

HAROLDO CONTI

alias Mascaró,
alias la vida



Eduardo Romano
compilador

COLECCIÓN *PRESENCIAS*

EDICIONES DEL
CENTRO CULTURAL DE LA
MEMORIA
HAROLDO CONTI

EC
EDICIONES
COLIHUE

HAROLDO CONTI,
alias Mascaró,
alias la vida



HAROLDO CONTI, alias Mascaró, alias la vida

Eduardo Romano
compilador

COLECCIÓN *PRESENCIAS*

EDICIONES DEL
CENTRO
CULTURAL DE LA
MEMORIA
HAROLDO CONTI


EDICIONES
COLIHUE

Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida / compilado por Eduardo Romano - 1ª ed. - Buenos Aires : Colihue : Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2008.

312 p. ; 22 x15 cm. (Presencias)

ISBN 978-950-563-940-3

1. Noticias. Crónicas. Reportajes I. Romano, Eduardo, comp.

CDD 070.43

Diseño de colección: Leandro Ávalos Blacha

Diseño de tapa: Pablo Gauna

Ilustración de tapa: caricatura de Haroldo Conti por Hermenegildo Sábat, publicada en revista *Crisis* nº 16, agosto de 1974, página 40.

Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación.

1ª edición

ISBN 978-950-563-940-3

© Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125 (C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

www.ecolihue.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

PRESENTACIÓN

POR EDUARDO JOZAMI¹

Este libro es el primero de las Ediciones del Centro Cultural de la Memoria. La elección no ha sido caprichosa, no solo porque nuestra entidad lleva el nombre de Haroldo Conti —de acuerdo con la decisión de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación que recientemente la creó— sino porque el conocimiento y la difusión de la obra de nuestros grandes escritores desaparecidos es una de las tareas importantes que el Centro se plantea.

Muchas veces se prefirió ignorarlos como escritores o se trató de ocultar su militancia política, pero tanto Conti como Rodolfo Walsh y Paco Urondo son cada vez más celebrados como figuras emblemáticas del intelectual comprometido y de una época —las de los años ‘60 y ‘70— que parecía asociar naturalmente al escritor con la política.

Desde hace algunos años, sin embargo, junto con esa tarea de reivindicación, fue afirmándose la convicción de que el mejor homenaje a un escritor es el estudio y conocimiento de su obra: así lo prueban tanto la proliferación de ediciones con textos de Walsh y estudios de su vida y obra como la publicación de la *Obra Poética Completa* de Urondo. También deberíamos mencionar, acerca de la obra de Conti, la cuidada edición crítica de *Sudeste y Ligados* en la Colección Archivos, que puede ser considerada como una instancia consagratoria de los grandes autores de la literatura latinoamericana.

El material seleccionado por Eduardo Romano para este libro presenta algunos textos poco conocidos de Conti, como los artículos en la revista *Crisis*, entrevistas, cartas personales, testimonios de quienes fueron sus amigos y numerosos trabajos críticos. La compilación incluye también el informe de la Secretaría de Informaciones del Estado que recomendó en 1975 la prohibición de la novela *Mascaró o el cazador americano*, por considerar que propiciaba “la

¹ Director del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

difusión de ideologías marxistas tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional”.

La extensión de las citas revela que el censor leyó con interés la obra de Haroldo y, además, parece haber apreciado la lectura, a juzgar por el reconocimiento de que el libro “presenta un elevado nivel técnico y literario” y “su autor luce una imaginación compleja y sumamente simbólica”. Pero la admiración que le provoca la escritura de Conti no impide al burócrata concluir que, aunque “no existe una definición terminológica hacia el marxismo, la simbología utilizada y la concepción de la novela demuestra su ideología marxista sin temor a errores”.

El funcionario que reprime las emociones que suscita la lectura de *Mascaró* para aferrarse al manual del buen censor que condena por marxista no solo el compromiso social sino también la “imaginación compleja”, aparece —en las antípodas de la prosa luminosa y el vuelo de la fantasía que caracterizan la novela de Conti— como un tipo representativo de la sociedad oscurantista, autoritaria y mezquina que los asesinos de Haroldo quisieron imponer.

El texto que presentamos es una invitación a leer la obra de un gran escritor, también a sumergirse en una época cuyas ansias de liberación nos siguen conmoviendo y que —más allá de cambios y rupturas significativas— mal puede haber perdido actualidad cuando su conocimiento resulta indispensable para entender los problemas y carencias del país de hoy. Por eso, las ediciones del Centro Cultural de la Memoria recogerán —con espíritu abierto y pluralista— investigaciones, ensayos, textos de ficción, todos los materiales que, buceando en nuestra historia reciente, aporten en la búsqueda de consensos y valores compartidos necesarios para construir la Argentina del futuro.

ESCRITURA Y POLÍTICA EN HAROLDO CONTI

POR EDUARDO ROMANO

*A Haroldo Conti, por aquellas charlas
–discutidas– cuando preparaba la edición
de Cuentos y relatos, que no llegó a ver.
A Miriam Goldstein, sin cuya amorosa colaboración
no hubiera podido recuperar el intrincado manuscrito
de Ligados, cedido generosamente por Marcelo Conti.*

Las relaciones entre el acto de escribir y las intervenciones políticas han dado lugar a numerosas reflexiones, entre los extremos de la negación a admitir que haya alguna clase de nexo entre ambas prácticas y los determinismos de diversa índole. El caso de Haroldo Conti (1925-1976?) ofrece posibilidades de volver sobre el asunto, teniendo en cuenta algunas de las mediaciones que parece imprescindible considerar antes de arriesgar cualquier respuesta.

La primera, claro, es el contexto de producción en que se gesta su literatura. Para entenderlo cabe rastrear algunas huellas o por lo menos las huellas que fueron quedando de su iniciación como escritor. Algo que sitúo luego de su crisis religiosa, después de haber pasado por el colegio Don Bosco de Ramos Mejía, el Seminario de los Padres Salesianos y el Seminario Metropolitano Conciliar. De todos intentó escaparse en más de una oportunidad, pero también se llevó de todas esas instituciones religiosas varias adquisiciones duraderas.

Por ejemplo, la iniciación filosófica, que en su caso cabría situar entre el tomismo y el existencialismo, posiblemente en su vertiente cristiana (la de Gabriel Marcel), sin que descartemos las lecturas de Heidegger y de Sartre, cuyos rastros perduran a través de diferentes textos. Y la organización de espectáculos teatrales con sus compañeros y maestros, los cuales le permitieron acceder a Calderón de la Barca, a Paul Claudel, a León Bloy. Incluso montó una especie de ópera con fragmentos novelísticos de Chesterton que tituló *El buey risueño* (Santo Tomás decía *El buey mudo*).

Una prueba de las deudas con esa época queda registrada en el suelto que le dedicara al padre Castellani, cuando la revista *Crisis* (nº 37, mayo de 1976) homenajeara al díscolo jesuita y peculiar nacionalista, calificándolo como “nuestro adelantado”. Ahí reconoce su amistad con Hernán Benítez, el confesor de Evita y otro contribuyente a posiciones renovadoras del peronismo, en el campo de la cultura, que non han sido suficientemente valoradas, y quien lo orientara hacia la lectura de *Crítica literaria* (Penca, 1945), donde descubrió a Lugones o a Jacobella, escritores católicos argentinos silenciados o maltratados por la “Argentina oficial”.

La crisis a que hice alusión debió de producirse a partir del cortocircuito entre su fe, su admiración hacia la vida y el sacrificio de Cristo, y la disciplina eclesiástica, ciertas rigideces e imperativos del dogma, entre los cuales incluyo el celibato, dado que quienes lo conocimos posteriormente tuvimos pruebas de su fervor amoratorio, que era casi como una revancha que debía tomarse, en ese aspecto, contra el tiempo perdido.

De los materiales que me cedió fraternalmente su hijo Marcelo, cuando preparaba la edición crítica de la colección Archivos, recuerdo ante todo un cuaderno con sus poemas, que proveían abundantes pruebas de su pasaje desde el amor divino a la pasión carnal. Fechados entre 1947 y 1949, están manuscritos en un cuaderno de 150 páginas que lleva, en el retiro de tapa, la siguiente estrofa:

“Mis versos se resienten
con todas las miserias
que traigo en las alforjas de mi vida.
Mas no des crédito a mi noche triste.
Después de todo, creo en la resurrección de los muertos.”

En otra oportunidad (Romano, 1998), los clasifiqué en humanitaristas, sumamente declamatorios; filosóficos vinculados con la crisis ya mentada; amorosos o dedicados a la mujer, la cual aparece con el nombre concreto de Dora (seguro que por Dora Campos, su primera mujer). Dejó al final de dicho cuaderno, asimismo, unos “Apuntes para una eventual narración: *El Apóstata*” que tal vez coincida con cierta novela cuyo protagonista sería un misionero y a la que hiciera referencia, en más de una ocasión, entre uno de sus proyectos tempranos.

Luego, en una carpeta de cartulina rosa viejo (o descolorido) estaba el manuscrito de *Río Madre*, título tachado y sustituido por *Ligados*. Conti conocía la pieza de Eugene O’Neill del mismo título y es posible que la aprovechara para nombrar el tipo de vínculo que se establece entre el Boga, un botero vagabundo; el inglés Gregory Dean (luego N Primore o Prime y finalmente Prima Rosa), quien acaba de regresar a San Fernando tras participar en la

segunda guerra mundial, y “el hombre del overall gris”, dueño, gerente o no se sabe qué del astillero que está frente a la ventana al Tigre Boat Club, cerca del puerto de San Fernando.

Una fuerte ligazón en torno al mismo deseo los aproxima: poseer un barco propio y lanzarse con él a navegar. Tal fantasía emerge cuando el Boga descubre el Aleluya (otras veces Ariel en el manuscrito):

“Entonces, en la mitad del canal, lo vio aparecer lentamente, a medida que avanzaba. Estaba fondeado un poco antes de la boca del canal. Su figura, blanca y densa, enteramente definida contra ese pasaje desvaído, muy propio de junio, creció ante sus ojos, con minuciosa lentitud; a pesar de todo, pareció no haberla visto. Aquellos ojos extrañamente quietos e impasibles, nunca parecían ver nada. Sin embargo, sin dejar de repechar la corriente, el bote se fue desviando en dirección al barco” (Conti, 1998, 154).

Dean es similar a numerosos personajes de la novela europea de posguerra, por eso le cuesta reinsertarse en aquel micromundo de regatas y de jaranas juveniles que abandonó para irse a luchar por su patria, en 1939. Al volver, “pasó a ocupar una habitación en la parte residencial, el más apartado de todos, en aquel sector del edificio semejante a una torre y que, para muchos, era efectivamente una torre. Se lo veía poco, pero se lo adivinaba sumido en la penumbra de su habitación, sentado frente a la enorme ventana, absorto en el oscuro río movedizo...” (Conti, 1998, 187).

Tres años transcurrió de esa manera, evocando a los viejos camaradas que se marcharan con él pero no habían regresado. Hasta que un atardecer, lo atrajo una barcaza que traía algo a remolque:

“Hasta donde era capaz de hacerlo, Dean observó algunos detalles de la embarcación que salían de lo común. Se veía que era bastante vieja, o por lo menos anticuada, pero ese aire de cansancio y de tristeza que se desprendía de su figura blanca era debido más bien al maltrato y al descuido [...] En un tiempo debió haber sido un barquito bastante bueno. Algo quedaba de su antigua esbeltez. Como una atmósfera, como un sonido en torno suyo, algo en especial que lo sustraía al tiempo y al espacio, dándole ese aspecto fantasmal que terminó por seducir a ese otro fantasma que lo observaba con los ojos entrecerrados” (Conti, 1998, 192).

Esa condición de ex barco —que nos remite sin poder evitarlo a los ex hombres de Máximo Gorki y a *Los desterrados* de Horacio Quiroga— había seducido primero a los ojos “impasibles” y que nunca parecían ver nada del Boga y luego a los ojos “entrecerrados” de Dean. Es decir, a dos extraños frente a la presencia inexorable de lo real. Por último, el hombre del astillero en que depositan la embarcación abandonada, dudará si vendérsela a Dean y

se arrepentirá de haberlo hecho a medida que el inglés la vaya reconstruyendo lentamente. Cuando esté listo para navegar, la noche anterior a la partida, se suscita entre ambos este diálogo, interrumpido por largos silencios:

“—Lo importante es que usted haya hecho lo que pensaba hacer —dijo el hombre en un tono resignado.

—Sí —dijo él, por decir.

Recién después pensó que tenía razón. Era lo más importante.

—Uno nunca se decide a hacer lo que debe hacer —decía el hombre.

—No entiendo por qué. ¿Lo entiende usted?

—No, no lo pensé a fondo.

—Sé positivamente lo que me gustaría hacer.

—Es algo.

—Es lo que vale... Usted lo ha hecho” (Conti, 1997, 478).

Obviamente ese dilema entre los proyectos por hacer y la acción misma atraviesa gran parte de la literatura sartreana. Hay que sumarle, además, la actitud de la gente de la costa, siempre pensando en navegar y siempre anclada en tierra, dilema que reaparecerá en textos posteriores, como *En vida* (1971). Lo que pasa a segundo plano es la abulia vagabunda de El Boga, quien reaparecerá con dimensión protagónica en *Sudeste*, primera novela publicada por Haroldo Conti, cuando obtiene el premio del concurso de la editorial Fabril, en 1962.

Al final del manuscrito *Ligados* se lee “Fin primera parte” y la fecha 24-IV-57. ¿Hubo una continuación? ¿De qué manera ese pre-texto derivó hacia la versión que ganaría el concurso de 1962? No hay quien pueda responder a estos interrogantes, luego del secuestro, tortura y eliminación física del autor, que sucediera entre abril y mayo de 1976, a cargo de grupos armados ilegales que dependían de la dictadura militar imperante desde marzo de aquel mismo año.

Más que una novela, *Ligados* fue una verdadera usina de la cual desprendería progresivamente algunas unidades. Por ejemplo el cuento *Marcado*, que le publicara *Baires. Revista de Arte*, n° 1, Buenos Aires, verano de 1963-1964, y el relato *Todos los veranos* que sumaría a su primer volumen de cuentos homónimo. Con esta salvedad: lo que era un recuerdo de P. Rosa pasa a ser un relato en primera persona. Además, el recuerdo del inglés funciona como otro modo de reforzar la ligazón entre todos los implicados en el mismo deseo:

“La historia, en verdad, comenzaba con su padre, terminaba con P. Rosa y se hacía incomprensible o encarnaba o se completaba en el hombre del bote. Ahora lo veía o, mejor, lo entreveía, sin sorprenderse del todo, como si lo hubiese estado esperando. P. Rosa tenía algo de su padre y el hombre también y su padre, a su vez, tenía, o tuvo, algo de los dos” (Conti, 1998, 317).

Y entre ambas versiones pueden advertirse modificaciones en los detalles técnicos, que lo obsesionaban, al margen de las rectificaciones verbales. Sobre el alcance de la “exactitud” en cada referencia a clases de barcos o de motores ha reflexionado Aníbal Ford en varias oportunidades y también Beatriz Sarlo. Obedece, por lo demás, a una línea de pensamiento que se remonta a Horacio Quiroga y a Roberto Arlt, interesados por el trabajo manual, por las recomposiciones de lo concreto y por los inventos (ver “*Ad Astra*”). En *Ligados* leemos:

“Para todos, para él mismo, la historia de su padre comienza el día en que hizo volar en pedazos el ‘Pancho Rodríguez’, en el 25. Era una chata de once metros, sin obra muerta, con un motor Rugby de 20 caballos” (Conti, 1998, 318).

En el segundo párrafo de *Todos los veranos*, tras aclarar que “a veces pienso en mi viejo”:

“Para todos, para mí mismo, la historia comienza el día en que hizo volar en pedazos al Raquelita, en el 28. Era una chata de once metros con un motor Regal” (Conti, 1967, 69).

En fin, solo referencias a la segunda guerra mundial, de la que participara Dean, establecen en *Ligados* alguna relación con lo político. Por eso sorprende que, en 1960, gane su primer premio, el segundo del concurso organizado por *Time-Life International*, con el relato *La causa*, solo legible en clave política. El ex seminarista, estudiante de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que se gradúa en 1954 y desde entonces ejerce como docente en varias escuelas, adopta posiciones en materia pedagógica y, por tanto, política. Es lo que se desprende de la carta de lector dirigida a *La Prensa* en ese momento, cuando comienza quizá a preguntarse hasta dónde es liberal el liberalismo reinstalado en el poder desde septiembre de 1955.

Más adelante, podrán leer la interpretación que hace de *La causa* Nilda Redondo. La mía apunta hacia otros derroteros y me permitirá desarrollar un aspecto de la contextualización prometida al comienzo. Es claro que ya apuntaron en tal dirección los componentes filosóficos, y en especial existenciales, y las novelas europeas relacionadas con ambas guerras mundiales, desde Remarque o Barbusse hasta Malraux.

También podría acotar, como lo hice en otra oportunidad (Romano, 1975, 9-10), que la figura del *homo viator*, que se concreta en los deseos por lo común fallidos de navegar en la narrativa contiana, tienen antecedentes claros en la literatura occidental desde Odiseo y Eneas, entre los grecolatinos, pero más cercanos en la narrativa anglosajona (Herman Melville, Robert Stevenson,

Joseph Conrad, Jack London, Ernest Hemingway) e incluso contemporáneos en la latinoamericana (*Los pasos perdidos*, 1953, de Alejo Carpentier; *Los premios*, 1960, de Julio Cortázar).

Es claro que, entre todos ellos, lo subyugaba sobre todo Hemingway. En el manuscrito *Ligados*, que ahora forma parte del patrimonio de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, hay acotaciones, en alguna página manuscrita, donde se grita a sí mismo “¡menos Hemingway!” Eso no le impide, al tratar de reconstruir los avatares del Viejo por la isla de Cuba, descubrir la distancia existente entre la opulencia de un escritor-periodista norteamericano y los medios de vida de un equivalente argentino:

“Efectivamente, a primera vista aquella parece más bien la casa de un administrador norteamericano de algún central azucarero y de todas maneras es una muestra algo melancólica de la opulencia de un gran escritor norteamericano que cobraba 15 mil dólares por un simple artículo y percibió 125 mil por ‘Las nieves de Kilimanjaro’, casi lo que cobra Carlitos Monzón por una pelea en Mónaco. Lo comparo con Monzón porque lamentablemente esos son nuestros puntos de referencia. De cualquier modo nos queda el desvelado orgullo de nuestra inmensa y rebelde pobreza que en algún sentido ayuda a nuestra escritura pues nos mantiene junto al pueblo y nos aleja del privilegio” (*La influencia de Hemingway*, en *Crisis* n° 15, Buenos Aires, julio de 1974, p. 64).

En fin, la herencia de los narradores reformistas argentinos, y en especial de Roberto J. Payró, es un punto de partida que el propio texto de *La causa* puede ayudarnos a explicar. Sobre todo la descripción de Rinconcito, de sus dos diarios –incluida la cita burlona de una frase extraída, supuestamente, de ellos–, de las endeble señales de su progreso, evocan características de *Pago Chico* (1908). Y aún más la oposición entre amarillos y blancos tal como la señala este pasaje:

“Los blancos gobernaban en Rinconcito y en el resto de la República. Habían gobernado siempre y no se les ocurría que pudieran hacer otra cosa. Los amarillos, en cambio, hacía medio siglo que estaban esperando hacerlo en lugar de los blancos. No eran partidos de principios. Simplemente, uno gobernaba y el otro no gobernaba” (Conti, 1964, 86).

Pero todo termina ahí. La manera fragmentaria como avanza la acción, rompe ya con la linealidad que el reformismo clásico argentino tomara del “realismo”. Por eso los 31 segmentos pocas veces continúan con los mismos actores y situaciones. Estamos ante una técnica que había comenzado a imponerse con los narradores norteamericanos como Faulkner, Dos Passos, Steimbeck, Sinclair, y que produjo una fuerte grieta interna en la teoría del

realismo socialista soviético, instaurado en la URSS desde 1934 y aceptado como teoría estética oficial por el comunismo internacionalista.

Sobre su debate pueden consultarse, por ejemplo, los trabajos de Georgy Lukacs a partir de 1926, cuando hace autocrítica de su etapa anterior, en la cual amalgamara lecturas de Marx con Hegel y Weber, acuciado por los ataques de varios líderes políticos del socialismo europeo del Este: Josef Révai, Laszlo Rudas, Bela Kun, Fadeyev. Ya en la URSS, y entre 1934-1952, termina por plegarse a la teoría del reflejo leninista y a las hipótesis de los ensayos lingüísticos de Stalin.

Culmina tal repliegue con su defensa de la intervención soviética en Budapest, contemporánea de sus afirmaciones acerca de la oposición configuración vs. tendencia en el arte, publicadas en la revista *Die Linkskurve*. Aquella posibilidad una “representación objetiva” a partir de su respeto (o comprensión) de la praxis social y la lucha de clases, del modo de producción económico y de la política partidaria.

El arte tendencioso, en cambio, solo responde a un ideal poético subjetivo y solo puede resultar admisible como respuesta durante un período de la sociedad burguesa. Más allá de eso, se vuelve tan cuestionable como el artepurismo, porque ninguna “tendencia” supera el acatamiento de la “realidad objetiva”. Es más, “la verdadera reproducción dialéctica y estructuración literaria de la realidad presupone el partidismo del escritor” (Lukacs, 1966, 114).

Tal planteo se completa con el ataque a una novela del alemán Ernst Ottwalt, en la cual Lukacs cree descubrir una alteración al principio de que “forma y contenido deben ir orgánicamente unidos” (Lukacs, 1966, 120). La acusa de periodística, de seguir los lineamientos del reportaje y disolver la representación totalizadora (“la verdad es la totalidad”, Hegel) en impresiones o detalles, de menospreciar el apotegma de Engels sobre lo que es realista: “la fiel representación de caracteres típicos en situaciones típicas” (carta a Miss Harkness, abril de 1888).

También se alejan del modelo impuesto por las novelas del realismo clásico (publicadas en el período histórico ascendente de la burguesía), de la participación que provocaban novelas como *Resurrección* de Tolstoi. “La aplicación del método del reportaje a la novela, que se había proyectado para el mero realce del contenido, se desfigura en un experimento idealista de la forma” (Lukacs, 1966, 134).

Contra ese dogmatismo reaccionó Bertold Brecht desde la revista *Das Word*, donde acepta en parte las críticas ortodoxas de Lukacs contra Gide, Joyce o Döblin, pero termina condenando su concepción realista como un nuevo formalismo:

“Quien no defina el realismo desde el punto de vista puramente formalista (esto es, lo que se entendía por realismo allá por los años noventa

en el campo de la novela burguesa), puede objetar cualquier cosa contra técnicas de la narración tales como montaje, monólogo interior o distanciamiento, aunque nada desde el punto de vista del realismo. Huelga decir que puede haber un monólogo interior calificable de formalista, pero también uno realista y que con el montaje se puede [...] representar el mundo a tuertas o a derechas, de esto no cabe la menor duda. En cuestiones puramente formales no se debe hablar demasiado imprudentemente en nombre del marxismo. Esto no es marxista” (Brecht, 1973, 227-228).

Insiste, a continuación, en que no lo es tampoco congelar las formas, porque “La misión de los escritores es la de mejorar sus formas” (Brecht, 1973, 229). Como poeta, Brecht desarrolla una aguda explicación técnica de por qué los ritmos del pasado no sobreviven en la actualidad (fines de la década del 30): “El medio acústico ha cambiado extraordinariamente. ¡Piénsese tan solo en los ruidos callejeros de la ciudad moderna! Una película amena americana mostraba en una escena, en que el bailarín Astaire zapateaba al compás de los ruidos de una sala de máquinas, el asombroso parentesco entre los ruidos y el jazz con su ritmo zapateado” (Brecht, 1973, 302-303).

Me detuve en esta polémica porque repercutió notoriamente sobre el campo literario argentino, en los años inmediatamente posteriores a la caída del primer peronismo, cuando se vivió un clima de debate intelectual inusitado y que puede observarse a poco de revisar, por ejemplo, las revistas-libro que cabe considerar “de izquierda”, en un sentido amplio: *Centro* (1953-1954), *Contorno* (1953-1959), *Ficción* (1956-1967), *Capricornio* (primera época, 1953-1954).

Al mismo tiempo, o muy poco después, ese periodismo literario ganó los quioscos con publicaciones de tamaño tabloid como *Plática* (1952-1955), *Polémica Literaria* (1956-1957), *Gaceta Literaria* (1956-1958), *Nueva Expresión* (1958), *El grillo de papel* (1957-1960), etc. Todas le otorgaban espacio a lecturas e interpretaciones disímiles, incluso opuestas, de la relación entre arte y política, entre experimentación libre y consignas ideológicas.

En ese contexto, ahora un poco mejor delimitado, comienza a escribir Haroldo, cuando las antiguas matrices del reformismo pedagógico comenzaban a desmoronarse. De ahí que organice *La causa* desde múltiples perspectivas a las que el lector accede a través del montaje: Romita, un peronista genuino en medio de la burocratización y los negociados, focaliza los segmentos 1-11-18-22-26-28.

El “grupito de desencantados” que hacen teatro en el pueblo, los numerados 2-15-19-23. El viejo colono y su hijo, que deambulan para conseguir un tractor, los 3-6-8-13-16-20-31. Los gremialistas que dirimen su nuevo poder: 5-14-24-27. El general K y la “ola popular”, que resulta una parodia de la ascensión del peronismo, por encima de las disidencias entre blancos y

amarillos, protagonizan los 9-10-12-29 y 30. En fin, el desubicado coronel que no acierta con las oportunidades para encaramarse: 4-7-17-21 y 25.

El lector está obligado, ante ese despliegue, a separar, conectar, tomar y retomar ciertos hilos que van configurando el sentido, todo lo cual le otorga una mayor participación. Es lo que, en aquel momento, Julio Cortázar definió como oposición entre el lector macho/hembra y Umberto Eco, en un plano más teórico y menos genital, de Lector Modelo, es decir capaz de reconocer las estrategias significativas del texto.

La causa anuncia, pues, el derrotero que supone escribir innovadoramente y potenciando, por eso mismo, el mensaje enviado, sin contraseñas, a un lector para nada sumiso, cómplice, complaciente. Si bien he tratado de justificar ese gesto desde un marxista alemán, como Bertold Brecht, en ese entonces muy representado por los (filo)comunistas del Nuevo Teatro, con Alejandra Boero a la cabeza, su posición permite ser enmarcada, a su vez, en toda una ola de marxismo europeo opuesta al dogmatismo soviético.

La que, de diversa manera, asumían Roger Garaudy, Henry Lefebvre, Galvano Della Volpe, Carlo Salinari, en el plano teórico, y numerosos artistas, entre los cuales quiero destacar a Cesare Pavese. Su rescate del pasado o trasfondo mítico había encontrado respaldo fuera de la antropología marxista, en las repercusiones que *The Golden Bough* (edición definitiva en 15 volúmenes, entre 1911-1915) de George Frazer tuvo sobre Kerenyi, Lévi-Bruhl, etc. Prueba de ello es su novela *Paese tuoi* (1941), donde el protagonista retorna a las landas, en Belbo, como a la tierra-madre y obedeciendo a sus impulsos primarios, esos que los hombres de las ciudades han sepultado.

La entrañable fusión del tiempo y las cosas tal vez sea el punto de mayor acercamiento con el escritor italiano, del cual vale reproducir este pasaje de su texto *La langa*:

“Un buen día, en cambio, regresé a casa y volví a visitar mis colinas. De los míos no quedaba ya nadie, pero los árboles y las casas estaban, y también alguna cara conocida. La carretera provincial y la plazuela eran mucho más angostas de cómo las recordaba, más a ras de tierra, y solo el lejano perfil de la colina no había menguado. Las tardes de aquel verano, desde el balcón del hotel, miré con frecuencia la colina y pensé que en todos aquellos años no me había acordado de enorgullecerme de ella, como había proyectado. Me ocurría ahora, si acaso, jactarme con viejos paisanos del mucho camino que había recorrido y de los puertos y de las estaciones por donde había pasado. Todo esto me inspiraba una melancolía que hacía tiempo no experimentaba, pero que no me desagradaba” (Pavese, 1980, 94).

Pienso que ese vínculo aflorará para la crítica argentina unos años después, cuando la revista *Literatura y Sociedad* (1965), codirigida por el italiano Sergio

Camarda y por Ricardo Piglia, asuma la existencia de una “nueva izquierda” nacional y rechace cualquier dogmatismo a propósito de las artes. Ahí recogen un texto de Conti y, simultáneamente, estudian a Hemingway y a Pavese. De esto último se encarga Italo Calvino, quien reconoce que el ritmo y la recurrencia son los verdaderos protagonistas de la narrativa pavesiana.

Al comentar esta veta de *Sudeste*, dice Miriam Goldstein: “Aquello que Vico denominaba ‘universales fantásticos’ es llamado ‘mito’ por Pavese. Por lo tanto llama ‘santuario’ al lugar donde una vez se produjo una revelación divina, el lugar único entre todos donde los fieles participan en esa revelación. De esa manera se comprende el profundo deseo de viajar hacia el corazón del río que mueve al Boga” (Goldstein, 1998, 596) y que el narrador verbaliza diciendo que lo mira “como si hubiera extraviado algo muy querido y absolutamente primordial en medio de este río semejante a la eternidad” (Conti, 1962, 46).

Por supuesto que, en *La causa*, el “distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) brechtiano le permite enjuiciar al conjunto, ¿pero lo hace de la misma manera que Payró en *Pago Chico*? No, en tanto la posición privilegiada del narrador omnímodo ha desaparecido, se ha resquebrajado en una serie de unidades que es necesario reconstruir como las imágenes múltiples de un *puzzle*. Por otra parte, desde el primer segmento se narra con un perspectivismo que niega cualquier ambición totalizadora:

“Mucho antes, un poco más allá del almacén del turco Absi, es decir, dos leguas antes, divisó sobre la llanura chata y desolada, hacia el noroeste, la torre de la iglesia de Rinconcito [...]”

“Ahora estaba viendo la torre, que emergía sobre el horizonte como un bonete gigantesco y penetraba en el cielo a los empujoncitos. El caballo no la había visto todavía, porque marchaba mucho más abajo, con la cabeza apuntando al cielo” (Conti, 1964, 83).

La presencia de diversos modalizadores, por una parte, y los hallazgos metafóricos, por otra, inauguran el tono que conservarán y ampliarán sus escritos posteriores. Otro tanto puede afirmarse, en el mismo segmento, del uso del pronombre “uno”, que le sirve para hallar un punto de intersección entre el que habla y el que es hablado:

“Todo eso y algunas cosas más era Rinconcito. Cuando uno estaba en el ‘centro’, sobre todo en una tarde de domingo, no podía imaginarse lo insignificante que era. Pero ahora, viniendo desde el sur, a través de aquel largo silencio, uno se daba cuenta” (Conti, 1964, 84).

Ese recurso cobrará decisiva importancia en *Sudeste*. Otro punto de acercamiento, entre ambos textos, es la sensación de fracaso en que desembocan. En *La causa*, los dos campesinos (padre e hijo) cierran el relato coincidiendo en

que “vamos a tener que arreglarnos solos”, en que cualquier ayuda del Estado benefactor resulta finalmente un engaño. Por supuesto que esa conclusión encierra un juicio acerca del primer peronismo, pero que no anula las buenas intenciones de un personaje como Romita.

En *Sudeste*, el Boga acaba por resignar su íntimo deseo de rescatar el Aleluya al dejarse enredar en los negocios y proyectos del Hombre. Cuando por primera vez intenté interpretar esos sucesos, les atribuí un valor simbólico que los descentraba del entorno y las figuras elegidas. Vi que ese marginal con apelativo de pez encarnaba el derrotero del grupo social de pertenencia del autor, de una intelectualidad pequeñoburguesa y progresista que había depositado su confianza en un candidato electoral (el abogado Arturo Frondizi) quien luego los había traicionado desde el gobierno.

Todo eso traspuesto al triángulo conformado por Boga-Hombre-Aldebarán. El sentimiento de frustración y de fracaso, por eso, tenía toda la novela. Curiosamente, era la contraparte de la otra novela premiada ese mismo año por Fabril editora: *La alfombra roja* de Marta Lynch, cuya autora había optado por la fórmula “novela en clave”, por una suerte de cronología íntima del proceso frondicista.

Además, la explosión de violencia desatada en el final de *Sudeste* cobraba el valor simbólico de oponer la alternativa armada a los procedimientos políticos pacíficos. También arriesgaba que ese planteo reaparecía en el cuento *Marcado*, donde el Polo, un contrabandista, convierte el choque con la policía en una batalla y a su barco en un instrumento destructivo, hasta que todos –pistoleros y guardacostas– “volaron en pedazos”.

Reproduzco el final de mi artículo, en cierto modo premonitorio: “Las bandidos que combaten y mueren en combate desigual y suicida ‘son para el pueblo faros, modelos de acción, héroes’ (Fanon, 1963, 61). La reacción del Polo, en suma, está más allá de las ilusiones reparativas o solitarias del Boga, presente que hay un enemigo siniestro y ataca, con furia enceguecida e individualista, el cuerpo de sus custodios uniformados” (Romano, 1972, 348-349).

No pretendo continuar este rastreo por el resto de la narrativa contiana. Me basta con haber intentado señalar que la dimensión política estuvo presente desde sus inicios o por lo menos desde *La causa* en adelante. Tal vez por eso el éxito final del inglés en *Ligados* no tuvo descendencia. Le siguió, en todo caso, una fuerte sensación de desengaño y su catarsis a través de la violencia. Un derrotero que culminaría en *Mascaró, el cazador americano*, pero con nuevos ingredientes que busqué desentrañar en otro trabajo, parcialmente incluido en este volumen.

El material que reúno a continuación, y para el cual he recibido sugerencias del director del Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, Eduardo

Jozami, de su colaboradora Anita De Maio y del coeditor Aurelio Narvaja, intenta brindar una amplia imagen del escritor y de su progresiva militancia política. Para eso hemos reunido, luego de dos fragmentos de *Ligados*, como ejemplo de su iniciación literaria, el cuento *Perdido*, donde se puede seguir otro formante de *La causa*: la indagación de lo pueblerino, de su nacimiento e infancia en Chacabuco.

Algo en lo que Conti persistió y que culmina con *La balada del álamo carolina*, *Las doce a Bragado* o *Mi madre andaba en la luz*. En todo el texto, el Oreste de *Perdido* recupera y contrasta, en ese fugaz reencuentro durante una despedida ferroviaria con su tío, a “aquellos hombres reservados de su infancia”, “aquel estilo” del que no puede sino sentirse lejos, luego de varios años en Buenos Aires, pero que a la vez lo acompañará para siempre.

Siguen tres artículos sobre cine, una actividad por la cual pensó en algún momento dejar la literatura y que, en realidad, preside todo su perspectivismo narrativo, muy poco conocidos y presentados por el especialista en cine argentino, Horacio Campodónico; una serie de reportajes a los que responde en diversos momentos de su trayectoria intelectual y que pautan cambios significativos; algunos testimonios de quienes lo conocieron y trataron o fueron sus amigos; una selección de reseñas y artículos publicados en la Argentina o en el exterior y fragmentos de estudios que abordan, desde diferentes puntos de vista, su sobresaliente producción narrativa, la que lo convierte, a no dudarlo, en uno de los escritores argentinos claves de la segunda mitad del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- Brecht, Bertold. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1973.
- Conti, Haroldo. *Sudeste*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1962.
- , *Todos los veranos*. Buenos Aires, nueve64, 1964.
- , *Sudeste-Ligados*. Edición crítica coordinada por Eduardo Romano. Madrid, ALLCA XX, Archivos 34, 1998.
- Ford, Aníbal. *Homo viator. En el territorio de Sudeste*, en Romano, Eduardo (coord), *op. cit.*, 1998 [reproducido en este volumen en la sección “Comentarios críticos sobre su obra”].
- Goldstein, Miriam. *Los enigmas de Sudeste: ópticas diversas, filtros diferentes*, en Romano, Eduardo (coord), *op. cit.*, 1998.
- Lukacs, Georgy. *Sociología de la literatura*. Madrid, Península, 1966. Traducción de Michael Faber-Kaiser. *Prólogo* de Peter Ludz.

- Pavese, Cesare. *La playa. Fiestas de agosto*. Barcelona, Brughera-Alfaguara, 1980. Narrativa completa 3. Traducción de Esther Benítez.
- Redondo, Nilda S. *Haroldo Conti y el PRT. Arte y subversión*. La Pampa, Amerindia, 2004 [reproducimos un fragmento en este volumen, en la sección “Comentarios críticos sobre su obra”].
- Restivo, Néstor y Sánchez, Camilo. *Haroldo Conti, con vida*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1986 [este volumen reproduce en parte la sección “Testimonios”].
- Romano, Eduardo. *Conti: de lo mítico a lo documental*, en Lafforgue, Jorge: *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 322-349.
- , *Estudio preliminar a Conti, Haroldo: Cuentos y relatos*. Buenos Aires, Kapelusz, G.O.L.U. 133, 1976.

POEMA DE ALBERTO SZPUNBERG²

I

¿Es una encina, una araucaria o un ciprés? ¿Los álamos carolina ya son solo y para siempre el nombre de Haroldo? ¿Cuándo los abetos son pinos o, más políticamente, cajones de pino? ¿Las coníferas en general sobreviven a la nieve o solo en algunos párrafos del libro de *Botánica*? ¿Es un ciprés el que se alza junto al muro, entre bosques más eternos que la piedra e incluso más eternos y profundos y sombríos que la patria?

Sí, teníamos idea de que el pino es una conífera, pero no que las raíces creciesen tentadas por la sombra como las ramas por el sol, mucho menos imaginábamos que la tentación fuese al alma lo que la savia al crecimiento:

el niño que abría la *Botánica* de Dembo –“el ombú no es un árbol, sino un arbusto”– y se asomaba por primera vez a cualquiera de sus láminas tampoco sabía que en realidad solo estaba aprendiendo a inclinarse ante los libros,

reverencias que dejan huella, crueles maneras de caer sobre uno mismo, especialmente cuando *Botánica* se cierra y bosques enteros se vuelven silencio, arboledas inmensas se posternan, montes infinitos se humillan, parpadeo de los ojos ya perdidos en la palabra que subrayé para nadie.

Después, con el tiempo, dentro de unos meses, cinco años, una noche, vaya a saber, el árbol volverá a poblarse de pájaros nacidos para el mismo rumbo,

tan poderoso el instinto, esa insistencia de andar y andar mochila al hombro, sigilosos, inexistentes, pero juntos.

² Del libro *Luces que a lo lejos*. Premio Internacional de Poesía Antonio Machado. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2008.

¿A título de qué, entonces, comandantes tan adustos, secretarios generales, comisarios políticos, responsables de agitación, si nosotros seguíamos hilando y deshilando las telas de la misma danza y noche a noche nos deslizábamos entre sus sedas como entre sábanas estremecidas, blancas, purísimas?

Textos de Haroldo Conti

FRAGMENTOS DE *LIGADOS*

[...] La puerta de la cabina ha vuelto a golpear. Un ruido seco, rabioso, estúpido. Puede oírse desde la otra orilla, desde la boca del Canal Honda, perforando la noche, casi el amanecer, y la lluvia y el viento, hasta cinco kilómetros, como una mano invisible que los apartara de pronto, descomponiendo el rumor infatigable de la tempestad.

El Boga había maldecido mil veces aquella puerta sin cerradura, pero sin decidirse a trazarla con una estaca, como si el peso de sus maldiciones bastara para mantenerla inmóvil. Maldecía a medias, con un gruñido, sin mirar a nadie o nada en particular, mientras remendaba el trasmayo tendido entre los dos palos y fumaba cigarrillos apestosos.

Una vez, después de una maldición, Gino se había levantado y la había cerrado de un puntapié, quebrándole una tabla. El Boga levantó entonces los ojos de los hilos y lo miró en silencio, con esa mirada inexpresiva de un pez moribundo. Gino se encogió de hombros, metió un alambre entre las tablas y la amarró al cabillero del mesana.

Pero ahora volvía a golpear. Había golpeado desde la madrugada, con bastante regularidad, estallando cada vez en un estampido breve, pero intenso, definitivo, aislado y concentrado, sin repercusión, que se resistía a ser absorbido [*sic*] por la tormenta. Acaso semejante al chasquido de un pez enorme brincando sobre las aguas y azotando la superficie con un movimiento crispado, agónico.

Después de cada golpe, aprovechando el resquicio abierto en el caos, filtraba una gota de silencio. Al menos daba esa impresión. Y luego tornaba a caer la lluvia, también daba esa impresión, con ese susurro aburrido que se le mete a uno en la sangre y el viento a zumbar inagotable, como un abejorro, aislando a los hombres y a las cosas en una maraña de chillidos.

De pronto estaba amaneciendo. Nadie habría podido decir exactamente desde cuándo, ni en qué forma aquel débil gesto del día iba a terminar con la noche. Sin embargo, esa especie de veladura, apenas un resplandor suspendido sobre el horizonte, comenzó a hincharse y a palpitar, aplastando las sombras contra

la superficie del agua. En ese momento, la lluvia y el viento cesaron, sorbidos por aquella herida en el cielo. Y fue más bien el silencio el que dio la idea del amanecer. El grito plañidero de un carao atravesó el aire, desde el sudeste, y apenas poco después su sombra abortada de las tinieblas se deslizó contra la claridad, siguiendo la línea de un lamento que todavía quedó vibrando como el chillido estridente, desgarrado, decreciente de alguien que cae a un abismo.

Entonces, hacia el oeste, bogando en la niebla de un gris enfermizo, comenzaron a palpitar las sombras deformes de la orilla, las lejanas copas de los árboles confundidas en una sola línea negra, opaca, sin base, suspendidos en aquella claridad viscosa, y luego los bordes húmedos y brillantes de la costa, destilando agua, la forma fugaz de los juncos, los charcos de un brillo metálico, semejantes a trozos informes de acero bruñido colgados aquí y allá en un paisaje sin perspectivas y, por último, la inquieta superficie del agua casi inmóvil, sin destellos, y parecida a una inmensa y rugosa caja de cola de carpintero.

La luz, blanquecina y fría, manó todavía un buen rato en silencio, desde el este. Y a pesar de todo, era como si un acorde lento y sostenido creciera desmesuradamente, sin llegar a atronar jamás, haciendo vibrar el aire y las cosas, hechos de una misma sustancia palpitante (estremecida).

Ese invierno trajo al Aleluya.

Había estado arrastrando el trasmallo en los bancos, con el sol macilento de junio sobre la cabeza. Una y otra vez con la cadencia adormecida de un muñeco de cuerda lenta pero inagotable, remontó la corriente, echó la red y se dejó llevar “a camalote” fumando de vez en cuando un Regia Italiana. Los pejerreyes, los que atinaban un segundo antes a eludir aquella maraña de finísimos hilos que bajaba disimulada en la corriente, tan solo una sombra, una rugosidad o un estremecimiento del agua, brincaban por encima de la relinga, vibrando un segundo, rígidos y brillantes, en el aire helado de la tarde, como si más bien el aire mismo, de pronto, se helara en breves y delgadas hojas de acero. Luego prefirió remontar el canal entre las dos islas, para atravesar el Bajo del Temor desde el Sueco, con la corriente a favor.

Entonces, en la mitad del canal, lo vio aparecer lentamente, a medida que avanzaba. Estaba fondeado un poco antes de la boca del canal. Su figura, blanca y densa, enteramente definida contra ese paisaje desvaído, muy propio de junio, creció ante sus ojos, con minuciosa lentitud, a pesar de todo, no pareció haberla visto. Aquellos ojos extrañamente quietos e impasibles, nunca parecían ver nada. Sin embargo, sin dejar de repechar la corriente, el bote se fue desviando en dirección al barco.

Parecía vacío. No solo porque no se veía un alma en la cubierta, sino especialmente por ese denso aire de soledad que despiden los barcos cuando están realmente vacíos. Alguien había atado a popa un espinel y la correntada mantenía el hilo tenso, sacudiéndolo a ratos. Posiblemente, la tripulación

había salido en el chinchorro a echar los trasmallos en el Sueco, fuera de todo reparo. Otros botes estarían haciendo lo mismo.

Ahora recordaba que era domingo. Debía ser, por la forma en que se presentaron las cosas. De manera que otros botes estarían haciendo lo mismo. Los barcos de placer llegaban el sábado por la tarde y fondeaban al reparo. Durante la noche del sábado se oían las voces y las radios, según soplara el viento. Veía la luz vacilante de los faroles de kerosene suspendidos de las jarcias. Invariablemente, por aquel tiempo, una vez a la semana, brotaban en forma inexplicable, semejantes a gigantescas flores blancas con los tallos apuntando al cielo, irrumpiendo más o menos en silencio junto a los inmensos juncales, en medio del desamparo y de la soledad que sus presencias lograban disimular.

Tardó unos minutos en llegar a la altura del barco y dejarlo atrás, siempre repechando la corriente, de manera que, sin aflojar el ritmo de las remadas, pudo observarlo con bastante detenimiento. En ningún momento necesitó volver el rostro, ya que cruzó el canal al sesgo, alcanzando la otra costa exactamente a proa de la nave.

Era un cúter de líneas más bien antiguas, con una esbeltez especial y ese aire melancólico que desaparece enteramente alrededor del 39. Detestaba aquellos cascos brillantes, con la forma de hoja de un cuchillo de monte, sin botalón en la proa y con un aparejo Marconi. Ni él ni el río tenían nada que ver con esos productos de cálculo, hechos de medida para el hombre (para esa detestable subespecie del deportista) y contra el río (no para el hombre y el río).

Desde su mundo, con sus ojos de pez moribundo completamente vacíos, los veía ir y venir cada fin de semana, sin aventurarse mucho. Precisamente por ellos descubría que se trataba del sábado o del domingo. La forma del barco emergió algo después, al principio, irreconocible, cuando las sombras, en un lento y casi imperceptible movimiento descendente, comenzaron a deslizarse sobre el casco, en dirección de la quilla, arrastrando la noche hacia las profundidades. Por un momento, los dos palos parecieron colgar del cielo, hasta que aquella sombra inverosímil, de contornos oscilantes, alargada y buida en uno de sus extremos, brotó silenciosamente de sus pies.

Estaba un poco recostado de estribor, pero parecía simplemente arrimado a la orilla y si no hubiese sido por la línea de juncos que, a ratos, fingía un balanceo, cualquiera, sobre todo desde el medio del río habría pensado que simplemente (tan solo) estaba fondeado. Entonces, soltó los remos, abriendo simplemente los puños de manera que el impulso del bote se los arrebatara de las manos, y desde el medio del río, mientras el agua lo arrastraba con imperceptible suavidad hacia el oeste, se quedó mirando aquel barco extraño posado en la arena mugrienta del fondo. No parecía perplejo. Tan solo había entrecerrado los ojos de pez moribundo.

Luego, sin dejar de observarlo, encendió un cigarrillo que extrajo del bolsillo

superior del saco. Dos chorros de humo, blandos y perezosos, que despidió de una sola vez, treparon con indolencia por su rostro, dilatando la imagen del cúter, a punto de desvanecerse. De lejos, la nubecita azulenta, brevemente suspendida sobre su cabeza, simulaba una explosión cuyo estampido se había agotado en la distancia.

Con lentitud, mezclando y superponiendo las ideas, que se deslizaban sobre la superficie de su conciencia en forma desordenada, a menudo trucas, sin fijar especialmente la atención en ninguna, comenzó a pensar o, de pronto, se halló pensando, entre otras cosas, en la forma en que había podido suceder “el inglés de mierda se salió del aguaje... ahora está bien jodido...”

En un susurro, sin proponérselo, se oyó decir: “Bien jodido”, y emitió un sonido nasal, dilatando las ventanas de la nariz, una mezcla de suspiro y gruñido que podía significar un desprecio, o una burla, o una condena o una comprensiva aceptación de la imbecilidad humana.

“No debió apartarse del veril... ahora se irá recortando sobre la mugre... no debió apartarse en esa forma... eso es... eso creo... debió entrar pegado a los palos, con máquina, despacio y sondeo continuado... nada bueno podía esperarse de ese loco borracho... está bien jodido...”

Sintió sobre los labios el calor del pucho que se consumía y lo escupió lejos. El agua lo estaba llevando. Empuñó los remos. Pero todavía mantuvo las palas en el aire un buen rato. Al mismo tiempo, independientemente de este pensamiento tan lento e impreciso, como si fuese otro el que discurriera u oyera discurrir a otro, lo oyera a medias, a ratos, igual que ráfagas de una conversación distante, volvió a experimentar, pero ahora con mayor intensidad, aunque siempre indefinible y angustioso, ese raro sentimiento de opresión y de melancolía, de recelo, de piedad y de burla que se infiltrara en sus venas cuantas veces tropezó con ese barco. Nunca había reflexionado sobre eso. Difícilmente era capaz de reflexionar, al menos del todo, sobre cualquier cosa. Pero entonces, súbitamente, acaso desde su sangre, oía crecer dentro de él el silencio más profundo, un silencio que lo vaciaba de entrañas. Y, al propio tiempo, se sentía jadear; y el olor rancio de su cuerpo, de sus pantalones de lona engrasada, del tabaco ya ardido y apagado lo saturaba en una forma desacostumbrada, cobrando repentina presencia de su soledad, que, en medio del agua, parecía bullir en un cosquilleo zumbante. Esto sucedía, invariablemente, siempre con mayor violencia, cada vez que, tirado o llevado por el agua, aparecía ante él en cualquier parte, trayendo o llevando ese enigma indescifrable destinado exclusivamente a su persona.

De manera que era imposible que se equivocara. Lo había reconocido inmediatamente cuando, desde el medio del río, a pesar de la distancia, describió aquella cosa que, como un negro paréntesis, interrumpía la línea de la costa.

—Ahora sí que está jodido... no hay más de 3 pies en el aguaje... La creciente lo va a tirar todavía más arriba... todavía más arriba...

Hundió las palas y el bote, un segundo inmóvil, comenzó a repechar la corriente.

—¡Cualquiera lo va a sacar de aquí!... ¿quién... quién diablos va a querer... quién diablos va a querer sacarte?...

Lo había reconocido no solo por la línea del casco, chato y ancho, ni por la chata y ancha carroza con 7 ojos de buey a cada lado, ni por la arboladura Schooner. Era algo más profundo. Una especie de efluvio que despedía su piel y que, aun en la noche, le habría hecho adivinar la presencia de aquel barco (en medio de la oscuridad). Con otros sucedía una cosa semejante. Pero no en igual forma, con igual intensidad.

El nunca se había preguntado por qué era así. Por qué, a menudo, entre cualquier hombre de la costa y un barco se entabla esa especie de relación como entre personas. Por qué, al poco tiempo, un barco es una persona; porque es un fruto de soledad, pero crece y muere indudablemente como una persona, con la misma alegría, con la misma tristeza. (Pero él no era capaz de preguntarse eso ni mucho menos. Ni él ni los otros, claro está. Porque todos ellos, en general, desplegaban una actividad pensante muy reducida, espúrea, adulterada con toda clase de imágenes y sensaciones que crecían en ellos como hongos brillantes, repentinamente. Inconexa y trunca a la vez... Un pensamiento disolviéndose en una imagen, que lo absorbía [*sic*] por completo. O a la inversa, aunque con mayor dificultad y sin que el otro extremo absorbiera [*sic*] nada por completo. En parte, obraban como animales, reduciéndose toda su actividad a un dócil transcurrir con el tiempo, esperando y aceptando, o mejor simplemente aceptando la iniciativa del tiempo, sin rebelarse jamás contra el río que los soportaba con absoluta indiferencia, a veces despiadada indiferencia.

Por eso parecían tan pegados al lugar, a la tierra húmeda y caliente, par-turienta, y al agua opaca, tan locales, tan un accidente del paraje. Pero no siempre. No de cerca. Quizá a trueque, crecía en ellos una corriente vital más profunda, un sereno instinto de la vida y de las cosas que bullía, denso, omnicomprensivo, en sus entrañas.

De alguna forma, ellos conocen la historia de cada barco. Parecía no importarles y, de haberlo pensado, lo habrían creído así, que no les importaba realmente, pero era el caso que todos por igual ponían cierto disimulado empeño en conocerla. En el fondo, tras su pachorra taciturna, los impulsaba una especie de orgullo de casta. Sin proponérselo, se habían tomado el trabajo de recordar minuciosamente las características del pesquero noruego, el que por falta de matrícula hacía cinco años que se podría fondeado en un arroyo ciego, junto a la desembocadura del Abra Vieja. Una a una todas las carac-

terísticas. Ninguno habría movido un solo dedo para impedir que terminara de podrirse, hundiéndose lentamente, con disimulo, por así decir, sin faltarle una sola tabla, pero todas ellas blandas como esponjas, ni lo movieran para impedir comenzara a crecer en su cubierta la margarita salvaje. Nadie podía tener interés en aquel cascarón extranjero, con bordas tan altas, a pesar de su medio casco forrado con chapa. En cualquier parte era un extraño. Nadie, pues, tenía interés. Y el barco parecía reconocerlo y aceptarlo con un orgullo silencioso que, aun convertido en una ruina, lo hacía aparecer hermoso y respetable: un gran barco. Eso decían ellos: un gran barco. A pesar de que no lo entendían del todo. (De manera que no lo subestimaban, con esa burla estúpida que hace el nativo del extranjero.)

Porque, ante todo, en principio, el hombre de la costa es un tipo internacional, con características propias, semejantes, básicamente, a la de los otros hombres de otras costas, que nada tiene que ver con la tierra que termina a sus espaldas, sino más bien con todos los otros hombres de todas las otras costas. Aunque, por naturaleza, nada tiene que ver con nadie. Eso pretende, al menos.

De manera que no iban a hacer nada para impedirlo porque no tenía objeto. Y el hecho mismo de no poder impedirlo porque no tenía objeto hacía que lo mirasen, tras su aparente amodorrada indiferencia, con esa oscura simpatía cargada de nostalgia con que miraban a todos los otros barcos heridos de muerte, bogando tan solo con el tiempo, no ya en el espacio (de todas maneras, fingiendo también una travesía en el espacio) hacia la destrucción definitiva. (Algún día el río terminaría por disolverlos, arrastrando su espíritu en sus aguas. Por todo eso el río olía, en cierto modo, a vejez y a nostalgia de barco.)

Pero aunque no iban a hacer nada para impedirlo, al menos habían hecho todo lo posible para entenderlo. Uno podía suponerlo así desde el momento que, sin esforzarse, no habían perdido ocasión de conocer cada uno de sus detalles. Cada uno en particular. Eslora, manga, puntal, calado, arrufo, motor, arboladura. Y, por sobre todo eso, cuanto en cierto modo hacía más directamente a su personalidad, es decir, era más la historia de una persona: año de construcción, astillero, maderas (con qué cariño o respeto o placer íntimo, o todo eso a la vez, hablaban de maderas), cruceros, tripulación, puerto de procedencia... Cosas todas que, en el fondo, no habrían interesado a un simple comprador. Por lo menos no muy especialmente, con ese regusto secreto y esa disimulada insistencia, paciente, cauta, recelosa, más bien una constante expectativa casi orgánica, que ellos mismos parecían ignorar. Pero ellos no tenían interés y aun cuando lo hubiesen tenido de ninguna forma habría privado, salvo un interés de diletanti o de colegas que, en cualquier caso, costaba descifrar.

Nadie, ni ellos mismos, sabían a ciencia cierta cómo llegaba, cómo habían llegado a enterarse de todo eso. Porque es evidente que ninguno de ellos era capaz de tomarse la molestia de remar hasta el barco y trepar a la cubierta con riesgo de ser visto por alguno, que es lo mismo que ser visto por todos (de eso, especialmente, no era capaz, urgando como un fantasma arriba y abajo, sobre el barco podrido, desliziéndose hasta la sentina para probar con un cortaplumas las maderas ennegrecidas por el aceite y el petróleo, yendo y viniendo tan atareado como un simple comprador, esos que pagan por un barco, cualquiera, sin atender a la sustancia de un barco.

Ellos preferían que él les saliese al encuentro, que se les cruzase en el camino. De todas maneras alguna vez tenía que suceder y no era lo más importante, no era imprescindible. No había barco que no terminase por cruzárseles en el camino. Pero aun cuando no lo hiciese jamás, de hecho imposible, yendo y viniendo por el río siempre terminaban por enterarse de todo, aun sin verlo, como si el secreto estuviese más bien en el agua y el agua se decidiese por fin a compartirlo con ellos, a fuerza de mutua indiferencia. Bastaba, pues, con ir y venir por el río.

Ellos eran así. No parecían prestarle atención a nada y menos a un barco. Sin embargo, estaban alerta, imperceptiblemente, y cuando eso sucedía, sin dejar de remar, por el rabillo del ojo, le echaban una ojeada victoriosa y, sin notarlo del todo ellos mismos, se decían para adentro: “Ahí está. Es como yo lo imaginaba... exactamente el arrufo... la roda, el codaste... Según van las cosas, vivirás otros veinte años... Volveremos a vernos...” Y acaso, con el tiempo, uno que reparase un poco en las cosas (ellos mismos si fuesen capaces de reparar conscientemente en algo muy urdido) advirtiera su alegría, después de esto, en el acrecentamiento muy leve de su indiferencia, pues pasaban ante él, ante el barco sorprendido, con esa cómica concentración de un perro, absorto en la invisible línea de su camino.

Todo ese afán porque les placía rascarse la nuca y, al cabo de un rato, cuando ya parecía imposible que lo recordasen, que recordasen siquiera el nombre del barco, decirle a uno con esa voz pachorra, sin inflexiones, que no le concedía importancia a nada: “Aunque usted no lo crea, tiene varetas... varetas, sí... Un barco de 1925... un pesquero de T. T... varetas en lugar de cuadernas... Si es que usted se refiere al Asti, naturalmente.

Desde ese momento, cuando sus ojos de pez moribundo repararon en él por primera vez, de manera al parecer fortuita, resuelta por la casualidad sintió, que aquel barco tenía algo que ver con él. Con él en particular.

Había estado arrastrando el trasmayo en los bancos, el sol macilento de junio sobre la cabeza. Una y otra vez, con la cadencia adormecida de un muñeco de cuerda lenta pero inagotable, remontó la corriente, echó la red y

se dejó llevar a camalote fumando puchos apestosos. Los pejerreyes, los que atinaban a eludir un segundo antes aquella maraña de finísimos hilos que bajaba disimuladamente con la corriente, apenas como una sombra o una rugosidad o un estremecimiento del agua brincaban por encima de la relinga, vibrando un instante, rígidos y brillantes, en el aire helado de la tarde, como si más bien el aire mismo, de pronto, fugazmente, en un punto, se helara del todo en breves, delgadas hojas de acero. Luego prefirió remontar el canal entre las dos islas, para atravesar el Bajo del Temor desde El Zueco, con la corriente a favor. Entonces, en la mitad del canal, lo vio emerger lentamente, a medida que avanzaba, desde la popa con el codastre pronunciado. Estaba fondeando un poco antes de la boca del canal. La figura blanca, densa, definida contra el paisaje desvaído y triste, creció lentamente ante sus ojos y, a pesar de todo, como una particularidad más del paraje. Redondos y vacíos, muertos, no dieron señales de haberla advertido. Sin embargo, imperceptiblemente, sin dejar de repechar la corriente, el bote se fue desviando en dirección a la embarcación.

Parecía vacío. No solo porque no se veía un alma en la cubierta, sino especialmente por ese denso aire a soledad que despiden los barcos cuando están realmente vacíos. Alguien había atado a popa un espinel y la correntada mantenía el hilo tenso, sacudiéndolo a ratos. Posiblemente, sus tripulantes habían salido en el chinchorro a echar los trasmayos en El Zueco, fuera de todo reparo. Otros botes estarían haciendo lo mismo.

Ahora recordaba que era domingo. De manera que otros botes estarían haciendo lo mismo. Los barcos de placer llegaban el sábado por la tarde y fondeaban al reparo. Durante la noche del sábado se oían sus voces y sus radios aquí y allá, en la oscuridad que perforaba de trecho en trecho, en puntos amarillentos y estremecidos, la luz vacilante de los faroles de kerosene suspendidos de los obenques. Invariablemente, por aquel tiempo, una vez a la semana, brotaban en forma inexplicable, semejantes a enormes flores blancas con los tallos apuntando al cielo, irrumpiendo junto a los inmensos juncales, en medio del desamparo y la soledad que sus presencias lograban disimular en vano.

Tardó unos minutos en llegar a la altura del barco y dejarlo atrás, siempre repechando la corriente, de manera que, sin aflojar el ritmo de las remadas, cosa que nunca hubiera hecho por un barco, pudo observarlo con bastante detenimiento. En ningún momento necesitó volver el rostro, cosa que tampoco habría hecho, ya que cruzó el canal al sesgo, alcanzando la otra costa exactamente a proa de la nave.

Era un barco de líneas más bien antiguas, con una esbeltez especial, cargada de melancolía, pero sin la arrogancia, o la fatuidad, y el atrevimiento de

los casos modernos. Su dueño debía ser también un tipo especial. Los tipos y los barcos coinciden. El Boga detestaba (una repulsión natural, tranquila, común a todos los hombres de la costa) aquellos cascos brillantes, aguzados como husos, sin botalón de proa y con un aparejo Marconi. Ni él ni el río tenían nada que ver con esos productos de cálculo, hechos a medida para el hombre (para esa detestable subespecie del deportista) y contra el río (no para el hombre y el río).

Desde su mundo, con sus ojos de pez moribundo completamente vacíos, los veía ir y venir los fines de semana, sin aventurarse mucho. Pasaban sobrecargados de técnica y de confort o asomando del cockpit, hombres y mujeres trajeados cómicamente, con largos vasos en las manos. Al caer el sol del domingo, retornaban todos dócilmente, en bandadas. Alguna vez había visto a esa gente descender en los puertos, vanos y satisfechos, meterse en los automóviles y, sin dejar de parlotear, abandonar todo eso que no entendían, que jamás se hubieran esforzado por entender, con un rugido de motores hacia la ciudad, hasta el próximo fin de semana.

Pero este barco era distinto, a pesar de su lejana apariencia de señorío. Viejo, apacible, fatigado, marino, ante todo marino, con un aire de amabilidad destinado exclusivamente a los hombres de la costa, que lo presentían en su pie, disipando todo recelo. Estuvo un rato observando la línea del casco. Parecía el vientre de un bagre. Y aún más panzón, hinchado en los costados.

Un patacho...

La pintura ya no tenía brillo. Dejaba ver las juntas de las tablas a todo lo largo del casco, particularmente sobre la línea de flotación, que el agua y el tiempo habían marcado con una franja verduzca. La tela de la cubierta y la del techo de la carroza, de un verde mugriento, empalidecido casi hasta el blanco, aparecía reseca, cuarteada y desprendida en muchas partes. El botalón, los dos palos y el botavara no conservaban el menor rastro de barniz. Grises y agrietados. Sobre todo el botavara, por su posición, parecía casi blanco y el agua que se filtraba en las rajadas terminaría por podrirlo. Siempre sucedía así.

Las landas de los obenques del palo de trinquete destilaban óxido. Un halo de color marrón, semejante a una boquera, rodeaba a cada landa, diluyéndose en el blanco opaco del casco. No sucedía lo mismo con las landas de los obenques del palo de mesana. Ahora se daba cuenta de eso. Seguramente serían de bronce, que es como deben ser. Seguramente alguien con poco dinero debió conformarse con aquellas landas de hierro pintadas de negro, que a la larga destilarían óxido, en lugar de las primitivas landas de bronce que por alguna causa dejaron de estar donde estaban.

No hay como el bronce... el bronce y el agua se entienden entre ellos...

El movimiento había terminado por aflojarlas un poco, cavando junto a sus bordes, con ayuda del agua, una fina hendidura negruzca.

En ese momento, mientras observaba las landas, sintió la vecindad del barco de una manera especial, recién entonces sintió aquello del todo y, si hubiese sido capaz de reflexionar sobre una cosa tan oscura, habría podido decir, pensar al menos, que sentía algo especial. Como una nostalgia, como una tristeza, hasta como una conmiseración. Sea lo que fuere, un sentimiento levemente doloroso que, saliendo de él, alcanzaba por igual al barco y a él, como si fuera una sola cosa. Sintió algo estrechamente ligado a su destino, que ensamblaba naturalmente con su destino. Sintió su destino. Una de sus formas. Una parte de sí mismo, que sin comprenderla del todo, apenas presintiéndola, le salía al encuentro. Un soplo suave del sudeste, que reflejó un momento el murmullo interminable que venía de las islas, balanceó el barco, orientándolo exactamente en la dirección del viento.

A un barco se lo deja morir como a una persona, acaso para que no quepa duda de que se trata de una persona. Es decir, todos aceptan su muerte, el proceso de su muerte, como el proceso de la muerte de una persona.

Había crujido de viejo, efectivamente. Terminó de cruzar el canal al sesgo, como se lo había propuesto. Entonces estuvo más cerca que nunca del barco. Pasó junto a la proa, con el botalón al alcance de la mano. Leyó el nombre del barco en letras de bronce sobre una tabla de cedro, a la manera antigua: ALELUYA.

No le decía nada, pero le resultó bonito y un nombre adecuado para un barco de aquel porte. En estos casos, interesa más bien el sonido.

Su sombra alta, desgarbada, se posó un instante sobre la proa del Ariel. La corriente bajaba con violencia plegándose tensamente sobre la roda como si fuera de goma.

También el barco quedó, por fin, a sus espaldas. Con la misma lentitud. Todavía sintió el golpeo de las jarcias contra los palos. Pronto estuvo en la entrada del canal. Oyó el zumbido de un motor portátil. Penetró en El Zueco. Ahora comenzaría a derivar con la corriente.

Efectivamente, comenzó a derivar con la corriente. El bote se escoró un poco, cruzándose más bien. Si no iba a remar, no tenía importancia. Mejor. La corriente le daría de lleno. De cualquier forma, dentro de 15 minutos, con apenas menear un remo de tanto en tanto, terminaría por sobrepasar el extremo norte del Zueco. Encendió otro R. I. El zumbido se fue acercando. Vio el chinchorro, todavía lejos, que venía repechando la corriente desde el extremo norte, en dirección al canal, hacia el barco. Algo después se cruzaron. El hombre lo miró brevemente, sin expresión. Eran las dos únicas personas en aquella inmensa soledad. Sin embargo, apenas se miraron.

En realidad, no era la primera vez que un barco lo turbaba en esa forma. Ni, por lo que sabía, tampoco él era el único al que le sucedían estas cosas.

Es sabido que entre un hombre de la costa y un barco se entabla a menudo una relación como entre personas. Después de todo es bastante razonable si se piensa que un barco es casi una persona. Acaso no nace como una persona, porque es un fruto de soledad, pero crece y muere indudablemente como una persona.

De alguna forma, ellos –los de la costa– conocen la historia de cada barco. Parece no importarles y, de llegar a pensarlo, lo creerían así. Pero es el caso que todos ponen cierto disimulado empeño en conocerla.

Es lo que pasó con los dos pesqueros noruegos, por ejemplo. El IDA II, de Oslo, y el Ilmarine, de Boteborg, que por falta de matrícula hace nueve años que se pudren en un arroyo ciego, junto a la desembocadura del Abra Vieja. Sin proponérselo, se tomaron el trabajo de recordar minuciosamente la historia y las características de cada uno. No les iba nada en ello, pero de cualquier forma lo hicieron con la misma aburrida constancia, sin perder un solo detalle. A esta altura ninguno sería capaz de mover un solo dedo para impedir que terminen de podrirse, hundiéndose con cierto plácido disimulo, como concierne a los grandes barcos, y como parece que ya lo está haciendo el más grande de los dos, el Ilmarine.

Ni lo movió para impedir que comenzara a crecer la espadaña en las cubiertas. En realidad es muy comprensible que nadie demuestre otra clase de interés que estos barcos con una borda demasiado alta y medio casco forrado con chapas (una cosa que nadie entiende). Ellos mismos (el IDA y el Ilmarine) parecen reconocerlo y lo aceptan con ese orgullo silencioso muy propio de los viejos. De manera que algún día el río terminará por disolverlos, arrastrando su espíritu en sus aguas (por eso todo el río huele, en cierto modo, a vejez y a nostalgia de barco). En definitiva, todo lo que ellos pueden hacer es preocuparse por su historia. En eso están justamente. Y en la forma de hacerlo, parece más bien que tratan de personas, no de barcos.

Volvió a ver al barco recién al año siguiente. Y entonces sintió aquello de una manera definitiva.

Era una tardecita de noviembre. (¿Alguien ignora lo que es noviembre en el río?). Noviembre cargado de aromas, hinchado, exuberante. Por aquel entonces trabajaba en la vieja draga de Pancho Comercio. Una vieja draga a vapor, de aspecto descomunal, una increíble mezcla de locomotora, balsa y casita de dos pisos anduvo 2 meses sobre ella, entre la larga y negra chimenea con 4 vientos de cable de acero y la noria con baldas remachados, pulidos por el barro. Con un bote acarrea la leña que las chatas desmontaban sobre las costas. Más de uno de esos tipos que creen que algunos viven del aire lo había mirado con sereno estupor, agachado frente a la caldera, empujando en sus entrañas los troncos de sauce. A decir verdad, esa fue la primera y última vez que trabajó

de una manera más o menos sistemática, más o menos oficial. Acaso hubiese seguido todavía un tiempo, yendo y viniendo entre la alta y negra chimenea y la noria. Pero aquella vez el destino salió de otras manos.

Él vio claramente con cierta inevitable apatía, a Pancho Comercio aferrado a la barandilla del puente, en lo alto, con la gorra mugrienta echada hacia atrás, sobre la nuca, goteando gravemente, sin alzar mucho la voz, al Tato que, sin inmutarse, extrajo el viejo Colt y le disparó entre los ojos. Durante días había estado escuchando el ruido endemoniado que producía cualquier cosa sobre aquella draga enteramente de acero. Los faros, las voces, el canto todo resonaba a acero. Y la noria con sus baldes de acero que salían del agua repletos de barro, ese barro que era como la substancia primera de todas las cosas, inclusive del río. Pero, en verdad, aquel disparo que acabó con Pancho Comercio (no con su historia que, a partir de entonces, creció desmesuradamente. ¿Quién no ha oído hablar de Pancho Comercio y de la vieja draga en medio del río?) sonó de una manera realmente espantosa, como si toda y cada una de las partes de acero de aquel monstruo de acero, hasta el último remate hubiese recibido una bala, una en especial, también una vara de acero cada una. Lo inaudito y lo memorable fue para el Boga más bien aquel ruido infernal. Pancho Comercio se inclinó lentamente sobre la barandilla, como si agradeciera algo, y quedó montado sobre ella, informe, desinflado, los brazos suspendidos sobre la cabeza de el Tato. ¿Cómo era posible que un animal tan vivo y estrepitoso, quedara inmóvil de pronto, definitivamente, colgado sin ninguna gracia sobre la barandilla del puente? El caso es que había muerto y su sangre goteaba sobre la cubierta de acero. Por mucho tiempo, los hombres de la costa se extrañarían de no ver aparecer su cuerpo formidable, con el gabán mugriento, desabrochado, sobre la camisa también desabrochada, sin corbata, y la gorra deformada por el uso con un escudo indescifrable sobre la visera. De no oír su voz, grave, pausada, un poco monótona diciendo cosas interminables mientras bebía vino acodado sobre el mostrador de “Las Palmas”. Le extrañaría, sobre todo, de que aquella terrible presencia (desprendía cierto efluvio irresistible) se hubiese realmente esfumado. Así, de golpe con relativa facilidad. De todas maneras, ellos no olvidarían jamás su enorme rostro, denso, sudado, mirándolo a uno como si se asomara a un abismo.

Cuando llegó la Prefectura, en su lancha rugiente, y el joven oficial, al parecer arrancado del asiento de un escritorio, saltó con adiestrada elegancia sobre la vieja draga que, a pesar de la elegancia, resonó una vez más, cansada, aburrida, solo quedaba a bordo, nadando con sus brazos inertes en el aire afebrado de noviembre, el cadáver que colgaba de la barandilla. No se le había caído la gorra.

Estaban dragando la boca del Abra Vieja. Y aquella tardecita de noviembre, después de haberse bañado en el río, subió al bote y, fumando Avanti,

volvió al Luján. Casi dejándose llevar por la corriente, dejándose llevar por la corriente, comenzó a subir para San Fernando. Le gustaba dejarse llevar por la corriente, en cualquier sentido, fumando medio Avanti o medio R.I., sin pensar en nada. (De cualquier forma, casi nunca pensaba en nada). A veces había remado siguiendo la dirección del agua hasta el punto en que cambiaba de sentido. Subiendo o bajando un par de horas, con la costa a la altura de los ojos, o bien en el fondo del cauce, con los árboles altos y el barro de las barrancas al descubierto. Pasó frente al puerto de San Fernando y un rato después junto a los viejos cascos, negros, enormes, de los antiguos veleros proa clíper que transportaban carga entre Buenos Aires y Ciudad del Cabo. Pasó a la sombra de ellos, los viejos fantasmas, altos, alargados, con los palos sin manteleros y el bauprés sin botalón rígidamente enhiestos, en un ademán crispado pero desprovisto de angustia.

Pasó frente al puerto frutero del Tigre. Luego, sin proponérselo del todo, se desvió del Luján y penetró en el Patiño. El agua alta disimulaba bastante la mugre de la costa. Todavía estaban cargando una chata, en la fábrica de tejas. Al fondo de la arroyo vio pasar el tren eléctrico. No había oscurecido, pero pasó con las luces encendidas, a la altura de los mástiles y las chimeneas. Siempre había sentido que aquel arroyo tenía algo de malo. Él lo sentía en esa forma. Acaso por la mugre que se arrinconaba en el fondo, bajo una enorme mancha de petróleo. Acaso por los barcos podridos, empantanados en el barro. Al costado de la vía del tren, entre la vía y el extremo del arroyo ciego, se alzaban algunas casillas de lata o harboard con techos de Rubiros. Acaso también por eso, con la creciente, la mugre llegaba hasta las paredes de las casillas. A la recíproca, con las altas crecientes, algunas de las casillas era arrastrada por el río, pero nunca lograban ir más lejos del arroyo. De manera que todo quedaba allí, disperso sin sentido, alternando la mugre y los restos con las chatas, las canoas isleñas, los botes que hacían agua por y algunos yatecitos cuyos dueños querían eludir el derecho de amarre. Pero de todo punto, lo más inquietante eran los tipos indescifrables que trabajaban en los tres aserraderos de la orilla junto a la cual pasaba el camino de hormigón que conducía al puerto. Alcanzaba a ver, desde el bote, la cinta recta, gris, relativa, limpia. A aquella hora se veían pocos camiones pero en lo mejor del día pasaban bramando sobre ella, como si fueran a precipitarse en el agua turbia. Él había estado dos veces en una casilla de fibrocemento, entre el primer y segundo aserradero. Un peón del primer aserradero, que vivía allí, solía traer una puta que, en otro tiempo, había trabajado para la Zwig Migdal. El Boga había esperado con otros, fumando. Fue la primer vez que se acostó con una de aquellas P.F. que entonces valían 50c sin alcanzar a verle el rostro. Sobre todo por eso, era lo más probable, sentía todo aquel paraje como algo oscuro

e indescifrable, cargado de malos secretos. Simplemente por lo oscuro e indescifrable había terminado por resultarle maligno.

Pronto comenzaría a oscurecer. Metió la mano debajo del asiento de proa y tanteó en busca del farol. Estaba allí. Sin sacarlo, lo agitó para comprobar si estaba cargado. Estaba apenas cargado.

Todavía con la mano debajo del asiento, se quedó mirando algo que atrajo su atención entre su sloap tipo colleen y una chata cargada de madera.

Tocó uno de los remos y el impulso de la corriente lo desvió lentamente en aquella dirección. Allí estaba, después de un año, completamente viejo y maltrecho. Ahora leyó el nombre sobre el espejo: ARIEL Y.C.A. le faltaba la I. De cerca, a pesar del crepúsculo, se advertía como la sombra de la letra.

AREL...AR...EL... Aleluya

La L le daba un sonido especial.

No solo por estar donde estaba, sintió que no se había equivocado un año atrás. Se estaba muriendo. A menos que apareciera alguno que se empeñara en mantener a un muerto, posiblemente destruyendo algo más de la mitad de su persona. Hay gente que hace eso. Que es capaz de hacerlo. Y uno se queda mirando con tristeza esos abortos ni viejos ni nuevos, ni vivos ni muertos. Se estaba muriendo, pues, con toda la paciencia que cuadra a un buen barco. El botavara había terminado por podrirse. La mayor parte de las jarcias de babor colgaban en trozos grises, casi blancos. El toldo del cockpit se mantenía allí, de manera milagrosa, victorioso a pesar de la podredumbre, al parecer con una alegría marina, estúpida y en cierto modo sorprendida. El agua había fijado sobre la cubierta, especialmente en los rincones, las hojas de los árboles de la costa. El vio y sintió todo eso a pesar del crepúsculo. Y entonces, ni siquiera él, tuvo ya dudas de que aquel barco maduró (todavía no estaba realmente podrido. Todavía, aun estando podrido, por un tiempo, sería capaz de alguna cosa) le reservaba un enigma. Por puro gusto, se aferró a la hoja del timón. Metió otra vez la mano debajo del asiento de proa y sacó el farol. Con un mismo fósforo encendió medio cigarro y el farol. Luego se desprendió suavemente del Ariel, con un empujoncito. Ahora tendría que repechar la corriente.

[...] Antes de la guerra, trabajaba en la Mala Inglesa, subsuelo, pasajes de II y III clase. Después de la guerra debió pasar a la planta baja: pasajes de I. Pero ya, para entonces, no le importaba absolutamente nada estar donde estaba. Acaso, de preferir algo, hubiese preferido permanecer en el subsuelo. Pero el hecho era que estaba más allá de toda alternativa. Pero ni siquiera volvió por allí.

Quedaba poca gente que lo recordara tal cual había sido hasta 1939, año en que se marchó. Dos de sus compañeros lo habían subido al barco y hasta le

habían ayudado a despedirse. Él estuvo agitando la mano un rato o viéndola cómo se la agitaban, con el rostro vuelto hacia la mano, sorprendido, a pesar de la borrachera, de que esta hiciese una cosa que no se había propuesto. De lejos, desde el malecón, era una mano más que se agitaba en el ondulante adiós de despedida. Y todo estuvo bien hasta que con la otra mano, que por lo visto todavía le era adicta, trató de dominar y reprimir a la mano rebelde. Por suerte, el barco enfilaba hacia el canal, de manera que ninguno de los de tierra alcanzó a ver cómo arremetía a puñetazos, una vez retomado el control de sus dos manos, contra aquellos inolvidables y despreocupados compañeros que, junto con él, marchaban alegremente a morir.

Se lo había propuesto y, por fin lo había conseguido, ser algo íntimamente unido a la esencia del club de manera que cualquiera que pensase o aludiese al Tigre Boat pensase y aludiese, por extensión, a Gregory Dean. No se lo había propuesto del todo de una manera enteramente premeditada, pero su actitud hacía pensar en eso.

Vivía en uno de los cuartos en el fondo del vestuario para caballeros de mundo que, con el tiempo, le pareció tan natural ver a los hombres en pelotas y vivir en pelotas que, un buen día, no del todo borracho, sino algo borracho y distraído a la vez, entró en el bar en pelotas. Por suerte, la cosa quedó entre ingleses y, en lo sucesivo, tomó el hábito de saludar a su imagen en uno de los dos grandes espejos del vestuario. La cosa parecía una broma, pero, al propio tiempo, le hacía recordar uno de sus deberes más elementales para con el resto de la humanidad, sobre todo el resto femenino.

Era muy difícil verlo salir en un bote y solo a título de jarana participaba en las regatas internas del club, sobre todo en aquellas regatas descabelladas del ocho sin remos donde cada uno debía arreglársela con cualquier cosa del bote (menos los remos, claro está) o de su cuerpo para llegar a la meta. Gregory Dean solía remar con una de las tablas del piso, la de proa, en lo cual había adquirido cierta rara habilidad.

Fuera de esto, su deporte favorito era el bar. A cierta hora de la noche, cerraba las puertas y se entregaba a estrepitosas sesiones de gin tonic. Al comienzo, hablaba de tonterías. Bien pronto, profería frases inconexas y golpeaba el mostrador con las dos manos. Al fin, sus intermitentes aullidos se convertían en espasmódicos gruñidos y, derramándose sobre una silla, comenzaba a llorar suave y copiosamente. Eso era todo, salvo aquellas veces que terminaba a las trompadas, en cuyo caso demostraba ser de una repugnante brutalidad.

Los pocos que lo recuerdan (al Gregory Dean de antes de 1939) no deben haber olvidado aquel memorable baile de disfraz en el Club Escandinavo. Se le había puesto en la cabeza vestirse de soldado colonial de las colonias africanas en particular, es decir, con casco de corcho, camisa de mangas cortas y pantalón

cortón. Un disfraz sencillo. Sin embargo, estuvo una semana para conseguir exactamente lo que quería. Seis horas antes del baile ya estaba vestido. De lejos, a primera vista, parecía uno de esos exploradores que hasta no hace mucho recorrían los pueblos del interior con una mochila al hombro seguidos por una turba de chicos y repartiendo su fotografía con su firma y unos versos al dorso. Para muchos también, más suspicaces, viéndolo rodeado de gente en la puerta del club inglés se les antojaba un militar extranjero, un agregado militar posiblemente. En realidad, durante aquellas 6 horas, él especuló sobre eso.

Aguardaba con impaciencia el momento de comenzar el baile. Media hora antes se puso en marcha. Llevaba el firme propósito de emborracharse más allá de lo verosímil, escribiendo para la historia del club una de sus páginas más memorables. (Las regatas y las borracheras eran los dos deportes básicos de la institución, sobresaliendo indiscutiblemente, con un brillo especial, en el último de ellos).

Apenas transpuesta la puerta (como traía la entrada se demoró lo indispensable. La traía pegada en la chaleco y la venía mostrando, desde la calle) se encaminó derechamente al bar, pidió seis gin tonic, los alineó sobre el mostrador y con rara elegancia los fue bebiendo uno a uno con un breve respiro entre trago y trago. No hizo más que beber el último y se desplomó como herido por un rayo. Un rayo líquido, burbujeante y silencioso. Miró al barman con una sonrisa estúpida, se agarró con las dos manos del mostrador y desapareció detrás de él como detrás de una trampa dejando atónito a cuantos lo miraban.

Al día siguiente, una bolsa de hielo sobre la cabeza, todavía con el uniforme de soldado colonial, quería a toda costa organizar un baile de disfraz por su cuenta, no resignándose al brusco y prematuro final de aquella fiesta en la cual había cifrado tantas esperanzas.

Eso no lo olvidaba ninguno de aquellos pocos.

Gregory Dean fue uno de los últimos en volver. En noviembre de 1947. Un buen día llegó a las puertas del club, con una valija en cada mano y un libro bajo el zobaco [*sic*], y allí se quedó un buen rato mirando y reconociendo algo distante que, amablemente, desde el fondo del pasado, ascendía a la superficie de su alma en lentas bocanadas de recuerdos. Absorto y lejano permaneció allí un buen rato, la cabeza un poco inclinada.

Todo acaso estaba demasiado igual. Se preguntaba si alguna vez en su ausencia, a pesar de los años, alguien habría cambiado la vieja cuerda del mástil. De cualquier forma estaba tan podrida como entonces y es el caso que una sogá podrida dura mucho más de lo que uno se atreve suponer.

Todo, pues, estaba demasiado igual. Como si el tiempo se hubiese detenido en ese amable rinconcito del mundo (en cierto modo, para él se había detenido, perplejo y atónito por su larga ausencia).

Mil veces había evocado todo aquello, volviendo una y otra vez sobre un centenar de detalles que se sorprendía de recordar. La baranda de la galería en verde, efectivamente. Alguna vez, en sus recuerdos, había vacilado entre el verde y el azul. Era de un verde oscuro, efectivamente, que a ciertas horas del día, desde la puerta, podía parecer azul. Ahora, en la tardecita, parecía casi azul pero bastaba con tenerlo adelante para comprender que era un verde oscuro, fácilmente confundible con el azul.

Poco a poco había ido olvidando los rostros de aquellos divertidos camaradas con los cuales se había emborrachado y golpeado tan a menudo. Llegó un momento que se evocó con el vaso en alto rodeado de un penumbroso cerco de fantasmas sin rostros. Eso lo hacía inmensamente triste: recordar aquella alegría vana y estrepitosa entre fantasmas sin rostro, sin poder retener, sin interesarle siquiera, aquellas caras, en su momento, colmadas de intensidad. En lugar de ellas, en el lugar de todas las personas en general, con las cuales hacía un tiempo había descubierto que toda su relación quedaba reducida a una hueca efusividad de solitario, comenzaron a cobrar intensidad todas aquellas caras inanimadas que entonces entraron en su vida en una forma subrepticia, colmándolo sin advertirlo (él habría jurado que era incapaz de haber reparado en el color de una sola puerta). Con el tiempo (las voces acalladas, los rostros borrachos) esas cosas sustituyeron, sin violencia, a las personas (que disolvieron espontáneamente, por su natural inconsistencia) y parecían comprenderlo mucho mejor.

Fue como si dentro de su alma se hubiese producido un profundo silencio. Desde ese silencio, contemplaba ahora, levemente más vividas, como si a fuerza de evocadas se hubiesen materializado, todas esas cosas tan discretas, que su silencio las había despojado de esa niebla que las rodeaba en un tiempo, presentándolas en toda su inadvertida intensidad, de una vez, no por confusos contactos parciales, cuando Gregory Dean los había tenido demasiado próximos, demasiado a sus espaldas, sobre su cabeza y debajo de sus pies como para reparar en ellas con esa perspectiva sentimental que las dotaba de vida. Un sonido, un efluvio, algo enteramente inefable, manso, apacible. Y ahora estaban ahí. El hecho de que por el sur nadie lo advirtiera, acentuaba la impresión de que todo aquello era una más vivida evocación de su pasado.

Penetró, pues, en su pasado con una valija en cada mano y el libro de B. o de R. debajo del brazo. Y a partir de entonces, los pocos que creyeron reconocerlos terminaron por dudar de que se tratara de la misma persona que, en un tiempo, conocieron por N. Prime.

En lugar del cuarto en el fondo del vestuario, pasó a ocupar una habitación en la parte residencial, el más apartado de todos, en aquel sector del edificio semejante a una torre y que, para muchos, era efectivamente una torre. Se lo veía

poco, pero se lo adivinaba sumido en la penumbra de su habitación, sentado frente a la enorme ventana, absorto en el oscuro río movedizo, largo, enteco y fibroso, con ese rostro especial que daba la impresión de haber envejecido tan apresuradamente que un resto de juventud había quedado aprisionado en sus rasgos, dotándolo de ese aire de extraña serenidad, como de convaleciente, agotada y extirpada su capacidad de sufrimiento.

La verdad que terminó por intrigarlos. De manera que nadie, ni los ingleses auténticos, podía evitar espiarlo de reojo cuando, a ciertas horas, remando con sus largos brazos en el aire, atravesaba el amplio hall de cuyas paredes pendían los viejos cuadros de los viejos campeones.

Eso duró tres años. Tres años encerrado en aquella enorme habitación que había terminado por ser una misma cosa con Gregory Dean, sentado frente a la ventana, mudo y vacío, fumando indistintamente cigarrillos rubios o negros y dos veces al día, después de las comidas, que se preparaba él mismo, la mitad de un Santos, leyendo algún libro pero, más a menudo contemplando simplemente el río movedizo, viéndolo crecer y decrecer sin regularidad, – ni fama, – solitario como él, oyendo el parloteo infatigable de los excursionistas, – los fines de semana, – que brotaba de manera inexplicable en todos los rincones de la casa para disolverse en un susurro cálido y melancólico con las últimas luces del domingo y luego el largo silencio de cinco días, cuando las cosas pasaban nuevamente a primer plano y lo empapaban, por así decir, siguiendo la larga parábola sonora, tan larga como el río, de los motores de las chatas repletas de frutas o de madera, los acompasados golpes de los martinetes y el tableteo de los perforadores en los astilleros, por las noches, las voces frenéticas, casi lamentos, de los – “trainers” – vomitando órdenes a través del megáfono sobre los remeros – con los puños crispados sobre los palos, sin terminar de sobreponerse, sin intentarlo siquiera, – a esa crónica consternación que se le había colgado de los hombros y lo retenía perdido en el tiempo y en las cosas.

De vez en cuando, como si más bien sonara desde su pasado, llegaba hasta su cuarto, amortiguado por la madera, la estridencia vana, bastante grotesca y en el fondo inofensiva de los dears members que vociferaban y se golpeaban en el bar: no sentía desprecio por ninguno de ellos. Los alegres camaradas no hacían otra cosa que acentuar su tristeza y su melancolía. Se veía a sí mismo, una vez más, torpe y bullicioso, sustraído al dolor y hasta al curso del tiempo, sólidamente asentado en ese mundillo apacible que, de pronto inexplicablemente, se había quebrado en mil pedazos. ¿Qué mal podía hacerle al mundo aquella inocente estupidez? ¿Qué vestigio quedaba de aquella inocente estupidez frente a esta otra, monstruosa y despiadada, que, ocho años atrás, lo había arrancado de su plácido mundito para arrojarlo, todavía enceguecido,

su cuerpo y su alma resistiéndose con terquedad a aceptar nada semejante, en un caos de muerte, de desesperación y de ruinas?

Los alegres camaradas habían marchado a morir (no exactamente a matar y ni siquiera a ver morir, como si bastase con su muerte, tramada y decidida entre ellos para satisfacer a todos por igual, a amigos y enemigos, volviendo las cosas a su antiguo cauce), con esa pasmosa serenidad, mezcla de inconsciencia, aceptación y desafío que daba a sus rostros, levemente alegres, levemente ufanos, un aire de predestinados que, en algún momento de lucidez sorprendió al mismo G. Dean, sin advertir que estaba sobre su propio rostro. El hecho de morir jóvenes parecía conferirles una dignidad especial y ungirlos para la gloria, redimiéndolos definitivamente de toda esa estupidez. Los había evocado mil veces, en aquel momento que justificó todas sus existencias, inclusive la suya, agitando una mano sobre la cubierta del barco, en una actitud parecida a la de los viejos que, desde las paredes del club, lo observaban en silencio (el 8 senior que venció en S. Nicolás, en 1908, por ejemplo con aquella anticuada camiseta a rayas empapada de sudor que se pegaba al cuerpo), sobreponiéndose al tiempo que había envejecido y hasta ridiculizado todas las cosas a su alrededor sin poder empero borrar esa intensa expresión de vida que animaba sus rostros, cargados de decisión y de suficiencia.

Sin embargo, la muerte de casi todos ellos había sido un detalle insignificante, por lo general inadvertido y, en todos los casos, sin gloria, bastante distinta a como la habían soñado. (Él, en particular, se había soñado sucumbiendo en medio del delirio azul de un cielo atardecido, un pájaro solitario que se precipitaba desde las alturas embutido en la carlinga de un Mustang, con el pecho perforado por una sola bala, a la altura del corazón, y sus ojos, todavía entreabiertos, observando la tierra que giraba enloquecida allá abajo, oyendo el zumbido de las alas y el restallar de su largo echarpe sorbido por el viento, cayendo interminablemente, sin aflojar aquella leve sonrisa de suficiencia extrañamente solo en las alturas, abatido más bien por la Gloria).

Pero una humillación todavía mayor habían sufrido los que sobrevivieron, los despechados testigos de todo el proceso, hasta el fin.

Una tarde que, como de costumbre, Gregory Dean se hallaba sentado frente a la ventana, al parecer observando algo a través de ella pero, en realidad, sin prestar atención a nada en particular, vio (más bien se le metió por los ojos) una chata de color azul con la borda roja, sin obra muerta, que avanzaba con lentitud, siguiendo la corriente, el motor acelerado, timoneada por un viejo que fumaba con aire aburrido sentado sobre la caña del timón. Traía un cable de acero atado a popa. La chata desapareció y ante sus ojos, por un momento, quedó tan solo la línea del cable, como suspendida entre el marco de la ventana, con una ligera comba hacia el medio. Oía los estampidos del motor de la

chata, pero en el momento que pasó frente a la ventana había oído también el ruido que producía el agua al ser hendida por la proa.

Luego empezó a aparecer la embarcación que traía a remolque. Los estampidos del motor se amortiguaron un poco, de manera que podía oír aún con más claridad que la primera vez el ruido del agua al ser hendida por la proa. Un gorgoteo semejante a un hervor. Dean prestó cierta atención a la segunda embarcación. Acaso por la forma un tanto misteriosa en que, poco a poco, fue bloqueando el vano de la ventana, sin ruido, es decir, sin más ruido que aquel hervor en la proa, hasta detenerse exactamente cuando todo el casco quedó aprisionado por el marco.

De todas maneras, bastaba con su aspecto para reparar en él. El viejo había reducido la marcha y poco después la detuvo del todo.

Hasta donde era capaz de hacerlo, Dean observó algunos detalles de la embarcación que salían de lo común. Se veía que era bastante vieja, o por lo menos anticuada, pero ese aire de cansancio y de tristeza que se desprendía de su figura blancuzca era debido más bien al maltrato y al descuido.

Tenía una arboladura tipo schooner, pero solo quedaban (las) dos jarcias del trinquete. Contó hasta 7 ojos de buey, a los lados, y dos más por delante de la carroza, que sobresalía muy poco de la cubierta. Era extremadamente ancho de manga. Todo eso hacía suponer que contaba con mucha amplitud y comodidad en su interior. La luna de la cubierta se hallaba en pésimo estado y su primitivo color verde a punto de ser blanco, cosa que se lo impedía, más que nada, la mugre. Le resultó cómico el estado del botavara, de un gris blanquecino, como los palos, completamente podrido por la acción del tiempo, que se había aprovechado de su posición. En lugar de quebrarse, con lo podrido que estaba, se había limitado a combarse suavemente hasta posar su parte media sobre el techo de la carroza, de suerte que, a primera vista, parecía algo así como un caño de goma desinflado. Leyó el nombre en la proa: Ariel.

En un tiempo debió haber sido un barquito bastante bueno. Algo quedaba de su antigua esbeltez. Como una atmósfera, como un sonido en torno suyo, algo en especial que lo sustruía al tiempo y al espacio, dándole ese aspecto fantasmal que terminó por seducir a ese otro fantasma que lo observaba con los ojos entrecerrados.

Dean sintió al verlo la misma nostalgia que experimentaba cuando se detenía frente a los cuadros de los viejos campeones y se decía, evocando una época risueña que se había disuelto inexplicablemente, que se había ocultado más bien, porque era imposible creer que había desaparecido para siempre. “Todos estos deben haber muerto hace ya algún tiempo. O están tan viejos o tan cambiados que es casi lo mismo”.

En realidad, él no había pertenecido del todo a esa época. Pero tampoco podía decir nadie que pertenecía por entero a la nueva. Acaso el motivo de su

nostalgia tenía su origen precisamente en eso de estar entre una y otra, mitad pasado, mitad presente, mitad añoranza, mitad aversión.

La verdad, que los que pertenecieron a aquel pasado que irradiaba una luz tan especial, la “bella época”, no eran ni tan tristes ni tan como G. Dean. Su padre había sido en todo momento, hasta el final, un hombre más bien divertido. Allí estaba colgado de la sala de billares, entre los más viejos, sonriendo debajo de sus bigotes, en el cuatro senior de 1898. Henry Dean (Stroker).

En los dos meses que estuvo el barco ante su vista, enmarcado en la ventana, al otro lado del río, primero en el agua y luego sobre la tierra, en el astillero de la Corporación Tiluca, llegó a compenetrarse enteramente del drama del viejo velero. Después de todo, era casi su drama. Seguramente fue esta coincidencia lo que, al fin, le decidió a comprarlo. No estaba seguro de que se encontrase en venta, pero estaba seguro de que terminaría por ser suyo.

El Ariel parecía resignado con su suerte, indiferente al curso de los acontecimientos y a la actitud mezquina de los hombres que lo izaron sobre los anguileros y lo arrinconaron junto a “La Peniche”, donde no molestara a nadie. Pero aún en aquel rincón, maltrecho, continuaría siendo un símbolo, aunque solo fuese advertido por Gregory Dean. Los hombres, aquella gente preocupada que alguna vez se detenía a su lado para orinar, podrían construir mejores y más veloces barcos, agudos como una daga, sensibles como una fiera joven, calculados sobre los papeles en todos sus detalles y luego, en la realidad, resplandecientes maravillas de precisión y sutileza y soberbia elegancia, también ellos apremiados por vencer al tiempo, destinados a eso, precisamente, a vencer al tiempo en el agua, el agua que es eternidad, pero jamás podrían construir un barco con aquel viejo espíritu, que es como hacer un templo.

Un día, desde la ventana, advirtió que un hombre, un isleño por la traza, demostraba cierto interés en el barco. Eso parecía. Hablaba con el del overall gris, que en dos oportunidades señaló hacia el Ariel. Esa insignificancia lo decidió del todo. Cuando un isleño se proponía algo, antes lo había pensado bien y luego no paraba hasta hacerlo.

G. Dean cruzó el río en la tarde, embutido en una canoa de pala doble, hasta el astillero de la Corporación Tiluca. Izó el bote un trecho, sobre la gigantesca rampa, y se metió entre los barcos. Caminó sin detenerse hasta los galpones. El hombre del overall gris estaba metido en el último de todos, inclinado sobre un pequeño motor de 2 tiempos, en medio del piso con grandes manchas de aceite lubricante, empuñando una portátil que proyectaba su sombra, deforme y gigantesca, sobre el techo de cinc. Dean vio que giraba de rodillas alrededor de la máquina, tocando aquí y allá, deteniéndose de tanto en tanto para observar las reacciones del pequeño monstruo.

El hombre, absorto como estaba (parecía en acecho), no lo sintió venir, de manera que cuando estuvo a su lado, justamente cuando acababa de meter

la mano en los magnetos y esperaba que sucediera algo, se volvió con cierto sobresalto.

Lo miró de arriba abajo, bajando la portátil para que lo cegara. Luego preguntó en ese tonito agresivo que utilizaba con todo tipo que veía por primera vez:

—¿Buscaba algo?...

El inglés quitó los ojos del endemoniado XX y lo miró desde arriba, como si mirase al fondo de un pozo.

—¿Cuánto vale ese barco? —dijo señalando hacia donde suponía que estaba, como si no existiese otro más que ese.

El otro se quedó mirándolo con un ligero asomo de intriga.

—¿Cuál de todos?

—Ese, digo.

D. señaló de nuevo con la misma seguridad. El otro se puso de pie y lo miró una vez más, en silencio. Luego salió del galpón, volviéndose a cada paso.

—No sé bien a cuál se refiere —dijo desde el patio, con la portátil todavía en la mano.

P. salió detrás de él y señaló al Ariel. El hombre, todavía vacilando, fue hasta el barco y puso una mano sobre él, para disipar toda duda.

—¿Este?...

—Cuánto.

El otro todavía lo miró un rato.

—La verdad es que nunca pensé en venderlo —se rascó la cabeza con cierta minuciosidad— pero basta que uno no quiera hacerlo para que todo el mundo piense lo contrario... No pasa día sin que alguien me pregunte cuánto vale este barco.

—¿Cuánto vale?

—¿Cuánto cree usted...?

El hombre inclinó la cabeza, apuntando con la oreja izquierda hacia P., como si temiera perder lo que el otro iba a decir.

El otro dijo:

—No tengo idea.

No tiene idea... Bueno, si algún día me decido no lo voy a hacer por menos de 45.

Estudió en silencio a P., que no parecía sorprendido.

—No tengo tanto —se limitó a decir este, al cabo de un rato.

El otro se encogió de hombros.

—¡Qué se le va a hacer! —dijo el del overall, restándole importancia al asunto, y comenzó a caminar hacia el galpón. He dicho 45.000 por decir un

precio... Eso no quiere decir que vaya a venderlo así porque sí... ¿Qué hago hoy con 45.000 pesos?...

–No tengo tanto.

–Y aunque los tuviera. ¿Usted cree que está bien pago?

–No sé. Puede ser. Usted debe entender.

–Figúrese usted que un bote cualquiera vale 3.000 a 3.500 pesos.

–Sí...

El del overall gris pasó delante del inglés y se metió en el galpón. Mientras recogía la portátil, preguntó en un tonito divertido.

–¿Qué daría usted?

–No es lo que daría. Es lo que tengo.

–¿Cuánto tiene?

–30.000 pesos.

–Ni lo piense.

–No tengo más.

–No, no, ni lo piense.

P. se encogió de hombros. Se quedó mirando al un buen rato, sin añadir otra palabra. El H. del overall gris había vuelto a inclinarse sobre el motor.

Por fin, G. Dean se acercó hasta la entrada del galpón.

–Oiga... Yo no quiero hacer negocio con usted. No quiero sacarle nada a menos de lo que vale. Si tuviera los 45.000 pesos se los pagaría ahora mismo. No me importa el precio. Si me pidiese más le pagaría más... Me interesa el barco y estoy dispuesto a darle por él todo lo que tengo. Pero no tengo más de 30.000 pesos.

El otro no contestó enseguida.

–Lo espero un tiempo... Si es que en realidad se me ocurre venderlo.

–Yo lo espero a usted. Dentro de un tiempo no voy a tener más de 30.000 pesos... Eso es todo y no veo forma de aumentarlo.

–Nada se pierde con probar...

–Si alguna vez se decide, pregunte por mí en el Tigre Boat. ¿Conoce usted el Tigre Boat?

P. volvió a atravesar el patio, remando con sus largos brazos en el aire entre los altos barcos montados sobre las anguileras o sostenidos por puntales.

Desde las sombras del galpón, el H. del overall gris lo siguió con la vista hasta que trepó a la rampa del T.B.C. y desapareció detrás del cerco del ligustro, al otro lado del río [...].

El tren salía a las ocho o tal vez a las ocho y media. Dieciocho minutos antes enganchaban la locomotora pero de cualquier forma el tío se ponía nervioso una hora antes. Todos los del pueblo eran así. Apenas llegaban y ya estaban pensando en la vuelta. Su papá había hecho lo mismo. La mitad del tiempo pensaba en las gallinas, que comían a su hora, o en el perro, que había dejado en lo del vecino. Para él Buenos Aires era la Torre de los Ingleses, Alem, la Avenida de Mayo y, por excepción, el monumento a Garibaldi, en Plaza Italia, porque la primera vez que vino, con la vieja, se extraviaron y fueron a parar allí. Se sacaron una foto y el tipo de la máquina los puso en un tranvía que los llevó a Retiro. De cualquier forma llegaron una hora antes y con todo estaban tan excitados que casi se meten en otro tren.

Mientras cruzaba la plaza Británica con aque-lla torre que de alguna manera presidía su vida, vista o entrevista a cualquier hora desde el día que pisó Buenos Aires y luego los años y toda la puta vida, pa-ra abreniar ~~la vida~~, y ahora era vieja tristezga que le venía de adentro, Buenos y la torre siempre allí, como el primer día, mientras cruzaba la plaza, pues, vio al tío por anticipado en un rincón del hall del Pacífico (ellos dicen todavía Pacífico) encargado de recibir el sobetado que olía a tabaco, con la valija de cartón invitación nueva a un lado y un montón de paquetes sobre las rodillas, marcando el boleto de segunda

*PERDIDO*³

El tren salía a las ocho o tal vez a las ocho y media. Recién diez minutos antes enganchaban la locomotora pero de cualquier forma el tío se ponía nervioso una hora antes. Todos los del pueblo eran así. Apenas llegaban y ya estaban pensando en la vuelta. Su padre había hecho lo mismo. La mitad del tiempo pensaba en las gallinas, que comían a su hora, o en el perro, que había dejado en lo del vecino. Para él Buenos Aires era la Torre de los Ingleses, Alem, la avenida de Mayo y, por excepción, el monumento a Garibaldi, en Plaza Italia, porque la primera vez que vino, con la vieja, se extraviaron y fueron a parar allí. Se sacaron una foto y el tipo de la máquina los puso en un tranvía que los llevó a Retiro. De cualquier forma llegaron una hora antes y con todo estaban tan excitados que casi se meten en otro tren.

Mientras cruzaba la Plaza Británica con aquella torre que de alguna manera presidía su vida, vista o entrevista a cualquier hora del día en que pisó Buenos Aires, y luego los años y toda la perra vida, y ahora esa vieja tristeza que le nacía de adentro, bueno, y la torre siempre allí como el primer día, mientras cruzaba la plaza, pues, vio al tío por anticipado en un rincón del hall del Pacífico (ellos todavía decían Pacífico) encogido dentro del sobretodo que olía a tabaco, con la valija de cartón imitación cuero a un lado y un montón de paquetes sobre las rodillas, manoseando el boleto de segunda dentro del bolsillo para asegurarse de que todavía seguía allí.

Lo había llamado dos o tres veces desde el hotel Universo pero él estaba fuera y la muchacha entendió las cosas a medias. Después trató de llegar hasta la casa, a pie, por supuesto, pues los troles y los colectivos lo espantaban. Se había extraviado en algún punto de Leandro Alem y antes de perder de vista la Plaza Británica prefirió volver a Retiro y esperar el tren.

Hacía un par de años que Oreste no veía al tío pero estaba seguro de encontrarlo igual. La misma cara blanca y esponjosa salpicada de barritos y de pelos con aquellos ojos deslumbrados que se empequeñecían cuando miraba algo fijo, el moñito a lunares marchito y grasiento, el mismo sobretodo negro con el cuello de terciopelo, el chambergo alto y aludo que se calzaba con las dos manos y el par de botines con elásticos.

La estación Pacífico se había empequeñecido con los años. Eso parecía, al menos. En realidad era un mísero galpón con un par de andenes mal iluminados. En otro tiempo, sin embargo, veía todo aquello coloreado por una luz misteriosa. La propia gente estaba impregnada de esa luz. Era espléndida, leve y gentil, como si no fuera a cambiar ni a morir nunca y la estación lucía como un circo. Pero la gente había cambiado de cualquier forma y la vieja

³ Incluido en *Cuentos regionales argentinos: Buenos Aires*, Colección Leer y Crear, Colihue, 1990.

estación Pacífico lucía ahora como lo que era, un mísero galpón de chapas lleno de ruidos y olor a frito.

Vio al tío en un banco, debajo del horario de trenes. Parecía muy pequeño e insignificante. Tenía las manos metidas en los bolsillos, las piernas bien juntas, un paraguas sobre las rodillas y la mirada perdida en el aire.

Miraba en su dirección pero no lo veía. No veía nada.

Reaccionó cuando lo tuvo delante.

—¡Oreste!

Se abrazaron y se besaron, de acuerdo a la vieja costumbre. Oreste dejó que el tío lo palmeara un buen rato. Tenía ese olor familiar, un olor masculino que evocaba a aquellos hombres reservados de su infancia que le sonreían, con breve indulgencia, como el tío Ernesto, grande como un ropero y delante del cual tragaba saliva invariablemente, o el gran tío Agustín, la única vez que lo vio el día que vino de Bragado en aquel Ford A con cadenas que echaba una nube de vapor por el gollete del radiador, o al propio tío Bautista cuando era el mismo por entero y no apenas esta sombra.

Se apartaron y el tío preguntó sin soltarle los brazos:

—¿Cómo va?

—Bien, bien.

Se miraron y sonrieron un rato y después se volvieron a abrazar.

—¿Y usted, qué tal?

—Bien, bien.

—¿La tía?

—Y, bien...

Le puso una mano sobre un hombro y lo miró largamente.

Oreste sonrió despacio. Estaba acostumbrado a aquel estilo.

—¿A qué hora sale el tren?

—A las ocho y media.

—Son las siete y cuarto. Vamos a tomar algo.

—No... mejor nos quedamos aquí. ¿A dónde vamos a ir? Entre que arriman el tren y enganchan la locomotora se va el tiempo.

—Sí, pero nosotros no tenemos nada que ver en todo eso. Vamos.

—¿Y a dónde? No hagas cumplidos conmigo, hijo.

Estuvieron forcejeando un rato hasta que por fin lo convenció y se metieron en el bar de la estación. Consiguieron un lugar desde el cual, a través de una perspectiva complicada, veían un pedazo del andén número 4.

Oreste pidió hesperidina y el tío, a fuerza de insistir, un Cinzano con biter.

—¿Cómo se largó hasta aquí?

—¡En!... hacía tiempo que lo tenía pensado.

El tío miró el reloj del bar y puso cara de espanto.

—Está parado —dijo Oreste sujetándolo por un brazo.

No parecía convencido. Sacó y examinó el viejo Tissot con agujas orientales.

—¿Qué te decía?... ¡Ah, sí! Vine a ver a mi primo, Vicente. Hacía seis años que no lo veía. Somos del mismo pueblo, Baigorrita. Le estaba prometiendo siempre. Que hoy, que mañana.

Sorbió un traguito de Cinzano.

—Está viejo. Casi no lo conozco.

Permaneció un rato en silencio con el mismo gesto abstraído que tenía cuando esperaba en el hall.

—¿Qué tal? ¿Cómo va eso? —volvió a preguntar con desgano.

—Bien, bien.

—¿Se progresa?

—Se progresa.

Se miraron con afecto, sonrieron y callaron.

El tío había sido siempre así. El tío y todos ellos.

—Traje una punta de encargues. La tía me pidió unas latas de “Sal de Hunt”. Hace más de un año que anda detrás de eso. Fui a buscarlas a Junín hace dos meses. No... en noviembre. Hace cuatro meses.

—¿Para qué sirve?

—Para el estómago. Es una gran cosa. La gente toma ahora toda clase de porquerías, pero esto es realmente bueno.

Silbó una locomotora y el tío se alarmó.

—Falta todavía.

Volvió a mirar el reloj y sorbió otro poco de Cinzano.

—Bueno, fui a la Franco-Inglesa y conseguí todo lo que quise. Le mostré el tarrito al tipo y me dijo: “¿Cuántos quiere?”. Apenas lo miró. ¿Te das cuenta?

Dentro de un rato iba a desaparecer en la ventanilla de un vagón de segunda y no lo vería hasta dentro de cuatro o cinco años. Había otros cinco antes de ahora. Su viejo desapareció así un día y no lo vio más.

—¿Qué tal todo aquello? —preguntó Oreste después de un rato.

Todo aquello. Era un roce lastimero, un crepitar de años envejecidos, una pregunta hecha a sí mismo, a un negro hoyo de sombras.

—Igual.

—¿Los muchachos?

—Siempre igual.

Callaron otra vez. El tío hizo girar la copa y sorbió el último trago.

—¿Qué hora es?

—Las ocho menos cuarto.

El tío sacó el reloj y lo observó inquieto.

—Casi menos diez. ¿Vamos?

Oreste dudó un rato.

–Vamos.

Estaban enganchando la locomotora. El tío recogió los paquetes y la valija y comenzó a caminar apresuradamente hacia el andén número 4. Parecía haberlo olvidado.

Oreste trató de tomarle la valija y el tío lo miró con extrañeza.

–Está bien, muchacho. No te molestes.

–Dele saludos a la tía. A todos.

–Gracias, querido. Gracias.

Corrieron a lo largo del tren tropezando con los tipos de segunda que corrían a su vez como si la estación se les fuera a caer encima y metían por las ventanillas los chicos o las valijas para conseguir asiento. El tío trepó a uno de los vagones cerca de la locomotora y al rato sacó la cabeza por una ventanilla.

–¿Cuándo vas a ir por allá? –preguntó mirando más bien a la gente que se apiñaba sobre el andén.

–Apenas pueda.

–Tenés que ir, eso es. ¿Cuándo dijiste?

–Cuando pueda.

El tío se apartó un momento para acomodar la valija. Después se sentó en la punta del banco y permaneció en silencio. Se miraron una vez y el tío sonrió y dijo:

–¡Oreste!...

Él sonrió también, desde muy lejos, al borde del andén.

Sonó la campana y el tío asomó apresuradamente medio cuerpo por la ventanilla.

–¡Chau, querido, chau! –dijo y lo besó en la mejilla como pudo.

Trató de besarlo a su vez pero ya se había sentado.

El tren se sacudió de punta a punta. El tío agitó una mano y sonrió seguro.

Oreste corrió un trecho a la par del tren. Corría y miraba al tío que sonreía satisfecho, como aquellos hombres de la infancia.

Luego el tren se embaló y Oreste levantó una mano que no encontró respuesta.

Mascaró censurado

SIDE: 83.864/75

Origen: Com.

Decreto Ley 20.216/73

Nota de origen: 73/75

Legajo N° 2516 L

Apreciación de contenido de publicaciones realizada por la asesoría literaria del Departamento de coordinación de antecedentes

Para ser tratado el día:

Publicación: "MASCARÓ EL CAZADOR AMERICANO"

Autor: Haroldo Conti

Editorial: Casa de las Américas, 3ra y G. El Vedado, La Habana Cuba.

A- APRECIACIÓN (F.4): Propicia la difusión de ideologías, doctrinas o sistemas políticos, económicos o sociales marxistas tendientes a derogar los principios sustentados por nuestra Constitución Nacional.

B- ACTITUDES O EXPRESIONES POSITIVAS O DE APOLOGÍA, ADHESIÓN Y/O AFIRMACIÓN HACIA:

-Los "sospechados" que simbolizan la "conspiración del orden establecido", o sea los "revolucionarios".

-La "guerrilla" del maestro Cernuda (guerrilla).

C- ACTITUDES NEGATIVAS O DE DETRACCIÓN Y/O CRÍTICA HACIA:

-Los "rurales" como representantes de la "represión".

-La "falta de presencia" de la Iglesia Católica en el pueblo.

-La "tortura indiscriminada".

D- EJEMPLOS TEXTUALES:**Pág. 121/2**

"-Un día por fin me eché al camino sin volver la cabeza y aquí estoy.

-De qué hablas?

-Estaba recordando cómo empecé. No preguntaste eso? Yo hablaba siempre de ese día pero no me decidía nunca. La verdad que jamás pensé que llegase realmente. Ni siquiera lo tomé en serio el día que empecé a andar. Mi intención en el fondo, fue hacer la comedia.

-Para quién?

-Para mí mismo. Te debe haber pasado.

-Yo di un portazo y le grité a la "vieja" que iba hasta el Club pero pasé por delante del Club, el Sportivo Victoria, y seguían dando como si tal cosa.

-Ahí lo tienes. A cada rato me decía "esto se acaba ahora mismo" pero notaba cada vez que lo decía otro o por lo menos que había en mí uno que lo decía y otro que seguía pateando en medio de toda esa miseria.

-Entonces di con el camino.

-Eso es, el Camino. Has usado el tono justo, por eso solo te reconocería como un Príncipe.

-Y encontré otros tipos que iban y venían como yo, iban, no importa la dirección.

-Y te diste cuenta que los pies se te pegan a él, que no solo es un lugar de tránsito sino una forma de vida, y entonces ya no puedes parar.

-No, no se puede.

-No te alegra? Estás vivo quiere decir. El mundo te pertenece.

No eres un rasposo sorete que apenas camina lo que le permite el largo de la cadena. Vas y vas, eh Oreste?... Más alto esa pierna!"

Pág. 223

"El domingo de cuaresma el párroco de Paso Viejo, cuya iglesia apenas contaba con una miserable espadaña de ladrillos, pidió que se tramaran fuertes oraciones por los vecinos de Solsona que se entregaban a prácticas descabelladas no solo destinadas a fomentar la discordia entre hermanos sino a contrariar el orden de rerum naturae con el desorden de rerum novarum. Los rurales bajaron a Solsona, le volvieron a romper los huesos a Argimón, que recién se reponía, confiscaron el tra-

je de vuelo, prohibieron la crianza de pájaros y toda ave que remontara y se culearon a varias señoras por alentar aquellas prácticas o por si acaso. El notario Bajarlía fue encausado por abuso de función pública, libelo y apología de la subversión, que de eso se trataba finalmente porque la alteración del orden natural predispone a la alteración del orden establecido."

Pág. 255

"El rostro oscuro de Mascaró los observaba fijamente desde el cartel. Arriba, con grandes letras, decía BANDO. Por debajo tenía escrito algo más que no se alcanzaba a leer. El Príncipe se aproximó sin soltar el vaso, atraído por aquella fuerte mirada. Recién entonces Oreste y el Nuño repararon en el cartel y cuando reconocieron la cara del ben-bélico se acercaron ellos también.

Debajo estaba escrito:

René Mascaró (a) El Cazador Americano, Joselito Bem-bé, Maldeojos, profesor Asir, Seis-en-Uno, Carpofo-ro, el Califa, Bailarín Oriental, Viuda negra, Chumbo Cárdenas, Lucho Almaraz, Oreste von Beck, Pepe Nola, Frageíto, dómine Tesero, Príncipe Patagónico, etcé-tera. -Antisocial de suma peligrosidad promovido por graves y combinados delitos de insurgencia en contumacia. Cualquier información sobre su paradero debe ser comunicada a las Fuerzas de Seguridad. Se reprimirá con escoplo todo ocultamiento, deformación, omisión y conexos. Se reprimirá con pifucio de primera los defectos en complicidad directa, resistencia ostensible y apología del susodicho en cualquiera de sus encarnaciones. Se reprimirá con pifucio de segunda toda expresión de las llamadas de arte o cualquier ocupación o ejercicio excéntrico, por los implícitos y concomitantes. El juzgamiento de los delitos previstos, y los imprevistos o semiprevistos que encajen por extensión o concurren al fiat lux de los previstos, se ajustará al procedimiento verbal y sumario con testimonio pro fide y ejecución a mano. Exhíbese."

Pág. 256/7

"-Qué es escoplo?

-Cualquier cosa -respondió desde el fondo Avelino Sosa. Primero se aplica y después se decide si es escoplo o pifucio.

-No hay escoplo de primera y segunda?

-No. En esos son precisos.

-La información es deficiente, no sé si por suerte.

-Mejor. Aumentan los sopechosos. Para ellos así todo es más claro. La cuestión se divide entre rurales y sospechosos. Eres una cosa u otra.

-Quiere decir que en cierta forma hemos estado conspirando todo este tiempo -dijo Oreste, más bien divertido.

-En cierta forma no. En todas. El arte es una entera conspiración -dijo el Príncipe. Acaso no lo sabes? Es su más fuerte atractivo, su más alta misión. Rumbea adelante, madrugón del sujeto humano.

-Brindaron y bebieron por toda esa vaina.

-No entiendo mucho de eso, aunque de mozo gané un concurso de bailote. Con todo, da la casualidad que después de pasar ustedes por cualquier pueblo de mierda la gente empezaba a cambiar. Si vuelven para atrás encontrarán todo distinto. En algunos casos no encontrarán nada.

-Qué quieres decir?

-Tapado, por ejemplo. El Capitán Alvarenga lo limpio de raíz.

-Tapado?... Tapado!

-El maestro Cernuda -evocó Oreste, y en su cabeza se encendió una ventana enrejada con la persiana entreabierta y una quieta figura detrás de los vidrios.

-Cernuda, ese mismo.

-Qué paso?

-Después que ustedes se marcharon, a la gente le dio por ciertas grandezas. Del almacén mudaron a la escuela. Allí tramaban con el maestro toda clase de locos proyectos. Hasta armaron un tablado con cortinas y luces y simulacros de papel.

-Carajo!

-Trovaban, valseaban, competían, todas esas cosas de lucimiento que empompan a la persona. Empezaron a leer y aún a escribir, para aventajarse.

-Malo.

-Cernuda ideó unos cuadros vivos de impresionante apariencia.

-Ya me imagino.

-Unas figuras blanqueadas que fingían monumentos.

-Uno a la Libertad, otro al Progreso, no es así?

-Tal cual. Uno de mucho aparato que se titulaba "Dale alto".

-Duc in altum.

-Eso... Total que empezaron en verso y terminaron a tiros.

"-Hasta ahí iba bien.

-Vino Alvarenga echando putas y de los discursos el maestro pasó a la comandancia. Disparaba proclamas y balazos a diestra y siniestra.

- Es otra clase de magisterio.

- Alvarenga quemó el pueblo. Lo sepultó del todo.

Una sombra oscureció los rostros de los tres hombres.

-Y?...

-. Cernuda se fue al desierto, de guerrita.

Avelino Sosa sirvió más vino y se brindó por la guerrita del maestro Cernuda. Después callaron, y fue que sintieron todo el peso de la noche que cubría la tierra. En esa misma noche Boc Tor galopa sobre el caballo Asir, Mascaró vigila desde lo alto de una loma, el maestro Cernuda anda en vela con un puñado de papeles en una mano y un fusil en la otra a la cabeza de una bandita de locos entre ellos Garbarino."

Pág. 283/4

"Oreste despertó detrás de una reja. En el primer momento creyó que, como ocurría al final de la visita del señor Tesero, estaba en la jaula del chimpancé. Cambió de idea cuando apareció un gorila con uniforme de rural y sin decir palabra lo molió minuciosamente a palos. El tratamiento duró varios días, o meses o tal vez años. El gorila reaparecía a cualquier hora y lo golpeaba con idéntica prolijidad. Oreste hasta llegó a acostumbrarse. Los golpes tenían un ritmo, sucedían ordenadamente, no se precipitaban, y él los acompañaba con el cuerpo. Pecho, cabeza, espalda, pecho, cabeza, espalda. Un, dos, un dos, un dos... Otro día u otro año lo transportaron a una salita bien iluminada, lo recostaron en un catre, lo amarraron de pies y manos, seguramente para que reposara con absoluta seguridad temiendo que en su estado de fantasía rodara al suelo, y cuando estaba a punto de dormirse tuvo la fuerte impresión de que se transformaba en una lamparita de 150 W. Abrió los ojos y vio que otro gorila lo punzaba aquí y allá, preferentemente en el unigénito, con una

pértiga que remataba en una púa. Cuando le tocaba el unigénito, que se encogía como una pasa, sentía que se vaciaba por dentro, que vibraban y se encendían un millón de finos alambres."

Ver otros ejemplos en las páginas: 120, 273/4, 277, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290/1, 294, 295, 296.

E- CONCLUSIONES:

El presente libro, cuyo autor es Haroldo Conti, presenta un elevado nivel técnico y literario, donde el mencionado autor luce una imaginación compleja y sumamente simbólica.

La novela consiste en las aventuras de un grupo de "locos" que adquieren un circo (llamado "del Arca") y viajan por distintos pueblos (todos en estado de miseria y despoblación, donde aparece el "edificio" de la Iglesia pero nunca ningún sacerdote), y van "despertando" en los pueblos que visitan el espíritu de una "nueva vida" o bien podría interpretarse una "vida revolucionaria".

Como se dijo en un principio, la novela es muy simbólica, contada además en un tono épico, no definida en sus términos pero con significados que dan lugar a pensar en su orientación marxista (apoyada por la Editorial Casa de las Américas, de La Habana, Cuba).

Aparecen los "rurales" como sinónimo de "la represión" y la matanza de "revolucionarios" a quienes denomina "los sospechosos" porque conspiran con el "orden establecido" proponiendo en consecuencia "un orden natural" (es decir sin autoridades, o sea utilizando el símbolo de la "libertad y el Progreso" basado en sus actividades "revolucionarias").

Hay personajes característicos como el protagonista del título del libro "Mascaró El Cazador Americano", quien tiene la particularidad de no hablar en toda la novela, solo vigila desde su caballo negro, en todo momento. Casi al final, Mascaró aparece "liquidando a los gendarmes en su papel de "justiciero" (o mano armada se traduciría). También se muestra al maestro Cernuda, personaje de uno de los pueblos, quien tiene cierto "vuelo literario y cultural", y en algún momento se embarca en "la revolución" (o en la "guerrita" como denomina el autor la segunda parte del libro).

Es de destacar la existencia de otro personaje, que actúa a manera de centro de la narración, denominado "El Príncipe" o "El Príncipe Patagón", que viene a representar al indio americano como "dueño" del ámbito o marco geográfico en que transcurre la acción.

Por último, se aprecia una suerte de "solidaridad" en este grupo, de "aventureros", quienes se pasan "mensajes" a través de los cuales parecen "entenderse y ayudarse". Los pasajes finales muestran las torturas de que es objeto otro personaje, "Oreste", sin que se expliquen los motivos o causas del "torturamiento" salvo la "crueldad, brutalidad o falta de ideas" de la "represión". Finalmente, Oreste vence los interrogatorios y torturas y vuelve al "Camino" que "nunca más podrá dejar" (como expresan algunos, diálogos muy significativos).

Por todo lo expuesto, y si bien no existe una definición terminológica hacia el marxismo, la simbología utilizada y la concepción de la novela demuestra su ideología marxista sin temor a errores. Con tal motivo, la obra analizada atenta contra los principios sustentados por la Constitución Nacional y por ende la ley 20.840, por lo que se propone la calificación del punto A.

HOMENAJE A HAROLDO CONTI: TREINTA AÑOS DESPUÉS

Palabras de Marta Vasallo

“...Contá la historia de la gente como si cantarás en medio del camino, despojate de toda pretensión y cantá, simplemente cantá con todo tu corazón: que nadie recuerde tu nombre, sino esa vieja y sencilla historia...”. Tal era la estética que el narrador Haroldo Conti se dictaba a sí mismo. Pero antes que la difícil y cautivante sencillez de sus historias fueron su nombre y su persona las que volvían una y otra vez en imágenes y palabras en el curso del homenaje que organizó la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, en el 30 aniversario de su secuestro por una brigada del Batallón 601 de Inteligencia del ejército argentino.

El 5 de mayo de 2006 el auditorio Emilio Mignone –Espacio de Arte Franco Venturi de la Secretaría–, se vio colmado con la presencia de familiares y amigos del escritor desaparecido, así como miembros de organizaciones de derechos humanos, ex militantes, periodistas, escritores.

En efecto, el acto comenzó con el descubrimiento de un retrato de Conti, se proyectó un video realizado por el Área de Comunicación y Prensa y el Archivo Nacional de la Memoria de la Secretaría, que incluye imágenes cuyas tomadas por Andrés Cuervo en el Delta del Paraná en 1975, editado por la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA) en 1993; luego, fragmentos de un reportaje a Conti ilustrado con fotografías, facilitado por la Comisión Provincial de la Memoria.

Tras el video y el reportaje se leyó un texto de Osvaldo Bayer, donde una vez más la figura de Conti se recortaba sobre el bienamado paisaje de las islas del Delta: “...Siempre cuento que cuando empezabas a hablar de tu querido Delta, el paisaje de las islas y del Paraná comenzaba a dibujarse en tus ojos y tus manos hacían gestos como si manejaras el timón. ¡Cuánto te admiré al leerte! Cuando supe tu muerte quedé en silencio durante horas. Y te vi remando por el Delta hacia el gran río ancho y por allí desaparecías entre sus brumas. Pero quedarán tus libros, Haroldo, tus libros. Meterse en ellos es meterse en la vida

plena. Fuiste un poeta, un escritor, un hombre del río y de la tierra. O para que te guste más, un hombre de las islas. Pero de las islas con habitantes, y a ellos pertenecías con tus luchas y tu mano abierta...”.

Los testimonios que sucedieron captaban al personaje evocado en sus facetas múltiples de “escritor, profesor, marinero, cineasta, aviador, periodista”, como lo definiría el secretario de la UTPBA Daniel das Neves, además de militante vinculado con el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), a través del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) [...].

En primer término, el secretario de Derechos Humanos de la Nación Eduardo Luis Duhalde hizo hincapié en que ese acto de memoria buscaba “rescatar a quienes fueron víctimas del terrorismo de Estado, no solo por su condición de víctimas sino por lo que significaron en vida, por lo que fueron en su compromiso social, en su actividad política, en su actividad cultural, en su carácter creativo; hombres y mujeres –y aun niños– inmersos en ese proceso de búsqueda de transformación de la sociedad... Como todos los detenidos-desaparecidos es su vida la que dio sentido a su muerte y no la muerte la que dio sentido a su vida...”.

La última mujer de Haroldo Conti, Marta Scavac, relató pormenorizadamente el episodio del secuestro de su marido en la madrugada del 5 de mayo de 1976. Su testimonio ilustra acabadamente los procedimientos típicos de los grupos de tareas de las Fuerzas Armadas que habían hecho una rutina de irrumpir impunemente en las casas, destruyendo, robando, vejando a los habitantes, para llevarse secuestradas personas que luego integraban las listas de los “desaparecidos”. Así en este caso ataron, encapucharon y golpearon a la mujer, y “durmieron” con cloroformo a su hija de siete años. La desesperación de Marta al darse cuenta de que Haroldo no estaba encapuchado provino de que ya sabía que no encapuchar a un detenido significaba su condena a muerte: no les importaba que les viera la cara, no habría posibilidad de que pudiera identificarlos en el futuro, dado que tenían previsto matarlo. Después del secuestro, se iniciaría el calvario de la búsqueda que unió, al principio sin que lo supieran, a tantos familiares y amigos de detenidos desaparecidos.

Testimonió también el escritor uruguayo Juan Carlos Legido, quien formaba parte del grupo de estrechos amigos que tenía Conti en el puerto de La Paloma, en el departamento de Rocha, Uruguay. A ellos les había mostrado con orgullo el certificado de naufrago que recibió al perder todos sus efectos personales, incluido su documento, cuando efectivamente naufragó en el Cabo de Santa María, Uruguay, en agosto de 1965, a bordo de un yawl, Atlantic, en el que viajaba a Brasil.

Mis recuerdos, evocó Legido, se amontonan especialmente en el Puerto de la Paloma... ya que en solo una oportunidad lo visité en su domicilio

porteño de la calle Pasteur, que estaba decorado como el sollado de un barco. Una sola vez, si la memoria no me falla fue en un mes de septiembre de comienzos de los años 70, se alojó en mi casa en Montevideo. En cambio teníamos ‘todos los veranos’ –recuerdo el título de uno de sus libros– para tratarnos, y de ese modo anudar una entrañable amistad que solía complementarse con la presencia de Rodolfo Mattarollo, uno de sus amigos más queridos, de los más fieles a su memoria e incansable difusor de su obra. Entre los tres habíamos transformado aquel rincón del Atlántico en una especie de paraíso particular...

”Puedo evocar episodios insólitos, casi inevitables desde el momento en que todo en Haroldo era insólito. Evoco uno de los tantos: caminábamos por la larga extensión de la playa que va desde la Paloma a la Pedrera de repente se nos apareció una redonda boya de vidrio azul. Haroldo se abalanzó sobre ella. Pero era muy pesada. Imposible cargarla hasta el chalet que había alquilado cerca del faro, muy lejos de allí. Sin embargo, Haroldo empezó a buscar y encontró un tablón que también había sido traído por el oleaje y comenzamos a cargarlo entre los dos después de haber colocado allí la boya. Pero el peso del tablón con el agregado de la boya iba despellejando despiadadamente nuestros hombros. Entonces Haroldo se quitó el short y yo no tuve más remedio que imitarlo para así transportar la boya con un aislante entre la madera y nuestra piel. Pero los shorts eran lo único que teníamos encima. No importa. Seguimos impávidos, o mejor dicho Haroldo siguió impávido presidiendo la marcha. Yo no podía ver nada a no ser, obviamente, en esa posición forzada de semi galeote, la parte posterior de Haroldo tal como había venido al mundo... La única vez que fui a visitarlo a Buenos Aires la boya estaba allí, en un rincón de la casa que Haroldo había convertido en una especie de sollado. Por supuesto que aun viviendo en medio del asfalto de la calle Pasteur Haroldo no podía dejar de navegar”.

El entonces subsecretario de Derechos Humanos Rodolfo Mattarollo había sido mencionado ya en otros testimonios como uno de los amigos entrañables del escritor. Sus palabras se dirían la prolongación de una de las tantas conversaciones con el amigo perdido. Su texto constituye toda una pieza literaria cuya eficacia estética trajo al espacio del homenaje la presencia del hombre evocado en una difícil fusión de sintonía política con él y de síntesis de los rostros de su prisma personal: narrador, navegante, intelectual, militante. En ese Conti que volvía en la nostalgia de Mattarollo, la pasión política convivió con la percepción de la precariedad humana, de lo irreparable, con una aspiración de eternidad que se encarna en sus escritos y resplandece más allá del infortunio y de las vicisitudes del tiempo⁴.

⁴ Las intervenciones del secretario de Derechos Humanos Eduardo Luis Duhalde, del subsecre-

El poeta Víctor Redondo, presidente de la Sociedad de Escritoras y Escritores Argentinos (SEA), aprovechó la oportunidad para evocar a los 103 escritores detenidos desaparecidos en el período 1974-1983, algunos de cuyos textos fueron recopilados en el volumen *Palabra Viva*, editado en 2005 por la SEA con la colaboración de Conabip (Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares). De ese volumen leyó una carta fechada el 2 de enero de 1976 que Haroldo Conti envió a Roberto Fernández Retamar⁵, fundador en 1964 de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y desde 1965 director de la revista *Casa de las Américas*, que en 1975 había premiado a Conti por su novela *Mascaró, un cazador americano*. En esa carta figura un sorprendente anticipo: “Me acaba de informar muy confidencialmente [un amigo] militar que se espera un golpe sangriento para marzo. Inclusive los servicios de inteligencia calculan una cuota de 30 mil muertos...”.

La carta tenía dos objetivos: recomendar a Casa de las Américas a Federico Vogelius, el director propietario de la revista *Crisis* donde Conti colaboraba y de la que dice en la carta: “vende muy bien y es lo único que sobrevive”. La recomendación es a propósito de una gira latinoamericana que iba a realizar Vogelius, en cuyo transcurso quería ingresar a Cuba. El segundo objetivo era pedir a Fernández Retamar, y en lo posible a otros escritores cubanos consagrados, colaboraciones para un volumen que publicaría la editorial Sudamericana cuyos beneficios serían dedicados a los presos políticos.

Por último, intervino el secretario de la UTPBA Daniel Das Neves. Mencionó el modo como Haroldo Conti concebía su condición de escritor y periodista. Una concepción totalmente ajena a la actualidad, pero que en los años 70 era compartida por muchos militantes de diferentes organizaciones: “Un trabajador no tiene privilegios en mérito a la función que cumple. Niego esa aureola, esa condición de aristócrata. ¿Qué diferencia hay entre lo que hacía mi abuelo que era carpintero, o mi padre, un tendero y vendedor ambulante, y lo que yo hago? Mi abuelo manejaba el serrucho y yo manejo mi máquina de escribir, mis ideas y un lenguaje... el único privilegio al que puedo aspirar es que algún día mis compañeros albañiles o mecánicos me reconozcan como uno de los suyos”. Recurrió a la opinión de Aníbal Ford, compañero de Conti en la redacción de la revista *Crisis*, quien en *Biografía de un cazador. Haroldo Conti*, de los periodistas Néstor Restivo y Camilo Sánchez, señala que Conti tenía “un perfil cinematográfico, documentalístico, de cronista, que estaba en desarrollo y en paso al periodismo, que tal vez hubiera llegado a un punto muy alto si no se lo hubiesen llevado...”.

tario Rodolfo Mattarollo, de Marta Scavac y de Juan Carlos Legido se reproducen íntegramente a continuación, en la presente sección de este volumen.

⁵ Incluida en este volumen en la sección “Un discurso y algunas cartas significativas”.

También citó a Juan Gelman en una reciente alusión a los escritores militantes como Conti: "...supieron que morir era uno de los riesgos de esa lucha... creo que su grandeza consiste entre otras cosas en que esa conciencia no los amilanó...plasmaron en un nudo de vida el problema de la creación y el de la lucha...".

Por último, destacó la importancia de los actos de reconocimiento público para quienes "dieron todo por un objetivo que los enaltece como seres humanos dignos...": "Su Chacabuco natal que lo recuerda; un año –2005– dedicado a exponer su obra a partir de la iniciativa de numerosas organizaciones, entre ellas la UTPBA; este acto donde desde el propio Estado –a través de la Secretaría de Derechos Humanos– se reivindica su figura, son demostraciones acabadas del valor de la construcción de la memoria...".

Palabras de Eduardo Luis Duhalde⁶

Buenas noches a todos. Es una alegría poder compartir con ustedes este encuentro de homenaje a Haroldo Conti. Invitamos aquí a la familia de Haroldo y a muchos amigos entre los cuales me cuento. Creo que Haroldo es patrimonio común de todos nosotros. Porque a treinta años del golpe no basta con el repudio a los genocidas, con señalar a los responsables directos y mediatos de cada uno de los crímenes de lesa humanidad, ni tampoco alcanza con explicar quiénes fueron los cómplices y beneficiarios de esta política que tuvo una racionalidad perversa que era terminar con toda contestación social buscando disciplinar a la sociedad para aplicar las políticas más salvajes del neoliberalismo.

Este repudio intenta fundamentalmente rescatar a quienes fueron las víctimas del terrorismo de Estado, no solo por su condición de víctimas sino por lo que significaron en vida, por lo que fueron en su compromiso social, en su actividad política, en su actividad cultural, en su carácter creativo; hombres y mujeres –y aun niños– inmersos en ese proceso de búsqueda de transformación de la sociedad. En la construcción de este ejercicio de la memoria no podía estar ausente el recuerdo de este entrañable amigo que fue Haroldo Conti, al cumplirse treinta años de su secuestro.

Como todos los detenidos desaparecidos es su vida lo que dio sentido a la muerte y no la muerte la que dio sentido a su vida, para que lo recordemos.

Y aquí estamos reunidos recordando entonces a Haroldo. Se equivocaron los represores cuando creyeron que acribillando su cuerpo iban a borrar de la memoria a Haroldo Conti. Porque los grandes escritores no se borran de la

⁶ Secretario de Derechos Humanos de la Nación.

memoria, tienen un sentido de eternidad. Máxime, si además de gran escritor fue un gran hombre.

Haroldo emerge vencedor de la muerte y nosotros nos sumamos con este modesto homenaje a esa permanencia y recuerdo que fue como gran escritor, un militante excepcional y un argentino que luchó tras los sueños de una sociedad mejor. Muchas gracias.

*Palabras de Marta Scavac*⁷

Disculpen, estoy un poco emocionada. Este ha sido un momento muy fuerte para todos los que queremos a Haroldo. Un beso para Alejandra Conti, la hija mayor de Haroldo que no pude llegar hasta ella. Un beso para Miriam, mi hija mayor. Un beso para la señora Dora Campos, la primera esposa de Haroldo.

Quiero agradecer profundamente a la Secretaría de Derechos Humanos. Realmente nunca me imaginé que iba a llegar este día, que desde el Estado, desde el gobierno, se rindiera un homenaje a Haroldo y sé que se hace desde el corazón. Muchas gracias, muchas gracias.

En la madrugada del 5 de mayo de 1976 llegamos a nuestra casa, veníamos del cine de ver *El Padrino II*. En casa había quedado mi hija Miriam de siete años y mi bebé de tres meses... Ambos chicos habían quedado con un compañero, con un amigo: Juan Carlos Fabián. Aprovecho la oportunidad como lo hice otras veces, y como no fue recogido mi pedido, quiero aclarar que hubo una confusión medio extraña cuando se habló de que uno de los represores, de los asesinos que estaba en mi casa era Juan Carlos Fabián. Y no era para nada así, yo reivindico a Juan Carlos Fabián como un compañero más, era un compañero de lucha y como a todos mis compañeros de lucha yo los reivindico.

Llegamos a casa. Recuerdo que eran las doce y cinco cuando bajé del coche y le dije a Haroldo:

“Ernesto debe estar muerto de hambre, ya se pasó la hora de la mamadera”. Voy a abrir la puerta de casa, estaba trabada. Baja Haroldo y dice: “Yo puedo, yo puedo”. Y cuando él intenta abrir, se abre la puerta de golpe. Había un grupo esperándonos e inmediatamente yo lo único que alcancé a ver fue un grupo de seis u ocho personas –por llamarlos de alguna manera– que me ponen un arma en la cabeza con silenciador, recuerdo que me tiran al piso, inmediatamente me encapuchan y me atan.

Cuando me tiran al piso alcanzo a ver a Juan Carlos que ya estaba tirado en el piso sin capucha, pero sí atado. Me dejan en el living donde se encontraba él, escucho que lo llevan a Haroldo, que forcejean, escucho varios movimientos

⁷ Segunda esposa de Haroldo Conti.

como de cuatro o cinco cuerpos, ahí me di cuenta de que Haroldo se resistía a ser atado y llevado. A nuestro cuarto fue después.

Fue el comienzo de una noche muy espantosa donde por momentos me confundía porque era tal la desesperación de estos tipos por robar lo que había en la casa, desde ropa, muebles, todo lo que se podían llevar, buscaban plata, rompían floreros, preguntaban “¿Dónde está la plata?”, “¿Dónde está la plata?”. Este grupo se dividía en dos: estaba el bueno, intelectual. Debo reconocer que por sus intereses –no por bueno– me salvó de unos cuantos golpes, me llevó al escritorio y me preguntó sobre *Mascaró*, por qué había colaborado con *Mascaró*, por qué había viajado a Cuba. Trataba de mantener su serenidad esta persona pero en un momento no pueden ocultar lo que son y dicen: “Estamos en guerra, son ustedes o nosotros, no podemos dejar ni siquiera las semillas de ustedes”.

Una noche muy larga, unas cuantas horas, yo escucho que van a llevárselo a Haroldo, escucho que le dicen: “Haroldo, qué caro que va a pagar por todo esto”.

Ahí pregunto qué van a hacer con él. Me dicen que tienen unas cuantas preguntas para hacerle. Les respondí que habían estado toda la noche haciéndole preguntas. Que yo podía ayudar a contestar las preguntas pero que no tenían por qué llevárselo a ningún lado.

En ese momento recibí una flor de patada en los riñones. De todas maneras sigo pidiendo, porque el dolor físico no se siente en esos momentos, ¡es tan grande el otro dolor!

Cuando me doy cuenta de que es inútil, que por supuesto que no me van a hacer caso, les pido que me quiero despedir de Haroldo, que quería saludarlo.

Y este buen señor me dijo: “Yo la llevo, señora”. Y me va llevando, yo estaba encapuchada, estaba atada así que me llevaba él por mi casa. Mi aspecto no era muy elegante porque estaba sin ropa, estaba golpeada, como le pasó prácticamente a todos los que vivieron una situación similar, ¿no?

Y en el trayecto desde el living hasta mi dormitorio, uno de ellos todavía se burla, dice: “Vas a bailar el vals con la señora que estás tan elegante”.

En un momento me detiene este hombre y yo siento el aliento, la presencia, el calor de Haroldo, y quiero extender mis manos y no puedo porque estoy atada, lo empiezo a llamar y me dice: “Acá estoy, acá estoy querida, quédate tranquila, estoy bien”. Y yo le digo: quiero verte, necesito verte.

Él se acerca y me da un beso acá en la barbilla que era el único lugar que yo tenía descubierto.

Hasta aquí llegaba la capucha que eran dos camisas que me habían puesto. Cuando Haroldo me da un beso en esa parte de la cara que yo tenía descu-

bierta me doy cuenta de que Haroldo no estaba encapuchado porque si no hubieran sido otros sus movimientos, cuando me doy cuenta de que no estaba encapuchado, ahí sí perdí el control que pude más o menos contener en las horas anteriores. Empecé a gritar desesperadamente que no me lo llevaran.

Me tiran sobre nuestra cama, uno de los tipos se tira sobre mi cuerpo, me pone un arma en la cabeza pidiéndome que me calle y al mismo tiempo escucho los ruidos de cadena que se van llevando a Haroldo, que evidentemente arrastraba con sus pies y sus piernas una cadena, todavía me parece escuchar esos ruidos y yo gritando y él diciéndome, y esas fueron sus últimas palabras: “¡Cuidame el nene!, ¡Cuidame el nene!, ¡Cuidame el nene!”

Fueron las últimas palabras que escuché de Haroldo. Simultáneamente el compañero que estaba en casa era duramente golpeado, pedía: “¡Dejen a la señora y a los chicos que no tienen nada que ver! ¡No sean cobardes!”. Se los llevan a los dos...

Yo quedo tirada en el cuarto. Escucho los coches que parten, entre ellos el nuestro —que por supuesto no se recupera más, eso no importa— tiene que saberse que además de asesinos eran ladrones, que de pronto me merecen más respeto los que están en Devoto.

De repente se abre la puerta y siento dos voces. Me levantan del piso para cargarme, para meterme en el coche evidentemente.

Uno de ellos grita: “No, no, no, pará, pará, está el televisor ahí y el tocadiscos” (en esa época los televisores eran muy grandes). Estaba el tocadiscos Winco y justo allí mismo había un canasto grande que habíamos comprado en Ecuador con los discos de las nenas... ¿Te acordás, hija?

Eso me salvó porque me volvieron a tirar al piso y decían que “no hay lugar en el coche para todos; primero llevemos esto”. Yo escuchaba, las voces eran dos, en esos momentos ya se habían ido los otros y escuchaba cómo hacían fuerza porque eso era muy pesado. Le dan un golpe a la puerta y se van. Y yo había calculado más o menos el tiempo que demoraban porque teníamos la comisaría 29 a tres cuadras y yo estaba calculando lo que ellos demoraban entre viaje y viaje y digo: estos estaban llevando las cosas a la comisaría.

Me di cuenta de que no tenía mucho tiempo, me di cuenta de que mi vida y la de mis hijos estaban realmente en peligro. Un rato antes, dos de los tipos se peleaban entre ellos refiriéndose a Ernesto, mi hijo de tres meses (yo estaba ahí a los pies, atada y encapuchada). Decían: “Este lo quiero para mí, por este pibe vamos a conseguir buena guita porque es rubio y es blanco”.

Yo no sé de dónde saqué fuerzas porque me fui arrastrando por el piso de la casa hasta que llego al cuarto de los chicos, comienzo a llamar a Miriam, mi hija que tenía siete años en ese momento, ella me ayuda a sacar la capucha, desatarme, fue tremendo ver el desastre que habían hecho en la casa. Rompieron

todo, habían tirado todo, habían cenado, habían preparado milanesas (estaban los restos) había seis platos me acuerdo, seis platos en el comedor diario.

Cuando pudimos fuimos tratando de salir. Cuando llegamos a la puerta se habían llevado la llave, se habían llevado el teléfono, lo único que me quedaba era salir por la ventana. Mi hija me ayudó porque yo estaba mal, muy debilitada físicamente. Entonces me subo arriba del sillón, que se quedó porque era muy grande, y ahí rompo la ventana, mis dos hijos quedan, mi bebé en brazos de su hermana, de Miriam. Y yo le digo a la nena: “déjame que voy a saltar yo a ver si realmente están afuera”, porque esa era la amenaza, que no intentara nada, que “si llega a pasar algo, quedate quieta, no salgas, cuidate vos y tu hermano”.

Salté a la vereda, ya eran alrededor de las siete de la mañana, mucho frío, muy nublado, mi casa era una ochava, no veo nada. Recorro para un lado, recorro para el otro, y digo: “si están que me maten a mí pero por lo menos los chicos que estén adentro”. No vi nada, volví a la ventana y digo: “¡Vamos, Miriam, rápido, no nos queda mucho tiempo!”

Ella me alcanza el bebé, después yo la ayudo a saltar a ella y caminamos unas dos cuadras como se podía y aparece un taxi. Cuando yo veo que aparece un taxi, digo, “o esto es un milagro o es uno de ellos”. No tenía alternativa, tenía que salir de ahí. Y no, resultó ser un hombre del pueblo.

Cuando me ve dice: “¿Señora, que le pasó?”, le digo (¿Qué le iba a decir?). “Entraron ladrones a mi casa, se llevaron todo, tengo que ir a la casa de mis padres que están a diez cuadras de acá y no tengo ni una moneda”.

“Señora, no se preocupe, yo trabajo de noche y estoy viendo todos los días situaciones como estas”, dijo. Se bajó del coche, me ayudó a subir, se sacó su saco y me cubrió con su saco porque yo estaba sin ropa y me llevó a la casa de mis viejos. No sé su nombre, no recuerdo su cara y le estoy profundamente agradecida.

A partir de ahí comenzó una búsqueda entre todos, empezando por nuestro refugio que era la revista *Crisis* donde estaba el compañero tan querido Federico Vogelius. Acá está Rita, esta gran mujer que fue su compañera. Comenzamos a hacer las denuncias a nivel internacional, de todo tipo. Yo recorría los lugares de prensa llevando el comunicado a todas las agencias, golpeé las puertas de todas las redacciones, reboté en todos lados porque decían que la orden del gobierno nacional era no mencionar a Haroldo Conti. A los tres días Radio Colonia hace la denuncia del secuestro.

Hicimos diferentes trámites para tratar de saber dónde estaba. Federico Vogelius tiene un contacto con un hombre de prensa, de la Secretaría de Prensa de Videla, a cambio de una pintura que costaba unos cinco mil dólares. Este hombre nos da la información de que Haroldo estaba en el Vesubio y que no lo íbamos a volver a ver y que la misma suerte iba a correr yo. Sí, efectivamente así fue, no lo volvimos a ver.

Pero Haroldo no está desaparecido, Haroldo está vivo, Haroldo está en su obra, Haroldo está en la familia que lo sigue queriendo, Haroldo está en sus amigos, Haroldo está en su grandeza, en ser solidario, en darle una mano sin importarle qué, Haroldo está en todas partes, no pueden desaparecerlo y lo sigue amando como hace treinta años. Gracias.

*Palabras de Juan Carlos Legido*⁸

Yo casi les diría que me tienen que disculpar porque me he emocionado muchísimo, la persona que me precedió tanto tuvo que ver con la vida de Haroldo Conti y de alguna manera yo creo también bastante tuvo que ver en la mía.

Yo había escrito dos o tres palabras, no los quiero abrumar porque sé que van a hablar otras personas; había escrito unas palabras porque me parece mejor leerlas porque así puedo concentrar mis pensamientos porque sino uno se evade... Me trae tantos recuerdos que tengo en común que lo voy a hacer ahora...

BAJO EL SIGNO DE PISCIS

Mis recuerdos de Haroldo Conti se amontonan especialmente en el puerto de La Paloma, departamento de Rocha, Uruguay, ya que en solo una oportunidad lo visité en su domicilio porteño en la calle Pasteur que estaba decorado como el sollado de un barco, casi como un barco, y una sola vez, si la memoria no me falla, fue en un mes de setiembre de comienzo de los años 70 que se alojó en mi casa de Montevideo.

En cambio teníamos “todos los veranos” –y recuerdo el título de uno de sus libros– para tratarnos y de ese modo anudar una entrañable amistad que solía complementarse con la presencia de Rodolfo Mattarollo, uno de sus amigos más queridos, de los más fieles a su memoria e incansable difusor de su obra. Entre los tres habíamos transformado aquel rincón del Atlántico en una especie de “paraíso particular”.

Con respecto a Haroldo Conti era tan invasora su “presencia Marina” (si así lo podemos calificar) que fue el modelo de uno de mis relatos que forman parte una *Antología del Mare Nostrum* (Ediciones Trilce, Montevideo, 1988) cuyo título es “Haroldo o cómo interpretar el cambio de conducta de los lobos marinos” de una isla de nuestra costa atlántica y que mataba a balazos a los loboeros que llegaban a masacrarlos con sus cachiporras. No es casual tampoco que otra escritora uruguaya, Matilde Bianchi, se haya inspirado en él para

⁸ Escritor uruguayo.

escribir un cuento, “Bajo el signo de Piscis”, donde allí, un supuesto Haroldo que vive prácticamente dentro del agua, termina convirtiéndose en pez.

O sea que Haroldo Conti, que viajó mucho, pero más que nada viajó con su imaginación (como lo destaca Rodolfo Mattarollo en su ensayo sobre este escritor), hace viajar la imaginación evocando su insólita figura “que pareciéndose a ningún otro hombre, no se parece a ningún escritor”, tal como lo definió Marco Denevi, según consigna en el ensayo al que hacíamos referencia.

Cuánto podría decir del amigo que se ofreció a enterrarme en el terreno de mi casa de La Paloma al perro que me había acompañado 16 años y cuyo nombre utilizó en una de sus novelas. Puedo evocar también episodios insólitos casi inevitables desde el momento en que todo en Haroldo Conti era insólito (como por lo común lo es en todos los aristas, pero acaso en él algo más). Evoco uno de los tantos: caminábamos por la larga extensión de playa que va desde La Paloma a La Pedrera y de repente se nos apareció una redonda boya de vidrio azul. Haroldo se abalanzó sobre ella. Pero era muy pesada. Imposible cargarla hasta el chalet que había alquilado cerca del faro, muy lejos de allí. Sin embargo, Haroldo comenzó a buscar y halló un tablón que también había sido traído por el oleaje y comenzamos a cargarlo entre los dos después de haber colocado allí la boya. Pero el peso del tablón en el agregado de la boya iba despellejando despiadadamente nuestros hombros. Entonces Haroldo se quitó el short y yo no tuve más remedio que imitarlo para así transportar la boya con un aislante entre la madera y nuestra piel. Pero los shorts eran lo único que teníamos encima. No importa. Seguimos impávidos. O más bien dicho, Haroldo siguió impávido presidiendo la marcha. Yo no podía ver nada a no ser, obviamente, en esa posición forzada de semi galote, la parte posterior de Haroldo tal como había venido al mundo.

No recuerdo bien cómo terminó el episodio pero supongo que todo marchó sin novedad porque no se nos cruzó ningún marinero de la Prefectura o alguna dama puntillosa capaz de lanzar un chillido viendo dos hombres desnudos desplazándose por una playa abierta a todo público.

La única vez que fui a visitarlo en Buenos Aires la boya estaba allí, en un rincón de la casa que Haroldo había convertido en una especie de sollado. Por supuesto que aun viviendo en medio del asfalto de la calle Pasteur, Haroldo no podía dejar de navegar.

*Palabras de Rodolfo Mattarollo*⁹**HAROLDO CONTI TREINTA AÑOS DESPUÉS**

Hermano, el río sigue corriendo en silencio como siempre y las hojas de los árboles amarillentas continúan cayendo en este otoño. Como el fluir del río, como una lluvia de hojas son los recuerdos de lo que decíamos ayer, cuando hablábamos de la vibración del camino, la aventura de viajar por la tierra, la historia y el cielo.

La lámpara de querosén está encendida en tu casa del Delta, ese barco varado en la isla de barro, y puede planearse en la interminable charla nocturna el viaje de Magallanes por el mar océano con el solo comentario de los grillos desde la oscuridad.

Los grandes ríos o el mar siguen convocando en cualquier parte del mundo a esos hombres lentos, sin prisas, con los que podías pasar horas discutiendo sobre un motor náutico o la forma de calafatear un casco, en lugares que invariablemente nos traen tu recuerdo, reductos a veces escondidos en los actuales puertos informatizados, arrinconados entre los containers, sitios desde los cuales sin embargo todavía sería posible partir con Mascaró y sus alegres amigos hacia “mares nunca antes navegados”.

Ahora es de día, estás parado en la “alta colina de la revolución cubana” –como vos la llamaste– desde donde divisas el vasto mundo, como en las perspectivas que algunos adelantados han vislumbrado desde lo alto y desde allí descubriste transfigurado el polvo de los caminos de nuestra América, convertido en una neblina solar suspendida en el aire.

Desde allí sentiste que otro mundo, que otra vida eran posibles y pensaste que constituía un imperativo tratar de aproximarlo a nuestra propia realidad sudamericana y rioplatense. Poco antes lo habían matado al Che y el drama de la Higuera nos cambió la vida. Respiramos el vendaval de la historia. Sí. Hay épocas de revolución y épocas de contrarrevolución. Aquella era una época de revolución.

Hay cosas que no cambian hermano y que siguen como vos las amaste. El mar continúa empeñado en tentarnos con lo intemporal a nosotros esos seres fugaces que, como vos lo dijiste, con tu educación clásica a pesar de todo, “estamos diseñados para la eternidad y al mismo tiempo destinados a perecer”. Y nos sigue desafiando su obstinado llamado a ir más allá de nuestro pequeño mundo, con el grito baudeleriano: “Hombre libre, siempre amarás el mar”.

No ha cambiado la enigmática mirada ciega del mascarón de proa, recuperado por tus hijos, que sigue hendiendo el misterio de las nieblas marinas de siglos pasados desde el rincón de la casa. Los faros siguen siendo los ver-

⁹ Subsecretario de Promoción y Protección de Derechos Humanos.

daderos castillos de tus litorales y sus ópticas deslumbrantes en la noche las joyas más preciadas.

Podemos decir que tenías razón, que nos dejaste para siempre ese sentido de celebración de la vida que logra hacer de lo cotidiano una aventura, que de los días que amanecen grises puede hacer una fiesta.

¿Podría callar esa palabra –nostalgia– tratándose de vos que nos dejaste esa galería de personajes a los que nos invitaste a amar, como si en todo momento estuviéramos a punto de perderlos, porque en todo instante está presente la fragilidad de la vida y porque el tiempo que pasa es irrecuperable y eso hace de la ternura algo urgente y precioso?

Nos dejaste también, como toda literatura perdurable, no lo mirado sino una forma de mirar, la perspectiva insólita –el niño que trepa al techo y descubre el mundo misterioso de la cocina y las evoluciones de su madre entre el vapor de las ollas desde el agujero abierto en la terraza–.

Habías emprendido con toda una generación, un viaje hacia el descubrimiento de un nuevo mundo y de un hombre nuevo. Hoy luego de una azarosa y por momentos trágica navegación hemos llegado a la playa de una democracia perfectible, con terribles herencias, con muchas limitaciones, pero que nos depara una segunda oportunidad y con ella una tremenda responsabilidad.

Los integrantes del grupo de tareas que secuestró a Haroldo Conti robaron algunos de sus últimos escritos. Pero Haroldo sigue viviendo una vida magnífica en el espacio de todos sus relatos. Hay textos suyos que podemos recordar sin papeles, otro triunfo quizás de la literatura que perdura, por encima de la materia misma del libro.

En la memoria, sin necesidad de buscar la página, puede volver una y otra vez ese comienzo de uno de sus cuentos, que pone en armonía el ritmo de las estaciones con el latido de un corazón humano y que empieza diciendo “Cuando llega el verano, me siento en la costa y pienso en mi viejo”.

Todas las respuestas humanas frente a la irreparable son aproximativas. Hace un tiempo publiqué un texto sobre Haroldo precedido por la cita de un intelectual haitiano que decía algo así como “Si dios me preguntara que deseas para ser feliz, debería decirle simplemente, suprime el pasado”.

Sin embargo, con ese pasado en la mente y en el corazón, con su carga terrible, viviremos hasta el último día de nuestra vida. Y, parafraseando un soneto de Shakespeare, podría conjeturarse que cuando desde las ruinas de la esperanza, del amor y de la creación, se trata de reconstruir un mundo, este puede renacer más bueno, más bello y más justo que al principio.

OTROS TESTIMONIOS

*Entrevista a Sergio Renán*¹⁰

—¿Cómo nació su inquietud por filmar la novela *Alrededor de la jaula*?

—Yo estaba totalmente paralizado después del trabajo de *La tregua*, me sentía muy presionado por mis propias expectativas y por los estímulos que me llegaban desde afuera sobre lo que sería mi próxima película. Ninguna historia me resultaba lo suficientemente buena y los guiones que había empezado a trabajar no me convencían, nada me servía, hasta que me di cuenta de que lo que realmente pasaba era muy simple, tenía miedo de filmar mi segunda película después del éxito de *La tregua*. En esas circunstancias aparece en mi vida *Alrededor de la jaula*.

—¿Cómo llegó a usted ese libro?

—Conti era un tipo de quien había oído hablar mucho pero a quien no había leído. Curiosamente, creo que él figuró entre los realizadores de un guión sobre Facundo Quiroga que se me había ofrecido en cierto momento, aunque no estoy muy seguro. Sabía también que era un tipo interesado por el cine y mi expectativa sobre su obra era muy grande pues la gente que me hablaba bien de Conti era gente a la que yo estimaba, cuyo juicio yo respetaba. Un día, casualmente, me encontré en el estante de una librería con *Alrededor de la jaula* y lo compré. Fue un libro que decididamente me impactó.

—*Eso quizás se podría analizar detenidamente. Es decir, ¿cómo se va dando cuenta de que ese es el libro que usted buscaba para filmar?*

—Es que no hubo ningún proceso. Fue en el acto. En el momento yo sentí que a esa historia la quería contar a mi manera, a partir de datos que en aquel momento no fueron muy claros para mí, e incluso durante la filmación de la película, pero que me provocaron una emoción como pocas veces me había ocurrido con un relato. Además, más allá de que yo lo considerara un libro para ser filmado, estaba bellamente escrito. La emoción, el poder de transmitirla fue lo que más me impactó. En toda obra de arte, considero, es eso lo más importante. Es decir, al margen de que el libro era perfectamente adaptable para hacer una película, me parecía maravilloso también por la forma como estaba escrito y por su contenido, que me movió el piso. Traté entonces de encontrar a Conti de inmediato, comprarle los derechos, ponerme a trabajar

¹⁰ Incluida en Restivo, Néstor y Sánchez, Camilo (comps.), *Haroldo Conti con vida*, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1986, como las dos siguientes. Renán, actor y director de teatro y cine. Dirigió, entre otras películas, *La tregua* y *Gracias por el fuego*. En 1977 filmó *Crecer de golpe*, basada en la novela *Alrededor de la jaula*.

y buscar productor. Bien, comenzó una búsqueda que fue muy dificultosa, tan dificultosa que resultaba llamativa. Me costó mucho trabajo conseguir el teléfono de Conti, hasta que me di cuenta de que había problemas, que él, en realidad, estaba ocultándose y que sus amigos no querían dar su dirección o teléfono. Lo único que pude hacer fue tratar de que le llegara mi mensaje. Ya andaba con problemas, era fines de 1975.

—¿Esa situación lo inmovilizó?

—No, en absoluto. Simplemente me generó el tener que resolver una situación práctica: dónde y cómo ubicar a este tipo. Después de un calvario —porque para conseguir localizarlo tardé más de un mes, cuando había pensado que me iba a llevar un par de días— conseguí su dirección y me subí a un taxi inmediatamente. Recuerdo que era en un barrio alejado del centro. Toqué el timbre y percibí toda la sensación de peligro y de inseguridad con la apertura de esa puerta, con la manera en que se abrió esa puerta. Era su mujer, y pude ver en su mirada una serenidad al reconocermé. Me hizo pasar y apareció Conti. Yo no tenía ningún dato acerca de su apariencia física, pero de todas maneras, a partir de la lectura del libro, me había imaginado diversas, casi diría muchas, casi diría infinitas imágenes: ninguna se correspondió con la que me recibió aquel día. Porque más allá de los datos esenciales de solidaridad, de amor que trasunta el libro, uno de sus aspectos más conmovedores para mí es la ternura. Y aunque uno trate de no manejarse con estereotipos, realmente la primera visión de Conti no tenía demasiado que ver con la ternura. Era un hombre alto, fuerte, con toda una apariencia de fortaleza física y un tipo de locución, una manera de hablar, un volumen de voz que no coincidía con ninguna de las imágenes que yo me había formado. Con el tiempo, después de haber leído gran parte de su obra, creo haber descubierto su verdadera figura: la de un hombre que teniendo una formación de las que se denominan exquisitas, y teniendo la posibilidad de crear imágenes, y figuras y palabras particularmente refinadas, las utiliza para referirse a marginados, humildes, humillados. Una manera de relacionar un universo estético con un universo moral valioso.

“Yo no sé qué pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida, la mía por lo menos. Esta es una tierra de hombres, con la sangre que empuja debajo de su piel. No hay lugar para los muertos, ni siquiera para los botones [...]

Bueno, es así como se marchan todos. Un día u otro. De cualquier manera, por uno que se va hay otro que llega. Las villas cambian y se renuevan continuamente. Son algo más que un montón de latas. Son algo vivo,

quiero decir. Como un animal, como un árbol, como el río, ese viejo y taciturno león. Como el león, justamente. Lo siento en mi cuerpo que crece y se dilata en las sombras y de pronto es toda la gente de las villas, toda esa gente que empieza a moverse en este mismo momento y no se pregunta qué será de ella el resto del día y menos el día de mañana sino que simplemente comienza a tirar para adelante”.

De *Como un león*.

—¿Cómo fue aquella primera conversación con Conti sobre su proyecto?

—Me había preparado mucho para ese encuentro, casi diría que me había armado como un *sketch*, porque no quería que ocurriera nuevamente lo que había pasado con Mario (Benedetti) por la filmación de *La tregua*. Yo tenía en claro una cosa: trataría de filmar mi película y no su novela. Esa es la relación que yo entiendo debe existir entre la literatura y el cine. Conti me dijo que sabía del pequeño problema que se había dado con Mario y me contestó que compartía mi opinión. De lo que se trataba, me señaló, era de entregar una obra para que a partir de ella fuera posible crear otra. Hablamos mucho de cine, tema que evidentemente le apasionaba y del que sabía mucho. Él ya había hecho varios trabajos como guionista o ayudante de dirección y algunos documentales o cortos publicitarios. Desde luego me alegró mucho que a él, a su vez, le alegrase mucho mi proyecto, y una vez completados los trámites de cesión de derechos empezó la tarea mía de hacer el guión, para el que trabajé con Aída Bortnik. De todas maneras, de vez en cuando iba a ver a Conti para plantearle algún detalle o algún punto que no estuviera del todo claro.

“Alrededor de 1950 frecuenté el grupo Gente de Cine que dirigía Roland y del que formaban parte Pipo Mancera, David Kohon, Burone. Obtuve dos becas de Gente de Cine en 1952 y 1953 y trabajé como asistente de dirección en *La bestia debe morir*. En todos mis libros he visto a los personajes como parte de una película; yo necesito encarnarlos, pensarlos como seres vivos, darles cara y cuerpo para poder escribir sus historias. No sé si se nota demasiado, pero *Sudeste* fue inicialmente un libro cinematográfico. El montaje de *En vida* también tiene el tratamiento y el montaje de una película. Ahora estoy pensando casi exclusivamente en un argumento que pensamos filmar con Nicolás Sarquis (*La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*), que transcurre en La Rioja, en el Valle de la Luna, y narra una revolución de comuneros, porque aunque parezca increíble todavía hay comuneros en la Argentina”.

“¿Si mi preocupación se centra en la estructura o en el lenguaje? Creo que en un determinado clima, y la imagen (sensu cinematográfico) en función de ese clima. Esto en términos generales. Me gusta la idea de Pavese de que la cosa consiste en crear climas y atmósferas. El resto se da

a través de eso. En cuanto al lenguaje y la estructura, no veo cómo puedo separarlos. Existe hoy una literatura que ha hecho del lenguaje su exclusivo protagonista. ¿Qué es eso? Un cierto ruido, el oficio de la vacuidad, cominería, al pedismo, nada”.

Declaraciones a las revistas *Análisis* y *El Contemporáneo*, sin fecha.

—Conti hizo pocos reparos respecto al guión. Recuerdo que le gustaba mucho cuando lo leía y eso, para mí, era muy importante. En lo que sí hubo alguna diferencia fue en el título. Yo tenía claro que *Alrededor de la jaula* no era un título apropiado para la película, aunque era excelente para un relato. Conti no estaba muy de acuerdo, sentía cierta tristeza porque se cambiara el nombre, pero yo me manejaba consultando a otra gente y en general se coincidía en que la palabra “alrededor” no era efectiva para el título de una película, que debe ser recordable con facilidad. Finalmente nos decidimos por *Crecer de golpe*, después de releer el guión con Aída. También recuerdo que Conti sugirió —e incluso lo apuntó él mismo en el guión que le acercamos— que en una de las escenas de las jaulas, el ruido de los barrotes, de las puertas que se cierran, se remarcará de manera tal que le insinuara al espectador todo lo que significa el encierro.

“Milo estaba impaciente por llegar a la jaula de la mangosta, pero la chica se mostró muy entusiasmada con los leones, los elefantes y en general con todos aquellos animales de circo. La jaula de los pájaros le pareció imponente, pero no entendió su sentido. Pasaba las galletitas a través de las rejas con ostentación y no alcanzaba a darse cuenta de la vergüenza que pasaban aquellos grandes pájaros venidos a menos. Estuvo tironeando un rato con un viejo halcón y los movimientos torpes del pobre animal la hacían reventar de risa.

Milo se hizo a un lado y miraba todo aquello desde cierta distancia para que no creyeran que estaba complicado en el asunto [...]

Aquello no era otra cosa que un vulgar calabozo y el conjunto una cárcel bien disimulada en ese viejo y simpático jardín. Por eso tal vez cuando volvieron a la jaula de los pájaros, antes de salir, ella vio por lo menos un poco de toda esa tristeza; la brevedad y pesadez del vuelo, el simulacro de montañas, las rejas cubiertas de alambre, la vejez de los árboles, el cerco empinado de los grandes edificios y recién mucho más allá, un pedazo de cielo”.

De Alrededor de la jaula.

—¿Podemos referirnos a su descubrimiento, a partir del trabajo como guionista, de *Alrededor de la jaula*?

—Bueno, tiene que ver con el tema de las identificaciones que se dan a partir de cualquier hecho artístico. Yo no fui abandonado por mi vieja, conocí

a mi viejo, no me ocurrió lo que le pasa a Milo, no me crió un viejito tierno como Silvestre que tenía una calesita en la costanera. Pero hay identificaciones que pasan por otras zonas que tal vez sean las más importantes. De a poco fui comprendiendo que los personajes interpretados por el chico Julio César Ludueña y Ubaldo Martínez, más allá de los hechos que viven, crean identificaciones a partir del amor, la soledad y la solidaridad. Allí empecé a comprender por qué me había sacudido tanto la lectura de ese libro, que me parece de lo más hermoso que he leído nunca como narración. Conti logró en su obra que la soledad y la solidaridad –dos sentimientos que suelen aparecer como antagónicos y contradictorios– surjan definitivamente unidos; él cuenta, muestra lo que puede hacerse con nuestra soledad para ser solidarios. Es lo que a mí me emocionó. Lo solos que están el viejo y el chico, para mí es totalmente claro. Al mismo tiempo, la posibilidad de darse cosas que tienen es también algo totalmente claro...

“Ese tiempo (*Milo*) había pegado un estirón. Tenía el rostro sumido y ojeroso y un aire turbado, pero en general lucía mucho mejor que aquella cagadita que había recogido dos años atrás. Era flaco por naturaleza, pero cada hueso estaba en su lugar y la vida le brotaba por los ojos.

Silvestre le señaló la silla que tenía en frente. El muchacho se sentó mirando para otro lado. Al principio se ponía realmente nervioso porque Silvestre no hablaba casi nada. Después se acostumbró y todavía hablaba menos que Silvestre. No hacía más que mover los ojos de un lado a otro y observar las cosas con atención. Estaba en ese momento de la vida. No le sucedía como a Silvestre, que se movía más bien ante el recuerdo de las cosas”.

De *Alrededor de la jaula*.

–Curiosamente la historia, que tenía una dosis de candor, de universo en donde la solidaridad jugaba un papel importante, fue objetada por algunas autoridades. Yo traté de mostrar esa solidaridad que incluso se vive en el entorno de los personajes centrales; el parrillero, el camionero, los cómicos de variedades, el portero de la *boite* rusa, todo ese mundo marginal y cargado de amor. Y una historia como esa tuvo para los asesores del Instituto de Cinematografía, que eran civiles –porque no hay que echarle todo el fardo de aquella época a los militares–, sectores y zonas sospechosas, por ejemplo acerca del tema de la relación entre las jaulas y el estar encerrado, el mundo exterior y todo eso. Igualmente, no se realizaron modificaciones en el guión original. Me negué absolutamente.

–¿Qué problemas concretos tuvo por filmar una película basada en un libro de un desaparecido?

—Mire, era algo muy ambiguo. Hay tres aspectos que habría que diferenciar: Uno, el Instituto, ámbito específico donde debían llevarse los proyectos cinematográficos; otro, la Secretaría de Información Pública, organismo del que dependía el Instituto; y otro, el ámbito de los productores privados, que pueden o no interesarse en una película basada en un libro de un escritor que ya en esos días había sido secuestrado. Con el miedo de aquel entonces no era fácil. Lo que ocurría era que yo era más omnipotente que ahora, sobre todo después de la gran repercusión que había tenido *La tregua*.

Entrevista¹¹ a Mario Benedetti¹²

—Lo conocí cuando fue jurado, por primera vez, en Casa de las Américas. Un personaje, Haroldo. Con todas sus profesiones de seminarista y bancario, de maestro, tripulante y constructor de veleros, piloto civil y cineasta. Tenía tantos temas para hablar que casi nunca se refería a literatura. Él fue bastante amigo de mi hermano, porque ambos tenían un amigo en común: un escritor uruguayo que tenía una casa en La Paloma. Un día, hablando en Montevideo, le mencioné a mi hermano algo sobre Haroldo. Y entonces se dio cuenta de que yo hablaba de él como escritor. Entonces me dijo, asombrado: “¿Pero cómo, Haroldo es escritor?”. ¿Se da cuenta? Hacía años que lo conocía y no sabía que era escritor, porque hablaban de otras cosas que le interesaban a los dos. Nunca posó de personaje, Haroldo. Era un ser absolutamente normal, un conversador formidable con gran sentido del humor. Era una fiesta ser amigo de Haroldo.

—¿Qué recuerda de él?

—La generosidad, sobre todo. Recuerdo un reportaje que me hicieron en *El Cronista* y allí, en un recuadro, Haroldo escribió sobre mí y sobre mis libros. Lo recuerdo como una de las cosas más entrañables que se hayan escrito sobre mí. De modo que doy testimonio de su forma afectiva, familiar... Creo que el principal triunfo de Haroldo es que su obra va a quedar y eso sí que ninguna fuerza represiva puede destruir. Porque si bien muchas veces el artista es un blanco fijo y por eso cae, su obra es un blanco móvil y allí no aciertan. Por eso creo que sobrevive lo mejor de Haroldo. En su obra era en lo que más creía, allí se expresaba plenamente. Y es ahí, en su obra, donde se desprende que es un militante de la vida.

¹¹ Reportaje a Mario Benedetti en Radio Belgrano, abril de 1984, publicado en Restivo, Néstor y Sánchez, Camilo (comps.), *Haroldo Conti con vida*, Buenos Aires, Nueva Imagen, 1986.

¹² Narrador y poeta uruguayo. Autor de *La tregua*, *Montevideanos*, *Sobre artes y oficios* y *Viento del exilio*, entre otros libros.

—*En la novela Mascaró, el cazador americano, el último libro de Haroldo, se mencionan muchos lugares del Uruguay, su país.*

—No es Uruguay estrictamente; la novela no se desarrolla solo allí sino que aparecen lugares y personajes que la memoria o vivencias de Conti han traído de algún lugar o país, en particular para asimilarlas al gran fresco de la novela latinoamericana. *Mascaró*, en su más honda verdad, es una metáfora de la liberación, no una novela de un país en particular. Una metáfora de la liberación, pero de una liberación expresada sin retórica, narrada con pasión, atravesada de humor. Conti parece decirnos que en América Latina la faena liberadora no tiene por qué enquistarse en la grandilocuencia de discursos y sermones. La parábola de *Mascaró* campea un gusto por la vida y una espléndida gana de reír como si quisiera indicarnos que las instancias liberadoras no son palabras ni posturas resacas sino actitudes naturales, sensibles, creadoras.

—*Hablemos de Mascaró...*

—*Mascaró* podría calificarse, sin exageración, una novela de aventuras. Lo que no descarto es que algún entusiasta lector de Conti considere que encasillar la novela en ese rubro signifique subestimar su nivel. Pero, ¿acaso no son en esencia novelas de aventuras, obras tan magnas como *Don Quijote*, *Cien años de soledad*, *El tambor de hojalata*? Creo que conviene aclarar que *Mascaró* no es solo eso. Hasta me atrevería a decir que la aventura es un pretexto alegórico para expresar allí otras preocupaciones, convicciones y esperanzas. Claro que ciertas creencias se afirman simultáneamente en escritor y lector. Ello se debe, en gran parte, a que el pretexto ha sido construido con un rigor ejemplar en lo narrativo y una vocación de entretenimiento que pocas veces se encuentra en la novela latinoamericana.

“Uno es historia. ¿Qué hay para adelante? Caminos... Por ese tiempo ya hacía la carrera a Arenales en el Fierabrás, grandeza de barco. ¿Dónde está ahora? No era para olvidar, ni era para morir. Lo comandaba aquel galés cimarrón, don Einion Jones, que había nacido capitán. Sucedió también, tan fuerte que era, majestuoso. Los dos sucedieron. Ella ya sucedía entretanto. Todo sucede. La vida es un barco más o menos bonito. ¿De qué sirve sujetarlo? Va y va. ¿Por qué digo esto? Porque lo mejor de la vida se gasta en seguridades. En puertos, abrigos y fuertes amarras. Es un puro suceso. Eso digo ¿eh, señor Mascaró? Por lo tanto conviene pasarla en celebraciones, livianito. Todo es una celebración. Alzó la jarra y bebió.”

De *Mascaró, el cazador americano*.

—*Hay un carácter festivo pronunciado...*

—Para recurrir a una obra artística en cierto modo afín a *Mascaró*, quizás habría que mencionar no una obra literaria sino una película: *La strada*, de

Federico Fellini. Y no solo por la presencia del circo ambulante sino sobre todo por la dignificación de los sentimientos populares, aun aquellos que a veces lindan con la cursilería, presente en ambas obras. Los personajes de Mascaró a veces parecen fantásticos, pero eso no significa que sean inverosímiles. Tan solo, tal vez, modestamente libres, padecen mucho menos inhibiciones que los personajes de la realidad. Uno tiene la impresión que el Príncipe Patagón, que Oreste, que el enano Perinola, Carpofo, que el enigmático Mascaró, que la monumental señora Sonia, hasta el desvencijado león Budinetto, de alguna manera han encontrado la clave para vivir plenamente su mejor realidad posible, desprendiéndola de los muchos simulacros y variadas tentaciones que pretenden desvirtuarlas. Tal vez no sea *Mascaró* una novela con mensaje explícito; incluye, en cambio, una nutrida trama de mensajes secretos, clandestinos, que no tienen por qué ser los mismos para cada lector. Uno de esos mensajes cifrados, que por lo menos a mí como lector me transmitió, expresa que para cada ser humano hay una libertad abstracta que suele figurar en la oratoria de los serviles, los hipócritas, los opresores y los verdugos. Los personajes de Conti conocen los límites particulares pero también saben aprovecharlos al máximo. Y saben además de qué modo encuadrarse en un concepto de libertad mayor, para que cada libertad individual no entre en colisión con las del resto. Con su humor, con su desmesura, con su alegría de vivir, con su propuesta de riesgo, el Gran Circo del Arca, y por extensión el libro entero, siembra una libertad de cambio profunda y sacudidora. Al final el Circo se deshace o mejor dicho se compone y se recompone en sus múltiples rostros cotidianos, pero la voluntad de cambio permanece y termina y en la última página, cuando Oreste da simbólicamente por terminada la función, es probable que otra función empiece en el libre territorio del lector.

“Oreste comió con ganas. Su cuerpo volvió a sentir hambre, esa clara señal de la vida capaz de trastornar al mundo. Cuando terminó la tortilla alzó el vaso y brindó en silencio por todos los amigos, esos bravos compañeros, y lo apuró de un trago. Luego apartó el banco, se puso de pie y anunció con voz de Príncipe.

¡Damas y caballeros!

¡Respetable público!

¡La función ha terminado!

Levantó un brazo, agradeciendo imaginarios aplausos, y agitó la pulsera de caracoles.

El murmullo atrajo con tal fuerza la visión del mar que el corazón le latió atropelladamente, las paredes se borraron, vio la luz cegadora del agua, una negra silueta que remontaba las olas y hasta sintió el viento cargado de sal que le hinchaba las narices. En realidad, la verdadera función empezaba recién ahora. Allá lejos un barco cojonudo con un cañoncito

montado en la proa y un ángel que hendía el agua esperaba por él. Acababa de reconocer su camino”.

De Mascaró, el cazador americano.

—¿Cuáles fueron a su juicio las motivaciones que llevaron a la desaparición de Haroldo Conti?

—Es difícil establecer esas motivaciones, desentrañar las causas de proceder tan absurdos. De todas formas hay que entender que en todas estas fuerzas represivas hay una malversación especial contra la cultura. Haroldo, aparte de ser un escritor notable, era dueño de una cosa muy vital, una actitud inocente en el total sentido, y me parece que toda esa vitalidad e inocencia de Haroldo, que eran esenciales en su obra y en su vida cotidiana, deben haber sido especialmente urticantes para las fuerzas represivas, para los ejercitantes del odio. Por eso se había convertido en un elemento subversivo.

*Entrevista a Humberto Costantini*¹³

—Con Conti nos conocíamos desde hacía muchos años por este oficio común de escribir. Nos habían reportado juntos, en fin, luego nos amenazarían juntos también. Pero poco a poco nos fuimos acercando por afinidades políticas, por visiones parecidas de la realidad argentina. Por ejemplo, empezamos a militar juntos en una agrupación gremial en la Sociedad Argentina de Escritores, y debido a ello vendrían luego las advertencias anónimas. Además vivíamos cerca, éramos vecinos. Yo vivía en la calle Ciudad de la Paz y él cerca de Cabildo, antes de mudarse a la calle Fitz Roy, de modo que siempre andábamos cerca y nos veíamos con frecuencia.

—¿En qué año ocurrían estas cosas?

—La amistad con Conti creció desde el 73, aproximadamente, porque si bien ya nos conocíamos, a partir de entonces nuestra relación fue muy cercana, cenábamos con nuestras familias, en fin... Recuerdo que cuando se inauguró la casa, la hermosa casa de Fitz Roy, organizamos una fiesta. Estaban Mario Benedetti, el poeta boliviano Borda Leño, que luego sería senador por el Partido Socialista de su país cuando asumió Siles Zuazo, y un montón de gente conocida. Se hizo una especie de ceremonia quechua, montada por Borda Leño y su familia... Pero la verdadera amistad, le decía, creció en los últimos tiempos, seguramente por nuestra preocupación por el envilecimiento de la

¹³ Es autor de *Un señor alto, rubio de bigotes, Háblenme de Funes, Bando y De dioses, hombrecitos y policías*, entre varios libros. Entre 1976 y 1983 vivió en México.

situación argentina, el envilecimiento de todo el proceso militar a partir de la masacre de Trelew, que estaba anticipando las masacres que vendrían después. Todo eso nos acercó, y muchas veces nos quedábamos charlando durante horas, pensando qué significaría todo aquello, a dónde nos llevaría toda esa barbaridad que estábamos padeciendo. En cuanto a nuestras convicciones, participábamos desde nuestro campo intelectual en la lucha antimilitarista; ni Conti ni yo hemos aceptado jamás ningún cercenamiento de la libertad, desde ningún lado. La libertad del hombre, el valor de los derechos humanos, pienso que fueron una constante en él y los hubiera defendido en cualquier circunstancia. Creo que Conti era fundamentalmente un humanista y un poeta. Sus libros son esencialmente una exaltación de la dignidad humana, nunca un llamado a la violencia. Cada uno de sus personajes adquiere una profundidad con tanta belleza que de pronto un fabricante de fuegos de bengala, o un pescador, o un atorrante del Delta asume una dignificación y una dimensión humana que difícilmente pueda lograr otro escritor. Por eso si hay una muerte injusta –aunque todas lo son, evidentemente–, bárbara, es la de Haroldo Conti, cuya obra entera es una exaltación de lo humano, de lo hermoso del ser humano.

–¿No cree que esto ayuda a comprender la relación entre una obra literaria en apariencia alejada del compromiso político y su actividad como intelectual? Se han hecho algunas observaciones sobre una aparente diferenciación entre esas dos facetas, pero ahondando en su obra, en declaraciones suyas de todas las épocas –y no solo en los últimos años; lo vemos impulsando por sí mismo, en el 65, un documento entre escritores argentinos contra la invasión de Estados Unidos a la República Dominicana–, uno advierte que su militancia, su literatura, su vida, confluyen en un compromiso general con el arte mismo, con la actividad humana misma.

–Por supuesto, confluyen en la dignidad. Yo recuerdo que era un tipo esencialmente valiente, pero muy valiente, físicamente valiente. Debe hacerse notar toda su valentía tranquila, y su gran sentido del humor. Hablando con él, parecía un tipo algo ingenuo, un niño grande, una gran bondad, pero con un humorismo que era para descostillarse de risa, era un gran contador de historias...

–Usted habla de cierta ingenuidad, Costantini, pero hay quienes llevan la palabra más lejos: hablan de infantilismo, de intelectuales que fueron utilizados... ¿Cree que fue realmente así?

–Lo que pasa es que es muy fácil decir eso ahora, ser astuto *a posteriori*. Conti tenía una enorme limpieza. En el 76 era muy difícil ver con claridad, la opresión militar era tan grande que uno buscaba la liberación por cualquier lado; era difícil ubicarse y pensar si estábamos acertados o equivocados, qué

táctica emplear. Conti eligió una, y desde su trinchera de intelectual luchó. Después de estos años es fácil decir que tal o cual camino era el acertado. Lo acertado, eso sí, era no quedarse sin hacer nada, como ocurrió con varios escritores argentinos. Él salió a dar la cara, asistió a congresos y reuniones, formuló declaraciones, dio su nombre para muchas cosas. Pero no era un “infantilista”, era un tipo limpio, receptivo, ávido de mejorar su país, y entonces intentó, como intentamos muchos, hacer cosas, que tal vez no fueron las mejores, está bien, pero peor era quedarse quieto.

—¿Cómo recuerda la época de su actividad gremial?

—Conti en una época se había negado a ser socio de la SADE pero comprendió en un momento, como él decía, que había que pelear desde adentro para que dejara de ser una entidad civil y pasara a ser una sociedad gremial. Empezamos a trabajar e integramos la Agrupación Gremial de Escritores, donde confluían varias tendencias de izquierda. Un día, al tiempo, renunciamos Conti, Borda Leño y yo. En la reunión, donde no estaba Conti todavía porque tenía que dar una clase en alguna escuela y llegó un poco más tarde, yo le dije a alguien que no viene al caso nombrar ahora: “Voy a renunciar y te voy a acusar a vos”. El clima era tenso, y como Conti era el tipo más buenazo pensaron que la gresca iba a venir por otro lado, es decir por mí, porque tengo fama de intolerante y de chinche; entonces comenzó la asamblea y se empezó a analizar el tema de nuestras renuncias. En eso llegó Conti con la corbata medio desarreglada, a propósito, tipo *gangster*; abruptamente agarró la mesa y la levantó contra la comisión directiva y se agarró a trompadas con el tipo al que acusábamos y había recibido nuestras renuncias.

—Era impulsivo, a veces.

—Era un tipo de emoción fácil, sí... y de piña fácil, a veces. Me acuerdo que en una oportunidad, en la calle Fitz Roy, pasó un auto a todo lo que daba por donde estaban jugando unos pibes; él se indignó, y resulta que el auto no sé por qué motivo tuvo que detenerse, entonces Conti se apuró, fue hasta ahí y se peleó con el tipo. Tenía un gran valor físico. No casualmente tenía brevet de aviador, como también era un gran nadador de larguísimo aliento y esgrimista... si hasta tenía ese certificado de náufrago que le dieron en el Uruguay. Seguramente es el único escritor, acaso el único argentino que tenga un certificado de náufrago... Tenía cosas muy lindas, muy humanas, y raras. En una oportunidad, nos invitaron a un programa de televisión y nos pidieron que lleváramos el libro más raro que cada uno tenía; y bien, llegó uno con un libro de tapas de pergaminos, otro trajo un ejemplar que era como un árbol, y recuerdo que Conti llevó un mapa del río Paraná, era un librito que se abría y se extendía y tenía como quince metros de largo, y lo

desplegó por todo el canal. Fue muy gracioso. Nos hemos reído mucho con Conti... En medio del terror, casi con el convencimiento de que en cualquier momento podíamos caer, nos preguntábamos cómo sería la muerte. Él me dijo una vez, me acuerdo textualmente: “Debe ser así, como un purgante, lo tomo y ya está”.

—*¿Los días cercanos al secuestro se habían visto?*

—Por entonces nos veíamos casi todos los días. Yo tenía que ir a la casa ese día, no por literatura, ni menos por política, ni mucho menos por algo subversivo. Tenía que llevarle un colirio para su perrito que tenía un problema en los ojos. Pero ocurrió algo increíble. Mi hija avisó en casa que volvía desde Perú, una cosa rarísima porque era medio mochilera y nunca decía cuándo llegaba. Bueno, ese día avisó porque había conseguido un vuelo en un avión de carga, y entonces la esperábamos. Eso de alguna manera me salvó, porque si yo llegaba a llamar a lo de Conti por teléfono y me atendía un paramilitar y me decía “mira, yo soy un amigo, él está en el baño, pero vení que te esperamos”, yo voy, hubiera caído como un chorlito.

Después de que escapó de la casa, Marta me avisó que me buscaban a mí también. Al poco tiempo salí del país. Hubiera caído por ese colirio para el perrito de Conti, que quería mucho a los animales. Yo le había regalado un canario que se llamaba Arlequín, y ese canario estuvo asilado con Marta antes de que ella consiguiera irse al exterior... Pero en fin, lo importante de Conti es esto: aparte de ser humanamente un tipo excepcional, lleno de riqueza, lleno de curiosidad por la gente, era todo lo contrario a lo que puede llamarse un intelectual. Recuerdo a una escritora pituca que una vez preguntó algo sobre mí, y como yo soy un tipo de barrio —nací en Villa del Parque—, dijo: “¿Pero se come las eses como Haroldo Conti?”. ¡Le preocupaba si se comía las eses!, cuando es un escritor más o menos quinientas veces más importante que la escritora que dijo eso, que no vale la pena nombrarla.

—*Tampoco hace falta. Además, fueron premiadas todas sus obras.*

—Conti era un escritor en serio. En vez de estar participando en tertulias, en polémicas, participaba en función de la literatura, en función de la vida y en función de la política. De allí su militancia en la SADE, su trabajo en la revista *Crisis*... Ahora, paradójicamente, ese tipo aventurero, camionero, aviador, navegante, vivía de sus clases de latín...

—*¿Cómo recuerda usted, un porteño, la vida de Conti en Buenos Aires?, ya que sus personajes siempre se sienten forasteros en la ciudad, la rechazan...*

—Es difícil decirlo. Vivió mucho tiempo en Buenos Aires, mucho antes de que yo lo conociera, sobre todo por San Telmo o por el centro, y después en

Palermo, Villa Crespo. Yo creo que actuaba como un porteño pero enriquecido por todos sus recuerdos y sus vivencias en Chacabuco. Yo fui una vez a su pueblo, con otros escritores y amigos, porque se le realizó un homenaje al recibir uno de sus premios. Pero yo era amigo de Buenos Aires. Él tenía sus amigos en todas las partes donde iba. Pero eran mundos aparte. Creo que a veces él no quería mezclar los tantos.

—En muchas partes de su obra Conti habla de Buenos Aires con cierta tristeza e ironía...

“Oreste salta del colectivo en Paseo Colón y Venezuela porque el desgraciado para una cuadra más allá y trepa por Venezuela con la cabeza gacha sin ver otra cosa que el pedazo de cemento y luego el pedazo sucesivo de vereda que se mete bajo sus zapatos y siempre sin mirarse hace a un lado después de la esquina para evitar el hoyo que abrieron hace dos años (el borde del hoyo pasa efectivamente a su lado) y luego la vidriera con productos abrasivos, que salta en su cabeza como una diapositiva, siente el hueco de la puerta que sigue inmediatamente, y ahora viene la otra vidriera, válvulas y robinetes —otra diapositiva— y recién entonces levanta la cabeza y sin cambiar el paso entra en su casa, mejor dicho, en el edificio con paredes grises hasta el cielo que de alguna manera es su casa”.

De En vida.

“Hacía un par de días que el cielo estaba cubierto y de vez en cuando lloviznaba. Sobre el río se podían apreciar los distintos tonos de grises, en cambio entre los edificios, sobre la ciudad, el gris del cielo o lo que fuera podía pasar muy bien por otra pared. Después de mirar un rato hacia el horizonte a uno le brotaba de adentro una especie de congoja, no algo triste exactamente sino un deseo incierto, como debiera hacer otra cosa o estar en otra parte o echar a andar sin volver la cabeza”.

De Alrededor de la jaula.

—Sí, sí... pero el caso es que todos somos tipos que añoramos bucólicamente, “virgílicamente” el campo o un pueblo y terminamos radicándonos en Buenos Aires. Conti utiliza ese sentimiento como un recurso literario, al margen de que sea muy genuino en él. Creo que debiera estudiarse y leerse más su obra aquí. Fíjese que se han traducido a muchos idiomas, pero tal vez aquí no se la conoce con la amplitud y la intensidad que merece. Creo que lo sutil del mensaje de Haroldo Conti es de humanidad, de poesía, de libertad interior. A mi juicio no se ha subrayado todo esto suficientemente. Creo que su obra irá creciendo con los años, incluso a medida que se dejen algunos prejuicios de lado respecto de su actividad gremial o política.

—*Sin duda su obra literaria va a trascender más que su militancia, aunque este es un dato que no puede dejar de considerarse.*

—Pero por supuesto, su propia muerte tiene que ver con ello. Ocurre que uno se pregunta por qué un escritor que exalta la dignidad humana, cuya obra en apariencia tiene poco que ver con la política, de pronto es focalizado por la dictadura militar hasta costarle la vida. Uno entonces piensa que toda esa limpieza entera, sin dobleces, sin astucia —reflejo de su obra y de su vida—, no era tolerada por el régimen y fue atacada por la necrofilia de los militares, como dijo Sandler en uno de los últimos homenajes que le hicieron a Conti en México, con David Viñas, Jorge Boccanera, Pedro Orgambide y otros amigos.

—*¿Recuerda si hizo poesía alguna vez? Hay un testimonio narrado por él mismo sobre su época de seminarista donde explica que en sus comienzos hizo poesía, un poco graciosamente. Escuche esto: “Recuerdo un poema —dice Conti— que tuvo gran éxito en mi pueblo porque había una seca espantosa. Mi padre me había escrito diciéndome que allí en Chacabuco había una gran sequía. Y yo escribo entonces un poema religioso, un soneto, que terminaba con este verso horrendo, dirigiéndome a Cristo: ‘Por tu cruz, por la lanzada, ¡danos la lluvia deseada!’.* Poco después mi viejo me contestó entusiasmado diciéndome que el poema había tenido un gran éxito por la mera razón de que se publicó y al día siguiente llovió”.

—Conti recordaba con simpatía su época en el Seminario, pero creo que no escribía poesía, y digo esto porque me viene a la memoria que una vez se leyeron unos monólogos de teatro y poemas míos y él había ido a escuchar. Luego charlamos sobre el tema, y Conti veía a la poesía con mucha distancia, la respetaba mucho. Lo que pasa es que era un poeta sin escribir poesía. Él me alentaba en mi trabajo. Recuerdo que, cuando yo escribía *De dioses, hombrecitos y policías*, realmente yo mismo desconfiaba de lo que estaba haciendo, de escribir de ese modo en medio de la represión, es decir, de hacer algo que no tenía mucho que ver con todo lo que nos estaba pasando, y él sin embargo me alentó, me dijo: “Lo importante es que vos estés caliente con lo que estás haciendo, y esa calentura se transmite a lo que vos escribís”, y fue tal cual. Se tomaba las cosas muy en serio, hasta las más simples. Volcaba en todo mucho afecto.

Recuerdo por ejemplo que tenía muchos objetos en su casa. Él no era exactamente un coleccionista de cosas extrañas. Lo que sucedía era que llevaba una vida tan rica, tan atorrante, tan multiforme, que sin querer iba juntando objetos raros: un mascarón de proa, una cornamusa, viejos faroles marinos, sogas, poleas, extraños mapas, una aleta de tiburón, hasta una bañadera para baños de asiento... aunque él no tuviera la intención de ir juntándolos, sino al

revés: las cosas se le iban acumulando como consecuencia de su vida variada, viajera. Todo eso se refleja en sus libros.

—¿Usted prefiere alguno en especial?

—A mí me gusta toda su obra. Pero creo que en *Sudeste*, *La balada del álamo carolina* y sus primeros relatos es donde hay una observación más tranquila, minuciosa de la realidad, y es lo que prefiero porque me habla más del humanismo, de lo poético de Conti.

“El tiempo se había adelantado aquel año. La verdad que agosto estaba apenas maduro y ya habían florecido los sauces de la costa. Un día el aire amaneció ligeramente verde. Era una niebla muy tenue que se mantuvo inmóvil entre las ramas de los árboles. Los cinco días grises que siguieron después no pudieron disimular ese alboroto de color que estallaba silenciosamente cada mañana y al quinto día exactamente, en una pausa de la lluvia, oímos a lo lejos el dulce silbido del zorzal. La primavera estaba ahí”.

De “Todos los veranos”.

—Creo que su obra tuvo ciclos. El ciclo del río, con *Sudeste* y el cuento “Todos los veranos”; el de la tierra, con *Mascaró*, y un tercero que hubiera sido el del mar. Él esperaba concretar eso, pero se le cruzó la muerte en el camino.

—*De cualquier manera Mascaró es un digno final, si puede hablarse de final en una obra literaria. Sus personajes alcanzan un grado mayúsculo de libertad. Creo que nos deja una novela última donde la libertad es posible.*

—Sí, aunque ya incursiona en el realismo mágico. Posiblemente Conti sentía una preferencia muy especial por esa novela, premiada en Casa de las Américas, en Cuba. Cuando quiso mandar los originales para el concurso no sabía cómo encuadernar todas las páginas, y lo ayudó Roberto Santoro, de quien los dos éramos muy amigos. Santoro tenía una pequeña editorial, *Papeles de Buenos Aires*, y allí lo ayudó a compilar la obra, encuadernarla y mandarla. Santoro, como Oscar Barros y muchos otros escritores, también cayó por su actitud literaria y vital similar a la de Conti. Santoro desapareció un año después que Haroldo, en el 77, porque cuando vio que su patria estaba destrozada, depredada por el poder militar, a través de poemas claros trató de combatir. Fue la actitud que él entendió que tenía que tomar. Y también le costó la vida. Santoro, al igual que Conti, era una persona muy querida...

Pero en cuanto a *Mascaró*, por supuesto es una excelente novela. Yo quisiera rescatar algo que me parece notable, un pálpito, una premonición que aparece en la última parte, cuando Oreste —Conti, de alguna manera— es atrapado por los rurales (los torturadores) y encarcelado. Primero, se establece una relación

casi cordial entre él y sus torturadores, y eso no es ni un disparate ni un efecto literario. Estoy seguro de que aun detenido y torturado Conti debe haber charlado con sus carceleros por la curiosidad que tenía frente al hombre, tal como se ve con Oreste y sus torturadores. Y segundo, de alguna manera ligado a esto, no debe de haber perdido el sentido del humor. Era realmente muy difícil no ser amigo de Haroldo a los diez minutos de haberlo conocido.

*Vicente Zito Lema*¹⁴

EL DÍA ANTERIOR

Porque había nacido para el mar, cuando no navegaba, escribía; o sea que contaba la historia de la gente como si estuviera en medio de un gran camino, despojado de toda pretensión. Y por las noches soñaba que volaba. Lo hacía por un cielo de inmensa transparencia, formado por millones de filosas astillas de cristal, pero que a él no lo dañaban. Aunque no hubiera testigos para confirmarlo, sabía que había dejado su viejo cuerpo y que ahora estaba cubierto por escamas, como uno de esos enormes peces de invierno que desvelaban a su amigo Lirio Rocha, allí en la Punta del Diablo, al norte del Cabo Polonio, en esa zona donde el Atlántico se mostraba siempre turbulento para las chalanas, pero que se abriría a él con infinita dulzura, la voz oceánica así lo prometía, apenas terminara de cruzar el cielo que al alba brillaba como los dientes de un ángel.

Sintió que el frío se le metía en los huesos. No recordaba un despertar semejante. Que fueran las seis de la mañana y en mayo, no bastaba para explicar el cuchillo de dolor que ahora obraba en su pecho. Menos, la presencia de ese pájaro negro con su pico ensangrentado pugnando por destrozarse el vidrio de la enorme ventana que daba a la calle Fitz Roy.

Fuiste catequista, pensó. Fuiste remero, pensó. Sos un militante, dijo. Tomó aire, desechó los presagios y saltó de la cama. Un sol pobre pero sol, reemplazaba al pájaro y la primera alegría del día se puso a cabalgar en su alma. Miró a Marta, la besó suavemente. Tan cansada la pobre. Ernesto, sus tres meses y su hambre infinita eran una cosa seria. Sonrió mientras se vestía. Le gustaba ser un veterano y tener un hijo tan pequeño en tiempos esquivos para la fe. Es una apuesta al mañana, casi gritó, y puso yerba en el mate. Marta, entrando en la cocina, le acarició la cabeza como a un niño perdido.

Llevó en el Renault claudicante a las hijas de Marta hasta la Escuela Nuestra Señora de la Misericordia. Comprate cigarrillos buenos, linyera, le dijo.

¹⁴ Homenaje a Haroldo Conti de la revista *Crisis* n° 41, "Haroldo Conti: en el país de las sombras", Buenos Aires, marzo de 1986.

Vivían tosiendo por el fuerte humo. Afeitate mejor, protestó Miriam mientras lo besaba en la mejilla. Se llevaba bien con ellas y la tristeza se arrimó a sus ojos al pensar en Marcelo y Alejandra, los hijos de su primer matrimonio. ¿Los tendré a todos alguna vez alrededor de la misma mesa? ¿Habrá un gran asado bajo la parra y yo repartiendo el pan y la carne?

Volvió a su casa. Desayunó con Marta. Leyeron el diario. ¿Tendría que borrar otro nombre de la agenda? ¿Quedaría alguien vivo si las cosas seguían así? Marta se fue a *Crisis* a llevar su nota y él se sentó frente a la máquina. Ya tenía escrito el primer cuento y los otros siete claritos, en la cabeza. ¿Le darían tiempo para terminar el libro? ¿Valdría la pena? Otra urgencia pudo más que su disciplina profesional y casi corrió hasta la pieza de Ernesto. Lo levantó con cuidado. ¿Cuándo me vas a llamar papá?, es una pavada pero la necesito. ¿Querés la leche? Bueno, pendejo, te la caliento. Sabes una cosa, te voy a enseñar a nadar en el Tigre y a remar en bote y a conocer los pájaros. Tenés que comer, atorrante; tenés que crecer y ponerte fuerte para defender a tu madre. ¿Por qué no me llamas papá, guachito; por qué me mirás tan serio?

Marta lo sorprendió hablando con su hijo. Haroldo encogió los hombros, avergonzado. Qué querés, le tuve que dar la mamadera porque lloraba de hambre, lo tenés malcriado.

Después de las milanesas se fue a dar clases. Latín. Volvió a las ocho. Marta, vamos a ver el Padrino II, la están dando al lado de la escuela, en Chacarita. Juan Carlos, el Gordo, el huésped de turno, el cordobés loco por el teatro, el militante que ahora estaba en Buenos Aires y necesitaba una casa amiga por unos días, se ofreció para cuidar a Ernesto. Y aunque Marta estaba cansada, fueron. Apenas llovía.

¿Por qué no me despertaste?, se quejó Marta. Estabas planchada, me dio lástima, dijo Haroldo.

¿Fue buena?, preguntó ella.

No mejor que tu sueño, afirmó él. Y apoyó, sintiéndose casi Humphrey Bogart, el brazo sobre los hombros de su mujer.

A la salida del cine se encontraron con un viejo amigo. Tomemos un café, invitó Haroldo; a ver si le encontramos sentido al mundo.

Es tarde. Flaco, tengo que trabajar temprano... Y las cosas no andan bien... Mejor otro día.

Se despidieron mirándose fijamente a los ojos. En esos tiempos nunca se sabía si habría otro encuentro.

Viajaron en silencio. Haroldo con su cigarrillo negro casi apagado en la boca. Marta, acurrucada a su lado, sintiendo la firmeza del cuerpo de ese hombre grande que conducía el pequeño coche en la ciudad hostil y desierta con la misma serenidad con que abordaba los canales del Delta, fuera como

fueran la noche y la tormenta. Tengo ganas de que pare el coche y dormirme aquí, a su lado, pensó ella, pero rechazó la idea al recordar que Ernesto podía estar llorando, que el Gordo seguramente no sabría nada de chicos y que Haroldo tenía planes de empezar un cuento esa noche, aunque no le sobraran las fuerzas.

Se veían estrellas. La Cruz del Sur y las Tres Marías. Marta se bajó del auto y tocó el timbre de la casa. Nadie contestó. Intentó con la llave, pero no pudo. Se dio vuelta, extrañada, buscando a Haroldo. El hombre besó la imagen de la Virgen de Luján pegada al lado del volante. Aspiró el perfume de otoño y llegó hasta donde estaba su mujer. Empujó con el hombro la puerta que se abrió rápidamente y cuando cinco, o seis, o diez se les vinieron encima supo enseguida que eran profesionales preparados para matar, que aunque se defendiera su causa estaba perdida y sintió la extrañeza de estar despierto, ensangrentado y soñando que volaba por un cielo transparente, un cielo que tocaba fin frente a un mar que se abría como se abren los ojos de un ángel ciego.

Alipio Paoletti

LO QUE PASÓ DESPUÉS

“EN REALIDAD, YO NUNCA ME FUI DE AQUÍ”

En la madrugada del 5 de mayo de 1976, cuando se lo llevaron a Haroldo Conti, las calles de la ciudad estaban desiertas. Sus habitantes se habían recogido temprano, no tanto por el prematuro frío otoñal como por el terror desatado en el país tras el golpe militar de marzo.

Conti fue secuestrado por una brigada operativa del Batallón 601 de Inteligencia del Ejército, integrada por militares, agentes civiles adscriptos y personal de la Superintendencia de Seguridad Federal (SSF) de la Policía Federal. Entre los responsables del hecho está el hoy tristemente célebre Raúl Antonio Guglielminetti que en esos años operaba bajo el apodo de “mayor Guastavino”. Sus cómplices fueron el “coronel Patricios” —es posible que este “nombre de guerra” oculte al coronel Roberto Roualdés, jefe de la Subzona represiva de Capital Federal— y el “teniente coronel Cabrera”, cuya identidad aún permanece desconocida.

Pero ¿quién impartió la orden? Para el Batallón 601 de Inteligencia, por recomendación del *Intelligence Advisory Comitee* (la comunidad informativa de los servicios de Inteligencia de América Latina vinculados a la CIA) Haroldo Conti era *un hombre de Fidel Castro*. Para los represores carecía de interés que su propio gobierno mantuviera normales relaciones diplomáticas y co-



Ilustración publicada en *Crisis* n° 41

merciales con Cuba; también que Conti fuera distinguido en La Habana con un premio de carácter internacional por su novela *Mascaró*. Para ellos todo se reducía, todo se retorció, todo se manoseaba. Así, Haroldo Conti, laureado y conocido en todo el mundo, se transformó en una especie de “espía” cubano. Esa era la caracterización política que la inteligencia del Ejército hacía de él, según declaró el oficial del Servicio de Inteligencia de esa fuerza Leandro Ángel Sánchez Reisse, al periodista argentino Juan A. Gasparini en Suiza, entre el 26-12-1984 y el 24-2-1985. No hay lugar para dudas: la desaparición de Conti fue ordenada por el Ejército.

Tras el secuestro transcurrieron dos semanas impregnadas de sombríos presagios. Los esfuerzos de los familiares de Conti estuvieron signados por la urgencia. Marta Scavac, su mujer, formuló la denuncia correspondiente en la comisaría 29ª, con jurisdicción en el lugar del secuestro. Cuando pidió rapidez solo encontró sarcasmos.

Alejandra y Marcelo Conti, hijos del matrimonio anterior de Haroldo, y Lidia Olga Conti, su hermana, presentaron sucesivos recursos de hábeas corpus en la Justicia federal y una denuncia ante el Ministerio del Interior. Todo fue infructuoso: ninguna pista, ninguna respuesta. Nadie había detenido a Haroldo Conti pero él seguía “desaparecido”.

La Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), según ha testimoniado en 1983 ante las Naciones Unidas el oficial inspector Rodolfo Peregrino Fernández, quien en 1976 se desempeñaba

en la Ayudantía Policial del Ministerio del Interior, confeccionaba un boletín diario donde se informaba sucintamente sobre las detenciones realizadas, la fuerza participante, el lugar de operación y las primeras declaraciones del detenido. Este boletín tenía una circulación restringida (integrantes de la Junta Militar, Presidencia de la Nación, Ministerio del Interior) y era destruido de inmediato.

Es nítida entonces la culpabilidad en el secuestro de Haroldo, por acción u omisión, de los entonces todopoderosos Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Ramón Orlando Agosti y Albano Harguindeguy. También es seguro que el general Carlos Guillermo Suárez Mason comandante del Cuerpo de Ejército tuviera pleno conocimiento de los hechos.

Quince días después del secuestro, *Crisis* pudo saber por infidencia de un represor de menor jerarquía, que Conti estaba en cautiverio en una casa grande, tipo chalet, ubicada detrás de la Brigada Güemes de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. El testimonio de otro prisionero, Diego Julio Guagnini, que se hiciera público en forma anónima en un libro de la Comisión de Derechos Humanos (CADHU)¹⁵ confirmaría más tarde la información.

El 19 de mayo, el general Videla almorzó en la Casa Rosada con un grupo de escritores, como parte del intento publicitario de conferir al dictador la imagen de “moderado” o “demócrata”. A la mesa del genocida se sentaron Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Horacio L. Ratti, presidente de la SADE y el padre Leonardo Castellani. Ratti pidió con valentía la libertad de once escritores presos y desaparecidos, y Castellani requirió a Videla sobre la suerte de Conti, “mi amigo y ex alumno en el Seminario”. Al término de la entrevista, además, Castellani quebró el silencio de la prensa cómplice sobre su desaparición.

Los datos que amigos y familiares de Conti obtenían, iban desflcando las esperanzas. A pesar de todo, las gestiones se intensificaron. Los directores de *Crisis*, Eduardo Galeano y Vicente Zito Lema, mantuvieron ríspidas entrevistas con el secretario de Prensa de la Presidencia, capitán de navío Corti y con el omnipotente Harguindeguy. Corti amenazó con cerrar *Crisis* si se mencionaba en sus páginas a Conti. Harguindeguy tuvo palabras despectivas.

Marta Scavac, por intermedio de Marcelo Gianelli, poeta y amigo de Conti, logró una entrevista con el ex presidente Arturo U. Illia. El anciano dirigente radical se interesó en el caso y pidió 48 horas para requerir informes al coronel Ramón Juan Camps, entonces jefe de la policía bonaerense. Según Illia, Camps fue concluyente: “De Haroldo Conti hay que olvidarse. No se puede hacer nada, terminantemente...”.

Alfonso Barrera, embajador de Ecuador y amigo de Conti, intercedió ante

¹⁵ *Argentina Proceso al Genocidio*, Madrid, Elias Querejeta Editor, 1977.

Harguindeguy y debió soportar la soberbia del ministro: “Usted es amigo de subversivos... –tronó el general– nada puedo hacer por él”. Por quien se preocupó fue por Barrera que semanas después fue reemplazado en su cargo ante una protesta argentina.

¿Dónde estaba Haroldo, en tanto? Por los datos disponibles, las dos primeras semanas estuvo a disposición de sus torturadores en un lugar clandestino controlado por el Ejército, donde soportó fuertes tormentos. Se sabe que el día 20 de mayo fue trasladado al campo de concentración ubicado tras la Brigada Güemes, en las cercanías de Puente 12, más lejos del Camino de Cintura que de la Autopista General Ricchieri.

Cuando llegó, “apenas si podía hablar y no podía comer. Recién un día después pudo comer algo. Se ve que andaba muy mal porque le dieron una manta y lo iban a ver con frecuencia. En la madrugada del día 22 lo sacaron de la celda donde se encontraba. Parecía que lo iban a revisar, o algo así. Estaba muy mal y no retenía orines”¹⁶.

El 8 de julio de 1976, con autorización de Videla, el padre Castellani pudo ver a Haroldo Conti. No se sabe dónde, porque el padre Castellani no lo dejó por escrito ni lo mencionó a nadie que lo haya hecho público, ni antes ni después de su fallecimiento ocurrido en marzo de 1981. Es posible que Castellani haya sido trasladado hasta el campo de concentración ubicado en las cercanías de la Brigada Güemes, dado el estado de salud de Conti, aunque también se afirma que fue en la SSF. Cuando el sacerdote lo vio, Conti tenía el pelo completamente blanco, se hallaba en un deplorable estado de salud y casi inconsciente. Pese a sus esfuerzos, Conti no lo reconoció. Castellani, piadosamente, le impartió la extremaunción.

El testimonio anónimo de otra prisionera del mismo campo de concentración¹⁷, que también data de julio de 1976, señaló que se encontraban en el sótano de una casa, pero que desconocía en qué zona estaba ubicada. Dijo que Haroldo “soportó torturas bestiales y vivía en un estado de semiinconsciencia. Llamaba permanentemente a Marta. Comprendimos que era su mujer. A la tortura física, los torturadores sumaron la psíquica, pues decían que ya habían secuestrado a Marta o que la iban a secuestrar. A mí me llevaron a Devoto y no supe más de él...”.

En 1979 Alejandra y Marcelo Conti, junto con su tía Lidia Olga, presentaron el caso de su padre ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, que por esos tiempos visitaba el país.

¹⁶ Testimonio de Diego Julio Guagnini, quien estuvo en ese centro de reclusión entre el 18 y el 22 de mayo de 1976, fecha en que fue liberado. Tiempo después volvió a ser secuestrado. Permanece aún desaparecido.

¹⁷ Fue recibido telefónicamente por Marta Scavac en 1981, en México, donde estaba entonces exiliada. Nunca pudo conocer la identidad de la ex prisionera.

Ese mismo año el caso fue planteado ante la Cruz Roja Internacional, ante Videla, Massera y Agosti; se intentó interesar, además, a la Conferencia Episcopal Argentina, al Arzobispado de Paraná y al Vicariato Castrense. El silencio fue otra vez la única respuesta. En 1980 Gabriel García Márquez tomó la iniciativa de pedir a la Reina Sofía de España, en nombre de la Fundación Hábeas y en su condición de amigo de Conti, “una gestión muy simple: establecer de una vez y para siempre cuál era su situación real”. Sofía viajó en junio de ese año a Buenos Aires encabezando una delegación cultural.

García Márquez relataría después: “La gestión se hizo pero el gobierno argentino no dio ninguna respuesta. Sin embargo, en octubre de 1980 el presidente Videla concedió una entrevista al director de EFE, Luis Ansón, y respondió algunas preguntas sobre prisioneros políticos en la Argentina. Ya estaba decidido su retiro del gobierno. Por primera vez habló de Haroldo Conti. No hizo ninguna precisión de fecha ni de lugar ni de ninguna otra circunstancia, pero reveló que sin dudas Haroldo estaba muerto. Fue la primera noticia oficial y hasta ahora la única. Videla pidió a los periodistas de EFE que no publicaran de inmediato la noticia, y ellos cumplieron. Yo considero, ahora que el general Videla no está en el poder y sin haberlo consultado con nadie, que el mundo tiene derecho a conocer esta noticia”¹⁸.

También 1981 fue un año duro. Así lo recordó más tarde Marcelo Conti, en una entrevista periodística¹⁹: “Poca gente quería colaborar. Entre quienes nos ayudaron en esos momentos, estuvieron Ernesto Sabato y Jorge Asís. No obstante la situación, seguimos reclamando el esclarecimiento [...] Recientemente mi hermana pudo conectarse con el ex cabo de la Armada Raúl David Vilariño quien se refirió a mi padre. Ella le mostró una foto donde él estaba delgado y Vilariño afirmó que ese era el escritor importante que estaba en la ESMA, cuyo expediente le quemaba las manos al contralmirante Chamorro...”.

El 1º de mayo de 1981 el suboficial de la Policía Federal Luis Alberto Martínez, alias “El Japonés”, detenido en Suiza, escribe una insólita carta a Julio Cortázar, residente en Para. A fines de ese mes insiste. En ambas notas Martínez se reconoce como represor y dice que puede proporcionar detalles sobre el secuestro de Haroldo Conti y otros hechos. Cortázar, para evitar que la investigación de estas declaraciones espontáneas quedara contaminada por el más remoto interés político inmediato, gira las misivas a la (FIDH) Federación Internacional por los Derechos del Hombre y no a la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU), de la cual forma parte.

La escrupulosidad de Cortázar, empero, le jugaría una mala pasada. La representante permanente de la FIDH ante las Naciones Unidas en Ginebra es la

¹⁸ *Proceso*, México. 20 de abril de 1981.

¹⁹ *La Voz del Mundo*, Buenos Aires. 12 de febrero de 1984.

señora Nélica Elsa Zumstein, una suiza nacida en la Argentina que es también, en esa época, concejal municipal por el Partido Socialista del cantón ginebrino.

Zumstein se va convirtiendo poco a poco en la portavoz de los represores ante los familiares de Conti, a los que le retacea información. Martínez sabe de qué está hablando, porque describe con lujo de detalles un tapiz ecuatoriano que adornaba la casa de Haroldo. Además da a Zumstein los nombres de Guastavino, Patricios y Cabrera, y compromete directamente a Videla en el secuestro.

La Zumstein calla. Ni las gestiones de la familia ni la de los amigos de Conti ni la de los organismos de derechos humanos de la Argentina logran conmovirla. Con el tiempo comienza a advertirse que ella es el eje de un operativo de distracción del Batallón 601, que intenta culpar al Grupo de Tareas 3.3., con sede en la ESMA, del secuestro y desaparición de Conti.

La maniobra de distracción se prolonga casi por dos años. En enero de 1983, Zumstein informó a Marta Scavac que:

1) El comando que secuestró a Haroldo estaba formado por personal de la Armada y de la Policía Federal.

2) Luis Alberto Martínez ha pertenecido desde 1968 a la Superintendencia de Seguridad Federal (SSF), ha confesado tener amplia información sobre los desaparecidos y conoce el expediente sobre Conti.

3) Rubén Bufano, que es miembro del Batallón 601 de Inteligencia del Ejército, presenció la visita que el padre Castellani le hiciera a Conti y comprobó el pésimo estado de salud del prisionero.

4) Bufano y Sánchez Reisse se impresionaron al ver que el cabello de Conti se tornara blanco en pocos días, atribuyéndolo a los padecimientos sufridos.

5) Según Martínez, Conti recorrió los campos de concentración de la ESMA, Campo de Mayo y Coordinación Federal, luego fue ultimado²⁰.

Es posible que Haroldo haya estado en algún momento en la ESMA, en la SSF, en Campo de Mayo o en El Vesubio, como se afirmó. Pero siempre bajo control del Ejército.

El primer día hábil del año judicial de 1983, los familiares de Haroldo Conti presentaron un nuevo recurso de hábeas corpus ante el Juzgado Federal N° 3, a cargo del doctor Oscar Salvi, Secretaría Daffis Niklinson. Pedían, especialmente, el diligenciamiento de exhortos diplomáticos en relación con las declaraciones de “El Japonés” Martínez, y de Bufano. Salvi, un juez que por entonces gozaba de cierta fama por haber satisfecho el anhelo del Ejército de tener en prisión a Massera, se limitó a pedir informes sobre Conti a las tres fuerzas y al Ministerio del Interior. Como siempre, ellos no sabían nada.

²⁰ Declaraciones de Sánchez Reisse a Gasparini, ya citadas. Martínez, Bufano y Sánchez Reisse fueron detenidos en Suiza, en marzo de 1981, acusados de secuestro extorsivo.

Los peticionantes insistieron en la necesidad de requerir por exhorto diplomático las declaraciones de los represores detenidos en Suiza. Hasta ahora, sin resultados.

Posteriormente, a fines de ese año, el doctor Atilio Librandi, abogado de la familia Conti, pidió que se llamara a comparecer, como testigos, a un grupo de oficiales de la Armada, del Ejército y de la Policía Federal, en base a las declaraciones que formulara el ex cabo Raúl David Vilarriño. Librandi pidió que se citara a Chamorro, Arduino, Guerello, Padre Solá, Gutiérrez, Fuertes, Vildoza, Acosta, Whamond, García Velasco, Astiz, Radicci, Savio, D'Imperio, los suboficiales Borda, Pervens y Monaco, todos de la ESMA. Requiere la citación, además, de Boero y González de la Policía Federal, y de Coronel, Minicucci y Roualdés, del Ejército también de un médico de apellido Magnasco, otro de nombre Alberto y un dentista de nombre José Luis. Hasta ahora todo sigue dependiendo del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas.

El relevo de la dictadura por un gobierno constitucional abría nuevas esperanzas sobre la suerte de los desaparecidos. Sin embargo, poco a poco, las ilusiones también se desvanecieron.

En el juicio a los nueve ex comandantes militares se escuchó una vez más el nombre de Conti. Un ex policía bonaerense, Carlos Hours, afirmó haberlo visto en El Vesubio con los huesos radio y cúbito de un brazo expuestos. Luis Luchina, cabo de la Policía Federal, declaró que “El Japonés” Martínez pertenecía a una brigada represiva con sede en la Superintendencia de Seguridad Federal. Y nada más.

El 31 de agosto de 1984 Videla fue citado a declarar como testigo en la causa abierta por la desaparición de Haroldo Conti. El juez ahora es Néstor Biondi. El abogado Librandi, a partir de las declaraciones periodísticas de Vilarriño, había pedido también que Videla fuera convocado. Se desconoce qué aportó el testigo a la causa.

Pese a vivir bajo el imperio del estado de derecho, los familiares de Conti—todavía en julio de 1984— fueron sometidos a control de inteligencia. En una carta publicada en un diario de Buenos Aires²¹, Marcelo Conti denunció que se había violado correspondencia dirigida a su nombre por el presidente de la Casa de las Américas, de La Habana, Mariano Rodríguez. “La correspondencia—protestó Marcelo— fue violada y luego armada artificioosamente (sin mucho esmero para disimular, hecho que creo se hizo con toda intención) para revisar, supongo, el material ‘terrorista’ que escondía...”.

La última actuación burocrática en torno a la desaparición de Haroldo Conti, es un certificado expedido el 13 de enero de este año por la Subsecretaría de Derechos Humanos de la Nación. Allí se atestigua que las denuncias

²¹ *Clarín*, 18 de julio de 1984.

referentes a Haroldo Pedro Conti, legajo n° 77, oportunamente realizadas ante la CONADEP, “constan en esa dependencia”.

Algunos años antes de su trágica desaparición, Haroldo Conti había deslizado en la conversación con su amigo Carlos Vito, en Chacabuco, una frase que es a la vez una sentencia: “en realidad, yo nunca me fui de aquí”. Y de ningún lado. El viajero impenitente, ese gran aventurero de la vida, sigue, pese a los silencios, hablando con nosotros.

Daniel Moyano

HAROLDO ANDABA EN LA LUZ²²

“La muerte es según, como la vida. Es otra vida, justo, otra forma de consistir, no un per saecula definitivo, nada absoluto, ninguna cosa extravagante porque también es de ser, aunque sea in articulo mortis. De modo que el señor Pelice sigue siendo todavía. La muerte, ya que viene al caso, es suceso chiquito, desdibujo, entreluces.”

Haroldo Conti

En su bellísimo cuento *Mi madre andaba en la luz*, Haroldo Conti intenta una reconstrucción a partir de una ausencia prolongada que no se resuelve a ser pérdida definitiva. El narrador, desde una especie de exilio opresivo en Buenos Aires, al servicio de una máquina en una fábrica de papel, trata de reconstruir una infancia feliz que le devuelva, aunque sea en atisbos de recuerdos, una vida mejor. El núcleo de la evocación es la madre, una madre que siempre se encuentra lejos de los sucesos aprehendidos, una figura que simplemente “andaba en la luz”. Luz pueblerina, provincial, vida a rescatar. El personaje, más que tal, es una ausencia en el relato. A ratos parece que ha muerto, a ratos que simplemente se ha ido, que aparecerá en cualquier momento. Aunque para Conti ambas situaciones no se diferencian: “entonces el Pedro preguntó por alguien que se había ido o, lo que es lo mismo, se había muerto”. Lo que Conti cuestiona en ese cuento es la ausencia misma.

Que es lo que ahora nos pasa a nosotros con él. No sabemos si se ha ido o está muerto. Intentaré aquí reconstruir algunos momentos de Conti, a partir de una ausencia prolongada que ya se va pareciendo a los desdibujos y entreluces de la muerte. Y lo voy a hacer cambiando inmediatamente de tono porque el asunto parece que se emperra en ser solemne.

Creo que la cosa empieza en Buenos Aires, en 1965. No sé qué premios literarios nos habían dado. El salón municipal estaba lleno de señoras gordas

²² *Casa de las Américas*, n° 121., La Habana, julio-agosto 1980, pp. 50-54.

y discursos. Los discursos decían que a pesar de ser escritores del interior del país habíamos logrado decir algo. Las señoras gordas nos miraban como a indios recién alfabetizados. No había una mina como la gente. Ya nos habían entregado los diplomas y los cheques y no veíamos la hora de largarnos. Yo tenía que volver a La Rioja al día siguiente. Vos estabas preparando una salida al mar, te había dado fuerte el asunto de la navegación. Las señoras parecían dispuestas a escuchar discursos toda la noche. Los discursos que decían que a pesar de todo estas nuevas voces se oían. Lo que no decían era que renunciábamos a la tradición impuesta, a Borges, a la literatura *ad usum*, y que nos negábamos a ser folclor en tecnicolor; que para nosotros el interior no era paisaje con bichitos y leyendas, sino el nombre concreto de todos los días. Al mismo tiempo, sin conocernos, andaban en lo mismo otros escritores del interior, Antonio Di Benedetto, Juan José Hernández, el turco Saer, Juan Carlos Martini, Héctor Tizón y tantos otros, hartos de panfleto o metafísica, de Boedo y Florida, del mito Buenos Aires y las alucinaciones europeas. Pero míralos vos —decía una señora gorda y fea— al flaco y al riojanito. ¿Qué van a hacer con tanta plata? La respuesta era fácil: pagar los préstamos que nos hizo el Fondo de las Artes para editar nuestro primer libro, ya que nuestro editor, un tal Camarda, se alzó con los préstamos y nos dejó en banda. Finalmente, en mitad de un discurso y sin previo acuerdo, salimos a la calle. La memoria me devuelve solamente una frase tuya mientras esperábamos afuera que pasara un ómnibus: “rajemos, esto está lleno de señoras menopáusicas”.

Otro día bajo a Buenos Aires con uno de nuestros hombres concretos de todos los días, en este caso un riojanito que todavía no conocía la capital, ni los pescados, ni los mariscos, ni mucho menos el mar. Estaba asustado, me preguntaba a cada rato si conocía a alguien en Buenos Aires por cualquier cosa que pudiera ocurrir.

Estábamos en tu casa, llena de faroles y objetos relacionados con la navegación. Convalecías de un accidente, te había atropellado un coche. Accidente o atentado. Tenías razones para creer en lo segundo, pero ignorabas el porqué. De todos modos, dijiste, salgamos a comer, conozco aquí cerquita un lugar donde preparan unos calamares de locura. Entonces te cuento que no vine solo, que he dejado al riojano en el hotel. Que venga también, decís vos.

El riojano se toma un taxi y llega como puede al restaurante. Te mira con desconfianza, pregunta si verdaderamente sos la persona que conozco en Buenos Aires. Después te pregunta cuántos obeliscos hay en la ciudad. No puede creer que haya uno solo. Él ha visto como cuatro, por lo menos. Son las calles en diagonal las que confunden, pero es siempre el mismo obelisco. El riojano acepta y mira entre asqueado y asombrado el plato de calamares en su tinta. Empieza a comerlos con asco. Pese a tu propaganda, deja la mitad. Cuando

llega el pescado, el riojano clava unos ojos incrédulos en los ojos del besugo. Tené cuidado con las espinas, le dijiste. El riojano echa una rápida mirada al suelo, único lugar donde para él puede haber espinas. Hiciste tanta propaganda al pescado, que el riojano se lo comió todo, con asco precolombino, más por tus palabras que por el sabor, nuevo para él. Después hablaste de navegación, cosa que a mi amigo le parece algo de otro mundo. Después viene la palidez de mi amigo, el ataque al hígado, el médico. Dieta absoluta, dice. En su delirio, el riojanito ve besugos y sextantes. Una cosa es hablar en nuestros cuentos del hombre marginado del interior, otra invitarlo a comer pescado.

Sigue un encuentro en La Rioja, a mil doscientos kilómetros de Buenos Aires, donde el idioma se musicaliza con acentos quechuas y araucanos, donde Facundo Quiroga de algún modo anda todavía por las calles con el secreto del drama nacional adentro (“tú tienes el secreto, revélanoslo”, según gritaba Sarmiento): mi hombrecito del besugo es otro Facundo que no alcanza a comprender los milagros de lo que llamaban y todavía llaman civilización. Estamos, pues, en plena “barbarie” riojana, con muy altos índices de mortalidad infantil, con enfermedades endémicas, con una densidad de medio habitante por kilómetro cuadrado, con el cariño de la gente suelto por las calles y más de cuarenta grados de calor, a la sombra, por supuesto. En La Rioja, que antes de perder la guerra contra Buenos Aires tenía un índice de productividad similar al de provincias tan ricas como Mendoza, por ejemplo, con tremendos bosques donde se criaba el ganado que se llevaba en pie a Chile cruzando la cordillera, hasta que llegaron los ingleses con sus trenes, talaron los bosques para alimentar las máquinas, con lo que dejó de llover y las vacas se murieron de sed, las salidas a Chile fueron clausuradas porque Buenos Aires pasó a ser puerto único, los riojanos que quedaron vivos fueron llevados a la guerra contra el Paraguay, y el oro del Famatina a Londres. En La Rioja que luego, en *Mascaró*, aparecería ligada en paisaje y destino a tu pueblito, Chacabuco, por el milagro de la palabra.

Haroldo llega a La Rioja integrando una delegación de escritores que publicaban en el Centro Editor de América Latina: Alberto Vanasco, Bernardo Verbitski, entre otros. Andan difundiendo literatura por el interior. Más libros para más, dice el eslogan. Haroldo se instala en mi casa y todavía no ha acabado de abrir las valijas cuando está preguntando adónde se pueden conseguir faroles antiguos. Empiezan a llegar amigos con faroles viejos. Son todos para Haroldo. Mi hijo, que tiene algo así como ocho años, le pregunta por qué en vez de Haroldo no se llama Faroldo. Tenemos largas charlas en el patio, bajo la parra. Hay vino en damajuana. Haroldo toma leche, acaba de inventarse una úlcera.

Hasta que aparece ella, una riojana, con un grupo de amigos. Haroldo la mira y “casi se cae de culo cuando divisó a la Carmen en medio de la pista con

un par de Lee que parecían más bien pintados sobre sus poderosos traseros y una polera de punto morley que le hinchaba los paragolpes como si de un momento a otro fuesen a saltar ellos mismos a la pista. ¡Mamita!”. Y desde aquel momento, Faroldo “no vio más nada, solamente esos dos pichones que se caían del nido y estaban esperando un par de manos que los sostuvieran. Hacia allí apuntó resueltamente sus pasos, aunque esto es solo una frase, porque aquellas criaturas lo arrastraban como un imán”.

Entonces se olvidó de los faroles y desapareció de casa por varios días, iba con ella a conocer los pueblos, Sanagasta, Udpinango, Tudcún, Patquía, Ambil, Ñoquebe, esos nombres.

Después Haroldo tenía que dar una conferencia en un colegio riojano y llevaba tres noches sin dormir. Vamos, es la hora, la gente está esperando. Es que me duermo, no puedo más, me caigo, no puedo dar una conferencia sin dormir. Vanasco me pide una llave y un hilo. Acuéstenlo, dice. Haroldo se acuesta y Vanasco empieza a mover la llave como un péndulo ante sus ojos. Haroldo queda dormido en cuestión de segundos. Falta media hora para la conferencia. Despertalo dentro de quince minutos de reloj, me dice Vanasco seriamente. Pero ojo, dentro de quince minutos justos; de lo contrario capaz que no despierte más.

Me doy cuenta que exagera, pero me asusto lo mismo. Voy a bajar las persianas para que el sol, que le da en la cara, no lo moleste, pero Vanasco me dice que no es necesario. Ojo, me dice yéndose. Me quedo contando los minutos, reloj en mano.

A los quince minutos exactos abrías los ojos, los entrecerrabas porque todavía era muy fuerte el sol de esa tarde que entraba casi horizontal por la ventana. Preguntabas qué día era, creías haber dormido mucho, decíle a la gente que me perdonen lo de la conferencia. Pero estabas en el mismo día, no había tiempos raros, se trataba del simple tiempo de los hombres y no te habías librado de la conferencia. Me siento como nuevo. Íbamos caminando hacia el colegio donde la gente esperaba tu conferencia. Me siento feliz, dijiste. Claro, andabas en la luz. Una luz matizada con cacharpayas, esas fiestas que dan los riojanos a la gente que quieren. Y te llenaron las valijas de faroles.

Otra vez fue cuando volvías de Cuba y pasaste por La Rioja. Habías escrito *Mascaró* y tenías un nuevo amor, Marta, que te acompañaba. Comíamos milanesas con ensalada de tomates, en la cocina de casa, que dejaba entrar una tremenda luz por sus dos ventanas. Tenías cuarenta y pico y hablabas como un adolescente. Sabías un montón de cosas que nunca te había oído antes. Podías explicar a Facundo Quiroga mejor que yo, me asustaba tu lucidez. Qué hubieran dicho las señoras menopáusicas de aquel lejano salón de Buenos Aires. Pero miralo vos al flaco, quién te ha visto y quién te ve. Ibas de paso. Apenas

pudimos hablar, y como siempre de cualquier cosa menos de literatura. El riojanito del besugo alcanzó a verte. Qué te parece, le digo. Más contento que choco con dos colas, dice él. Y por si te has olvidado de la palabra, te aclaro que choco quiere decir cuzco, es decir, un perrito.

Después el país entero empieza a temblar en golpes epilépticos, tiembla la tierra, saltan los sismógrafos en el terremoto del 24 de marzo de 1976. El temblor me hace caer en cualquier esquina de La Rioja, y cuando me levanto ha pasado el tiempo, “el tiempo que junta las cosas más distintas y separa las más próximas”, y me estoy yendo del país, estoy en Buenos Aires esperando la salida del barco. Pregunto a todo el mundo por Haroldo y me dicen que patatín, que patatán. No creo que el temblor lo haya volteado, el Flaco es fuerte, aguanta tres noches sin dormir, me consta. Por fin me dan su teléfono. Se asombra de mi partida. Sí, a España, le digo. No veo la razón, dice él. Yo sí, digo yo. ¿Cuándo salís? Dentro de quince días. Entonces por qué no te venís el miércoles y comemos unos chinchulines. Imposible, Flaco, no tengo ánimo. ¿Y vos? ¿Cómo estás? Mira, yo no me pienso ir. No hay motivos. ¿Y el terremoto? Ya va a pasar, dice él.

Después nada, tiempo solamente, cuatro años de irse o de morirse. Y silencio. Del Flaco nadie sabe nada. “En la profunda noche perfumada al señor Pelice, ya decididamente viejo, y por lo tanto insomne, le cuesta una barbaridad conciliar el sueño. Casi no duerme. Se aquieta sobre el catre y hacia el amanecer se adormece un poco. En esas largas horas divaga por el jardín con la lámpara de aceite en la mano o se echa en una mecedora e impulsada por el aire dulzón que despide el ligustro humedecido por el rocío, su cabeza vuela como un globo o una pajarita de papel sobre el viejo pueblo con los tapialitos amarillos y las calles de tierra y tanta cosa que se desapareció u ocultó, no visible *prima facie*, que eso es la muerte, olvido, oscuridades, suma y suma, tiempo y tiempo, distancia inmóvil”.

Digamos entonces que Vanasco ha vuelto a dormirlo con su llave mágica y que no vuelvo a La Rioja de hace varios años mientras Vanasco sale recomendándome que lo despierte a los quince minutos exactos, no antes ni después, porque en ese caso puede seguir durmiendo para siempre, y que me quedo muy quieto y con miedo, reloj en mano contando los minutos, para no equivocarme en lo más mínimo, para que el Flaco después despierte y pueda decir que se siente como nuevo, que anda feliz en medio de la luz, y si despierta otra vez mis amigos riojanos le llenarán las valijas de faroles.

Haroldo Conti entrevistado

NUESTROS NARRADORES: EL OFICIO DE ESCRIBIR²³

En este número continuamos con el temario que en el n° 1 respondieron Héctor Lastra y Estela Dos Santos, y que fuera compuesto por la entonces directora de *El Contemporáneo*, Dolores Sierra. Ahora lo responde Haroldo Conti, sin duda uno de los narradores más representativos y homogéneos de nuestra actual narrativa. Novelas como *Sudeste* o *Alrededor de la jaula*, libros de relatos como *Todos los veranos* o *Con otra gente*, lo han ubicado en una primera línea de prestigio. Por supuesto, ninguno de sus libros ha caído bajo la égida del boom. Lo que no deja de ser casi una constante de nuestro medio.

—*Cada una de sus obras (relatos, narraciones, novelas), ¿qué significan para Ud.: algo así como un capítulo de un tema más amplio que a través de cada obra se precisa más claramente y/o se replantea, o este “tema general” va siendo descubierto, estructurado progresivamente (o inopinadamente, y aún forzosamente) por cada uno de sus relatos?*

—Nunca sé realmente lo que significan del todo cada una de mis obras. Nunca sé del todo lo que significa mi vida, lo cual es lo mismo. Quizá sea uno de los grandes temas, precisamente. Ahora, al cabo de un tiempo, encuentro ciertas constantes. No me las propuse, como no me propongo la vida. Pero de hecho están ahí. Se varían y cambian con cierta rigurosa inevitabilidad y a esta altura me pregunto si vale la pena seguir hablando todo el tiempo de las mismas cosas.

—*Cuando comienza una narración, ¿tiene una idea exacta y precisa de QUÉ es lo que quiere y va a escribir, y de CÓMO va a escribirlo? ¿Se ajusta a un plan estricto? Entre su proyecto y el resultado final, ¿hay similitudes —o diferencias— esenciales?*

—Tengo una idea, por supuesto, pero justamente trato de que no sea demasiado precisa porque si me la cuento por anticipado, pierdo la libertad de movimientos, ya no hay novedad, ni riesgo, ni sorpresa y, entonces, ¿para qué carajo la voy a escribir? De acuerdo a esta, los planes, que los tengo (tengo

²³ Reportaje a Haroldo Conti, en *El Contemporáneo*, Buenos Aires, junio de 1969, p. 3.

más planes que otra cosa), marcan las líneas generales del asunto tratado, de fijar un cierto territorio. ¿Similitudes y diferencias entre proyecto y resultado? Mitad y mitad. Lo que parece inevitable es que en todos los casos el final se me adelanta. Quiero decir que de pronto aparece ahí, como si cayera del cielo. Supongo que se trata de una maduración interior, un trámite subterráneo que escapa a la plena conciencia.

—Mientras trabaja, ¿qué le preocupa sobre todo: la anécdota, las imágenes, un determinado clima, lo que se ha dado en llamar “el mensaje”, la ilación lógica del relato, un sentimiento, una suerte de intuición de “algo que está allí” y que quisiera precisar nítidamente y aislar del resto? ¿Alguna otra cosa? En lo que se refiere a alguno (o varios) de estos que podríamos denominar “criterios organizadores”, ¿su preocupación se centra en la estructura o en el lenguaje?

—Creo que un determinado clima, y la imagen (sensu cinematográfico) en función de ese clima. Esto en términos generales. Me gusta la idea de Pavese de que la cosa consiste en crear climas y atmósferas. El resto se da a través de eso. De cualquier modo no logra su efecto sino es a través de eso. En cuanto al lenguaje y la estructura no veo cómo puedo separarlos. Existe hoy una literatura que ha hecho del lenguaje su exclusivo protagonista. ¿Qué es eso? Un cierto ruido, el oficio de la vacuidad, cominería, alpedismo, nada.

—¿Tiene usted una problemática personal del tratamiento del TIEMPO y del ESPACIO? Si la tiene, ¿cuál es? Si no la tiene, ¿es porque no se plantea el tratamiento del tiempo y del espacio como problema, o por algún otro motivo? ¿Lo que nos interesa saber es su opinión respecto de estos conceptos y su opinión como narrador que se coloca frente a lo que ya ha escrito y a lo que piensa y quiere escribir en el futuro).

—El problema del tiempo es justamente una de esas constantes de las que hablábamos al comienzo. Pero sucede que no sé muy en qué consiste el centro de esa preocupación, lo cual es comprensible si se piensa que el tiempo es algo irracional, objeto más bien de la intuición y no del pensamiento.

Ahora estoy aquí, diciendo estas puñeterías. Hace 7 años estaba aquí mismo, sudando tinta y aporreando esta misma máquina, en el tiempo de *Sudeste*. Este otro tiempo ya estaba aquí de alguna manera, así como sigue estando aquel otro. ¿Qué son esos 7 años, aparte de un número y fragmentos de tiempos y memorias que no sé muy bien dónde van en esta historia? A veces pienso que es una cuestión de humor, de cierto gesto, conjuro o ceremonia. Hago el gesto o lo que sea y vuelvo a golpear la máquina como entonces, que no es entonces sino ahora, sigo golpeando la máquina y vos me preguntás 7 años después qué es el tiempo y yo te digo justamente todo esto 7 años después.

La misma superposición se me hace con los lugares, tomando el espacio, dentro de este subjetivismo, como el otro lado del tiempo.

—La literatura —y, más específicamente, su literatura—, ¿qué lugar ocupa en su vida? ¿Es lo más importante —real y objetivamente considerado—?

—No ocupa un determinado lugar de mi vida sino que es toda mi vida. Quiero decir que es mi forma de realizarme, aunque no me hace especialmente feliz y hubiera querido que las cosas fueran de otra manera. Es mi destino, según parece. Con todo, aunque resulte contradictorio, no me considero un literato. Mi obra no es una sustitución sino una imposición de la vida.

—¿Cuál es su manera de trabajar, su ritmo: cuántas horas diarias escribe, trabaja con borradores, toma notas, hace planos o diagramas, escribe todo de un tirón y luego recomienza con lo que será la versión definitiva?

—No tengo un horario preciso, como un empleo. Traté de hacerlo en otro tiempo. Es un buen método, si se dispone de tiempo. Obliga al trabajo y la continuidad. En general cambio de métodos o, mejor, de hábitos con cada libro. Hago borradores, tomo pocas notas, cuando es inevitable también hago planos y diagramas, de ninguna manera escribo nada de un tirón sino más bien a los tirones.

—¿Cree usted en la inspiración?

—He escrito cosas en total estado de aridez. He escrito pocas cosas en estado de exaltación, invariablemente malas. Definitivamente, no soy un inspirado.

—Como escritor, como narrador prosista, ¿cree usted que tiene una responsabilidad, un compromiso con la realidad y/o con la actualidad? ¿Cómo cree, que debe traducirse esa responsabilidad: (a) como ser humano y como escritor; (b) como ser humano o como escritor? ¿Se plantea esto como un problema? ¿Lo resuelve con o sin tensiones, con o sin dificultad?

—Como intelectual me siento obligado (no solo inclinado) a asumir responsabilidades, a señalar este o aquel camino. De todas maneras es lo que la gente espera de nosotros. Nuestro coraje o nuestra debilidad es el coraje o la debilidad de un pueblo. Personalmente, tengo una posición tomada no solo en el terreno político (algunos limitan el compromiso a eso y se olvidan del resto del hombre) sino en todo lo que importa una decisión de tipo moral. Con todo, considero que el arte, que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo. Esto no quiere decir que, por espléndido que sea, no existan valores a los cuales estemos obligados por encima de él.

—¿Le interesa alguna narrativa extranjera en particular? ¿Por qué motivos? ¿Qué autor o autores?

—Últimamente, Sillitoe, Pasolini, Updike, Guimarães Rosa.

—¿Le gustaría ser el autor de una determinada obra, de alguna novela en particular? ¿De cuál?

—Lulú, de Marge.

—¿Qué poesía le interesa y/o le gusta: escuela, época, autor, etc.?

—Apenas soy un mediocre lector de poesía. Me gusta o no y después no sé qué más decir. El rey David, Catulo, Keats, el viejo Whitman, Hernández, Neruda, Vallejo, Parra, J. L. Ortiz, John Lennon.

—¿Le gusta el cine? ¿Qué autor, tipo de film, etc.?

—Empecé por ahí. Hoy me gano la vida como guionista de films publicitarios. No tiene sentido hacer nombres. Me parece más importante la influencia del cine en mi obra. No sé si es evidente. *Sudeste*, por ejemplo, fue inicialmente un libro cinematográfico. En mi última novela el tratamiento de la imagen y el montaje son semejantes al de una película.

HAROLDO CONTI, UNA FRUSTRACIÓN PREMIADA²⁴

El premio Barral, importante galardón que se otorga por vez primera en el mundo de habla español, fue adjudicado al novelista argentino Haroldo Conti, por su obra *En vida*. El jurado estuvo integrado por Mario Vargas Llosa, Carlos Barral, Félix de Azúa, José María Castellet, Salvador Clotas y Juan García Hortelano.

—¿De qué trata la novela? ¿Tiene que ver con la Argentina? ¿Es de tema social?

—Me resulta muy difícil hablar de mi novela, como me resulta difícil hablar de las otras cosas que he escrito. Si bien tengo una línea definida en cuanto a los problemas sociales y cada vez más asumo esa posición, ello no es obvio en mi literatura. Estoy en una línea un poco solitaria.

—Pero rescata preocupaciones del momento actual.

—Sí, rescato la realidad argentina a través de un personaje.

—Y ese personaje, ¿quién es?

—Es un tipo cualquiera como yo. Creo que me retrato bien. Es la historia

²⁴ Entrevista en *Clarín*, Buenos Aires, 3 de junio de 1971.

de una frustración, que es, en cierto modo, la frustración del país. Creo que la única posibilidad de hacer una literatura testimonial es hablar de nuestra experiencia y de nuestra realidad, descubrir y descubrirnos. De ese modo tiene un valor social.

—¿Qué opina del premio que acaba de ganar?

—Para mí —y para cualquier escritor argentino—, es una notable ayuda económica. Siempre tuve un poco de suerte. Fui escalonando premios. En este premio, donde se presentaron 102 novelas, yo empaté con una española. ¿Por qué se premió la mía y no la otra? Siempre actúan factores imponderables. De todas maneras, la decisión es siempre relativa. Yo también fui jurado en el certamen Casa de las Américas; tratamos de ser honestos, pero no sé si llegamos a ser justos.

—¿Por qué en la Argentina no hay premios de magnitud internacional?

—Ello está condicionado por la situación de la industria editorial. La mayoría de los premios que antes se concedían y que eran codiciados, sobre todo por los autores jóvenes, han ido desapareciendo por la condición desesperante de la industria del libro argentino. Hay una aguda crisis económica, dentro de una crisis global que enmarca lo social y lo político, y no solo acá, sino en toda Latinoamérica. Ojalá pudiera llamar yo la atención de los que tienen poder para hacerlo, con respecto a la necesidad de articular una política de protección al libro y al escritor argentino.

—¿Se escucha a los escritores o son una voz en el desierto?

—Son una voz en el desierto. Y cuando nos escuchan es en aspectos que carecen de importancia. Uno termina por convertirse en espectáculo, no en escritor.

—¿Tiene medios el escritor para hacerse escuchar?

—Tendríamos que seguir una política común y solamente prestarnos a opinar sobre cosas que tengan real interés; lo demás, desecharlo. Por otra parte, la agonía de la industria del libro argentino es también la agonía de nuestros escritores. Los escritores jóvenes enfrentan problemas terribles. Vuelven a circular las ediciones mecanografiadas. Mi premio, por ejemplo, ¿qué significa al lado de los ingresos de un locutor de televisión? Absolutamente nada.

—¿Hay una crisis de valores?

—Hay una gran crisis de valores. Ser escritor aquí, en un país subdesarrollado o mal desarrollado, demanda gran entereza y fuerza de voluntad. Son muchos los que se desalientan. Los premios dan una difusión particular que, de otro modo, yo no obtendría. Mis libros no son *best-sellers*. No soy un au-

tor que venda cantidades de ediciones. Mi último libro *Alrededor de la jaula* prácticamente quedó en depósito. Y había recibido un premio en México. Pero después se hizo la edición argentina y fracasó el mecanismo de distribución, factor clave en el negocio del libro.

—¿Cree que hay recetas para escribir *best-sellers*?

—Debe haber. A veces siento la tentación... Pero uno no lo hace por excesivo orgullo, no porque sea exactamente honesto. Otros son *best-sellers* simplemente porque lo merecen.

—¿Qué puede suceder con su nuevo libro en Argentina?

—No lo sé. No sé cómo trabaja Barral. Pero estuve hace poco en España y puedo decir que los españoles están trabajando fuerte el negocio del libro; inclusive están invadiendo el mercado argentino.

—¿Cree que alguna modificación política podría mejorar este estado de cosas?

—Sin duda. Lo político condiciona mucho todo esto. A mí los sucesos de 1966 me desalentaron. De pronto me sentí en otro clima, no pude escribir nada. De modo que el factor político también influye en la narración.

—*Ya que hablamos de la literatura y política. Usted estuvo en Cuba. ¿Cuál es su interpretación sobre el caso Padilla?*

—El caso Padilla ha sido motivo de preocupación y reflexión pero creo que, a estas alturas, se puede tener un panorama relativamente claro. Lo de Padilla no ha sido más que un caso aislado que, desgraciadamente, ha sido mal manejado. Padilla, aparte de sus condiciones de poeta, es uno de tantos. Se ha querido hacer de él una especie de mártir. Yo creo que no se puede cuestionar una revolución por un caso particular. El intelectual debe comprender que el intelecto no comporta ningún privilegio. Entiendo además que para un latinoamericano no basta estar en América sino estar con América. La batalla se libra aquí.

—¿Eso no coartaría, entonces, la libertad del escritor?

—No, más bien coarta cierto individualismo al que tenemos tendencia los escritores. Con ello no necesariamente se coarta la libertad del escritor. Además, opino que en ciertos momentos hay que hacer una serie de sacrificios.

—¿El intelectual no encuentra trabas para expresarse, en Cuba?

—No. Tiene posibilidades para expresarse y para realizarse. La revolución da un amplio apoyo a eso. Es fácil publicar. En otro orden de cosas y para referirme a un hecho personal, quisiera agregar que Cuba fue para mí una experiencia fundamental. Fue dolorosa, como es dolorosa toda revolución. Me

enfrenté con una sociedad totalmente distinta, con otro orden de valores. Una cosa es asumirlo en teoría y otra cosa es estar allí y verlo en funcionamiento. Cuba tiene aún grandes problemas que resolver.

–*Para terminar, ¿qué siente ante el gran estímulo que significa este premio?*

–No lo veo como un premio para mí, a Haroldo Conti, sino como un premio para todos los compañeros de lucha, todos los escritores argentinos, a todos los que luchamos de una u otra forma. Lo siento así y así lo participo.

HAROLDO CONTI: HABLEMOS DE CUBA²⁵

–*Una pregunta simple Haroldo, pero con la que, a lo mejor, podés decir bastante: estuviste en Cuba hace muy poco. ¿Cómo la viste, cómo la sentiste, qué te pareció?*

–Mirá, Cuba en este momento es un país lleno de dificultades, sobre todo económicas. Y sobre eso ya saben las causas. Pero te puedo decir, como primera cosa, que Cuba es la sociedad más humana que yo conocí en mi vida. Lo notás diariamente, y más allá de esas dificultades, lo vivís en cada detalle: el primer objetivo de esa sociedad, de esa revolución es el hombre, el hombre y sus posibilidades. Hay problemas de consumo, pero el cubano lo asume con esa alegría de entender por qué existe ese problema, que es lo que está construyendo junto con sus compañeros, por qué está luchando y atravesando esta etapa. Te voy a dar un ejemplo, en La Habana lo que más me conmovió fueron los Tribunales Populares. Yo fui invitado a participar en uno de ellos, y ahí pude notar la humanidad revolucionaria con que se actúa en Cuba, el concepto de justicia que ha logrado en comparación con la corrupta justicia que tanto conocemos. El Tribunal se encarga de delitos menores, riñas, escándalos; antes de llegar al juicio oral y público el tribunal popular investiga ambas partes. El presidente era un capataz, un hombre instruido y formado en la revolución. La acusada era una muchacha a quien se le imputaba ejercer prostitución. La chica recusó la acusación. Pero lo más maravilloso es el clima que se vive en esas sesiones, el pueblo que se conoce, el pueblo en contacto, sin autoritarismos en ninguna especie, sin prerrogativas. El acusador presentó su denuncia. Los testigos no hallaron pruebas. La chica era montaraz, no tenía realmente conciencia revolucionaria. El acusador pretendía en cambio, a cada momento, dar fe de su actitud revolucionaria, como aval de sus palabras. Me acuerdo de las palabras con que el presidente le respondió: “usted

²⁵ Revista *Nuevo Hombre*, año I, nº 11, Buenos Aires, 29 de setiembre al 6 de octubre de 1971, p. 8.

compañero dijo que era revolucionario, ante todo un revolucionario es un buen hombre”. Y a partir de ese comienzo basó el fallo. Como el culpable no había terminado el ciclo primario, el fallo fue obligarlo a que lo termine. Le faltaban tres años. Este es un ejemplo que viví directamente. La gran familia en que se está transformando Cuba, donde la casa es igual que la calle, ese es otro signo que te impacta. Y esto no lo digo por hacer política.

La gente te habla, te responde, te discute, está enterada. Por ejemplo te encontrarás con una cubana en una parada de colectivo que te inicia una conversación. Como buen porteño pensás de inmediato en el levante. Pero no es así, te habla, se mete con vos, porque así lo vienen haciendo hace diez años. Hay gente que protesta, sí, pero lo hace desde una dimensión revolucionaria, fraternal. Ahí en Cuba realmente comprendí, sentí, lo que significa el término “compañero”. Vos sentís la honestidad, la simpleza de los dirigentes, el vínculo entre dirigente y pueblo, Fidel pasando en jeep por la calle en cualquier momento. Yo comí en un comedor colectivo junto a un hombre que después me dijeron era uno de los comandantes más importantes de Cuba. Y ahí estaba el tipo comiendo junto con todos, como una persona más. Fidel, por ejemplo, en cuanto tiene un rato libre se raja a la universidad o a una fábrica, a discutir con obreros o estudiantes sobre cualquier asunto. Mirá, Cuba, más allá de todas sus dificultades, es la revolución. De Cuba me fui a España, y bueno, ahí me encontré otra vez con el sistema, televisión a toda hora, gran consumo, el no te metás, el autoritarismo, el aislamiento. Tiendas ultralujosas. Mirá, te puedo asegurar que Europa no me interesa en absoluto, es una feria de vanidades. Otra experiencia cubana, está referida a cómo se va desarrollando el arte, en este caso el teatro. Fui al teatro del Escambray y me encontré con una experiencia interesantísima. Ahí, a cielo descubierto, se representaba un problema cubano: hay cierta gente que es reacia a ser atendida por médicos. Para debatir el tema se representó, se polemizó con el público, el público subió al escenario, actuó, discutió el asunto. No era una actuación, era un hecho más de la revolución donde médicos, actores y pueblo en general, trataban de resolver un problema. Bueno viejo, Cuba es eso: es el hombre haciéndose, con todas las posibilidades para hacerse.

HAROLDO CONTI HABLA DE SÍ MISMO Y DE SU PRÓXIMA NOVELA

EL BOOM DE LA LITERATURA ARGENTINA FUE SOBRE TODO EL BOOM DE LAS EDITORIALES²⁶

Haroldo Conti nació en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, en 1925. Fue maestro seminarista, empleado de banco, profesor, camionero, constructor de un velero, navegante y náufrago. Además, escritor. En 1962 obtuvo el Premio Fabril con *Sudeste*. En 1971, el Premio Barral de Novela con *En vida*. Sobre el fondo de cartas marítimas que adornan su habitación, Conti piensa en voz alta: “Concluir una novela es como terminar de subir una montaña: la alegría de casi tocar el cielo y, en seguida, el descenso...”. *La Opinión* mantuvo con él una conversación que excedió los sesenta minutos del cassette.

—*En abril de este año, el uruguayo Juan Carlos Onetti, en un reportaje que le hizo La Opinión, declaró que “Conti es un escritor poco conocido”. ¿Qué piensa usted de esta afirmación?*

—En parte es mía la culpa. No precisamente por humildad, que no la tengo, sino por comodidad. No hago demasiado para ser conocido o reconocido porque me molesta exhibirme, porque inhibe mi proceso como escritor. Por el tipo de literatura que hago y también por mi forma de gestar mi literatura, necesito vivir en cierto silencio. De todas maneras, esto no me pasa exclusivamente a mí. Si esto entraña alguna injusticia, mayores se han cometido con escritores que a mí me parecen relevantes y que yo también los olvido a menudo, como es el caso de Antonio Di Benedetto, al mendocino. Su novela *Zama* es una obra que he releído tres veces y cuya adaptación al cine estuve preparando, lo cual me llevó a sentirla como si la hubiera escrito yo. Otro caso es Héctor Tizón, que todavía no dio todo lo suyo pero que tiene madera de escritor. Daniel Moyano es otro ejemplo. Todos ellos viven afuera de Buenos Aires y en parte eso incide. Pero el motivo más profundo es que ellos son así por naturaleza.

En cuanto a lo de Onetti, más me preocupa qué será de él ahora, en este Montevideo fantasma. El año pasado lo fui a ver pero él no se enteró. Onetti era Director de Bibliotecas del Consejo Departamental. No sé qué significa este título pero me fui hasta su despacho, en el Palacio Municipal. Llegué hasta el rinconcito donde trabajaba y, por supuesto, no lo encontré. Es bastante inhallable. Pero encontré el escritorio de Onetti, que no se mueve tanto como él, y me reconforté, porque esa piecita oculta, oscura, ajada, daba toda la imagen de ese Onetti perdido en un Montevideo tan inventado.

²⁶ *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1973.

—*Además de la situación de semiocultamiento ¿comparten alguna línea literaria o cultural usted y los escritores que menciona?*

—Más que una línea, pienso en una conducta, en un modo de entender de literatura y el trabajo del escritor. Ya lo dije una vez, y lo repito siempre, que yo soy escritor solamente cuando escribo. Esta frase no es del todo válida porque uno es siempre escritor, pero sirve como punto de partida. Muchos otros escritores —y no es un reproche lo que formulo—, aparte de escribir, además del trabajo literario, rodean su oficio de una actividad social que, si no resiente su obra, afecta la imagen del escritor americano. Este Onetti perdido en Montevideo, Di Benedetto en su soledad, igual que Moyano, igual que Tizón, igual que Rodolfo Walsh en cierta medida, creo que todos ellos son más coherentes con la imagen del escritor de este continente y que están a la altura de su pueblo, también sumido, abandonado, olvidado, salteado, engañado, usado. Por otra parte, estos escritores tienen bien en claro que su objetivo es escribir y no prestarse a otro tipo de juego. A mí me resulta realmente lastimoso ver compañeros de gran valor que se desangran en una cosa que nada tiene que ver con la literatura y que los dispersa. Me refiero concretamente a exhibirse en un programa de astrología o en los almuerzos famosos por televisión. Esto, en definitiva, es prestarse al juego. Cada escritor debe hacer su obra. Esto no significa llamarse al silencio, pero sí hacer su obra con autenticidad.

—*Sin embargo, contrasta con este trabajo silencioso del escritor latinoamericano el actual boom, que en este continente y sobre todo en Europa configuran muchos escritores de América Latina.*

—Yo no estoy proponiendo una línea a seguir. Cada uno debe seguir el impulso que siente interiormente y lo que más honesto le parece. En América latina está Guimarães Rosa, que es una figura monumento. También está Arguedas, por ejemplo... En realidad no es mi intención hacer reproches. Tendo muchos amigos, grandes escritores todos ellos, pero que se han sumado a lo que yo llamo la “mafia europea”. Están ya dentro de todo un aparato montado para el lanzamiento. Es un negocio promocional. A veces no es consciente y premeditado por parte de los escritores. Sí lo es en el caso de los grandes centros editoriales.

—*Suele afirmarte que En vida marca un momento especial de su producción literaria. ¿Coincide usted con esta evaluación?*

—Con *Sudeste*, mi primera obra conocida, emprendo un camino que se cierra con *En vida*. En ese trayecto, me voy encerrando en una literatura muy individualista. Para decirlo con una imagen, es un camino que se estrecha, muy solitario, hasta llegar a un paredón que me cierra el paso. Después de haber escrito *En vida*, que ya tiene muchos años a pesar de que apareció en

1971 –tardé cinco años en escribirla...–, entro en una tremenda crisis, formal y vital. Entro a preguntarme si estoy obligado a seguir siendo escritor, porque muchos creen que después de escribir un libro deben seguir haciéndolo toda la vida. Esto no es así. Pasolini, por ejemplo, es un excelente escritor como puede apreciarse en *Muchachos de la calle*, pero de pronto deja la literatura por lo menos parcialmente, y busca la cinematografía como nueva forma de expresarse. Para mí se trató de expresarme por otras vías o cambiar de vida. Algo mío estaba agotado y esa es mi característica: fatigarme, insistir en una cosa hasta el cansancio, hasta el agotamiento.

Por ese entonces, en 1971, me sucedió algo cuya trascendencia iba a vislumbrar más tarde. Me nombraron jurado de Casa de las Américas, en La Habana. Esta experiencia me marcó profundamente y se revirtió luego en lo que produje. Yo, que soy un lector lentísimo, me vi en la obligación de leer sesenta novelas en un mes. Yo ya venía fatigado de mi literatura y eso fue el colmo: veía letras por todas partes. Me pareció que la literatura no estaba a la altura de nuestra época, inclusive en Cuba. Se me apareció como una actividad muy solitaria, muy orgullosa, individualista y soberbia de buscarse a sí misma. Esto no hay que tomarlo al pie de la letra, porque así como hay estados de ánimo, creo que hay estados de verdad. En ese momento estaba embargado por todas esas ideas. Creí que no iba a escribir nunca más. Busqué formas de expresión más colectivas y desemboqué en una antigua aspiración mía: el cine.

Cuba es una especie de colina de América desde donde se divisa todo el continente. Desde La Habana tomé conciencia de América latina. Para colmo, cuando volví a la Argentina, y ya metido en el cine, tuve que viajar a La Rioja. Nuevamente sentí al continente desde afuera del encierro de las grandes ciudades. Además, en mi viaje de regreso pasé por Europa, en donde hay muy poco que me interesa. Y una experiencia singular: caminaba por las calles de Roma cuando oigo que me gritan: “¡Flaco! ¿qué hacés por acá?”. Me doy vuelta y lo encuentro a Néstor Sánchez, totalmente deprimido, en plena soledad, desarraigado, sin el idioma propio que es como la tierra para el escritor. Ese encuentro me impactó muchísimo, ver de golpe tanto desarraigo... Creo que por primera vez en mi vida entendí qué significa la patria: ser argentino y al mismo tiempo latinoamericano. Más que nada es un sentimiento de mi piel, porque a pasar de mi título de profesor en Filosofía y Letras, no soy un hombre muy informado ni muy leído. Más que nada me guió por el instinto.

–¿Cómo se traducen todas esas vivencias en la producción literaria?

–Claro, comienzo a reorientarme en la línea de Arguedas y, en algunos aspectos, también de Manuel Scorza. Me propongo hacer una literatura latinoamericana. Se me iluminó entonces un tema, casi brotado de la tierra y de

los viajes. Rompo esa soledad porteña y forastera. Con el mismo personaje de *En vida* salgo al descubrimiento de Latinoamérica, esta vez ya jubiloso, iluminado, brillante. Tuve que rastrear, leer, buscar, no solo a ciertos autores sino también el folklore, la música, los vestigios de literatura indígena, tan maravillosos, tan deslumbrantes. Bueno, de todo esto sale la actual novela aún inédita. Todavía no tiene título. A mí, si el nombre no se me da de entrada, después me cuesta un enorme esfuerzo titular. Generalmente resuelvo el título después de largas consultas con amigos. Pero esta es la primera novela que escribo con alegría y tengo pensados más de diez títulos. No quiero adelantar ninguno de ellos porque después el título que nombre queda de alguna manera favorecido frente a los demás y, sinceramente, necesito todavía mascullarlo.

—*Antes usted habló de su actividad cinematográfica. ¿Cómo se relaciona con su trabajo de escritor?*

—Así como la literatura influyó en el cine, a mí me pasó al revés. En esta experiencia mía con el arte, yo comencé con el cine. Ahí me inicié, en el viejo club Gente de Cine, que luego se transformó en la Cinemateca Argentina. Luego, por diversos obstáculos me tuve que apartar del cine y me volqué a la literatura. Mis novelas, sobre todo la que ahora terminé, son concebidas en imágenes y trabajo mucho con imágenes, inclusive trabajo el color. Últimamente estuve haciendo cinematografía documental y esto me permitió profundizar mis experiencias con el color. Además, a las novelas no las pienso en capítulos sino en secuencias y considero que apelo a recursos cinematográficos.

—*¿Cómo ve usted la literatura argentina actual?*

—Mi opinión puede ser deficiente o parcial ya que, como antes dije, leo muy lentamente y, por lo tanto, muy poco. Yo no sé lo que me pasa últimamente pero tomo un libro entre mis manos y ya me pesa por anticipado, a veces injustamente. Más que leer, releo ciertos autores. Por eso no tengo un panorama completo y actualizado. De a ratos me entusiasmo enormemente con autores que están todavía en el borrador, inéditos. Ahora, por ejemplo, me pasa eso con unos cuentos de Rubén Masera, totalmente desconocido pero casi genial. Leí al “turco” Asís, que me gustó mucho. De Puig leí nada más que *Boquitas pintadas*, una excelente novela. Hebe Uhart, también desconocida cuya producción debió peregrinar por veinte editoriales. Es tremendo...

Se habló mucho de un boom de la literatura argentina. Y bueno, pasó lo que tenía que pasar. Más que un boom de la literatura argentina fue un boom de las editoriales, del negocio librero.

De entrada se sabía que iba a ser un fenómeno totalmente efímero. Lo importante es lo que quizás dejó. Más que autores, nos dejó una ubicación distinta, más considerada, del escritor. Me acuerdo de que cuando vivía en San

Telmo, me llamaban el “loco” Conti. Claro, escribir era ser un bicho raro. Me causa gracia que en la edición de 1912 del Larousse, en el adjetivo “famélico” dice: “hambriento” y a continuación, como ejemplo paradigmático, dice: “escritor famélico”. Cada época tiene su manera de concebir al escritor. A lo mejor el boom sirvió para darle al escritor una vigencia. Ahora al escritor se lo consulta, se le da participación. A veces, por suerte, se le pregunta sobre política. Digo esto porque me interesa, especialmente. Hay escritores argentinos y latinoamericanos que se han comprometido plenamente en la lucha política, inclusive han hecho a un lado la literatura por eso. Estoy pensando en casos como Rodolfo Walsh...

—*Bueno, queda la intriga sobre su novela última, todavía inédita.*

—Ya estoy en tratativas con el editor. Quiero destacar, eso sí, que desde el punto de vista del trabajo literario fue para mí una gran experiencia y que deseaba vivir desde hace tiempo. En resumidas cuentas, esta novela es un largo viaje o peregrinación por América en llamas, tan difusa y borrosa. Siempre digo que no escribo novelas sino que las vivo. De golpe no hay una división tan tajante entre mi realidad artística y la realidad que me rodea. Por eso la novela se vuelve tan totalizante que todo cae dentro de ella. En esta última me compenetré tanto que hasta tuve que dibujar los personajes, porque los veía al lado mío. Yo también hice mi viaje, mi peregrinación para escribirla. Durante nueve meses fui un nómada. Tenía una biblioteca rodante que era mi coche, con todos los libros adentro de un cajón de naranjas. Incursioné por los campos de Chacabuco, mi pueblo. Estuve merodeando por San Bernardo, en invierno, completamente solo, en una casita. Me aislé también en una isla del Tigre... Me movía constantemente, como si tuviera que dar alcance a mis personajes. Anduve por Bragado o Brageta City, como le dicen; y en Warnes, esos boliches, esa gente. Era bárbaro, no tenía con quién charlar de literatura.

En definitiva, no se trata de aislarse, pero el que tiene que hacer una obra, que no se busque excusas, que lague todo, aunque se muera de hambre. No sé qué puede pasar con mi última novela ni sé si siquiera vale, pero la escribí con alegría. Salí de mi confort, de mi comodidad, me borré de Buenos Aires y de esta ritualidad que tanto me afectó, tal como se refleja en *En vida*. Con la última novela hice lo que dijo Faulkner: me encerré —es un decir— con siete llaves y luego las tiré por la ventana.

HAROLDO CONTI, ENTREVISTADO POR HEBER CARDOSO Y GUILLERMO BOIDO²⁷

—¿Cómo Haroldo Conti vino a resultar un escritor?

—Habría que contar la historia de uno mismo. La cosa empezó de esta manera. Yo era alumno de una escuela de pupilos. En aquel tiempo no había cine, y reemplazábamos esa diversión dominical con unas funciones de títeres. Yo me ocupaba de escribir los libretos que, como en todas las seriales, se acababan en el momento de mayor suspenso y se continuaban en el próximo domingo. Así nació en mí una parte de esa vocación por la literatura.

La otra parte se la debo a mi padre. Él siempre fue un gran cuentero y lo es todavía. Es un hombre de pueblo que cuenta y cuenta cosas como toda la gente de pueblo, que a veces no tiene otra cosa que hacer. Mi padre era un viajante, un tendero ambulante y yo salía a recorrer el campo con él; se encontraba con la gente y antes de venderle nada se ponía a charlar y contar cosas. Así recibí ese hábito de contar oralmente.

Un día en el colegio de curas donde estudiaba, se me ocurrió escribir una novela misional, sobre aventuras de misioneros en tierras extrañas. La novela se llamaba *Luz en Oriente*. No me acuerdo si la terminé. Así fue naciendo la cosa. Después ingresé a la Facultad de Filosofía y Letras y hubo una época de silencio en la que me dediqué a estudiar y, voluntariamente, dejé todo ese tipo de inquietudes. Por ese camino acabé siendo un triste profesor de escuela secundaria. Hace veinte años que enseño latín. Después se me dio por el teatro. En aquella época estaban en boga los teatros independientes. La experiencia fue dramática: en esa época la Municipalidad de Buenos Aires había organizado jornadas de teatro leído en el Odeón. Se seleccionaban obras de autores noveles y se leían al público. Lo lamentable era que el público estaba constituido por aquellos que habían sido rechazados en el Concurso. En cuanto los actores comenzaban con el parlamento, los del público, que estaban con una bronca negra, se levantaban y empezaban a despotricar contra la obra. Y eso fue lo que me pasó a mí y me borré para siempre del teatro. Por aquellos años conocí el Delta, uno de los metejes de mi vida, me dediqué a construir un barco, me fui metiendo muy adentro de un determinado mundo, fui conociendo la gente de la costa, los isleños, la gente de barcos. Y con toda naturalidad, mientras construía ese barco, surgió *Sudeste*. Así empezó todo.

—¿Sudeste es para usted su novela más importante?

—Es quizá la novela mía que más ha importado. Pero cada novela mía es un pedazo de mi vida, son vidas que he vivido con la misma intensidad con que

²⁷ *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de junio de 1975.

se vive una vida. En la medida en que quiero esas vidas, quiero esas novelas. Ustedes saben que yo tengo un especial cariño por *Alrededor de la jaula*, a diferencia de lo que muchos lectores opinan.

—*Una vez usted dijo que En vida clausuraba una etapa de su obra.*

—En parte sí. En el sentido de que me ayudó a superar esa crisis. Pero, además, hubo otras influencias literarias vitales. Viajé dos veces a Cuba y esa fue una experiencia decisiva. Creo que *Mascaró* y *La balada del álamo carolina*, las obras que aparecerán dentro de poco, son el resultado de esas influencias.

—*¿Le hace feliz escribir?*

—En absoluto. Es un gran dolor, un gran esfuerzo, inclusive físico. Me crea problemas personales, de relación; me vuelvo huraño, fastidioso. Escribo porque no tengo más remedio. Escribo o me muero. Es como estar embarazado, supongo. Después uno pare y se acabó. Se siente mejor, más aliviado.

—*Cuando escribe, ¿piensa especialmente en algún tipo de lector?*

—No lo sé bien. Faulkner, que tenía un concepto machista del asunto, decía que uno escribe para las mujeres. Yo vengo del cine, hago cine; como novelista me importa mucho precisar imágenes, formas, colores, sonidos, músicas. Incluso suelo pensar mis novelas en secuencias, no en capítulos. Bueno, a veces trato de imaginar a ese lector prototípico para el que escribo. Pero nunca puedo precisar del todo sus riesgos, su condición social, sus exigencias para conmigo. Quizás poco antes de morir venga y me diga: “Estuvo escribiendo para mí”. Va a ser una experiencia interesante.

—*¿Cómo llega a saber si un tema se convertirá en cuento o novela?*

—No lo sé realmente, pero lo intuyo. Sé instintivamente cuando un tema da para un cuento y otro para novela. La cosa es inapelable. Si una cosa se me da para cuento es inútil que la fuerce como novela. Son técnicas totalmente distintas; incluso mi estado de ánimo es totalmente distinto cuando escribo una novela. La novela es como una vida que tengo que vivir. En cambio si un cuento no lo escribo inmediatamente, de una vez, se me madura interiormente y después no me dice nada; ya me lo conté a mí mismo y ya no lo sé contar de otra forma. Se me maduró demasiado, se me pudrió. Tengo que estar dos días sobre la máquina y el cuento sale.

—*A lo largo de su oficio se habrá preguntado muchas veces para qué sirve escribir.*

—Por supuesto. Uno se pregunta si no es una tarea inútil la nuestra, eso de escribir fatigosamente, de atornillarse a una silla sin saber si vamos a trascender ese acto individual y llegar a un público. A veces ocurre que las ganas de escribir

son como una enfermedad y uno escribe para curarse. He dicho muchas veces que yo no escribo la Historia sino las historias de las gentes, de los hombres concretos. Escribo para rescatar hechos, para rescatarme a mí mismo. Podría decirles más: creo que toda mi obra es una obsesiva lucha contra el tiempo, contra el olvido de los seres y las cosas. Uno siente que envejece, que se va y quiere que algunas cosas, de alguna manera, permanezcan. Es una cuestión, diríamos, metafísica, y determina todo lo que escribo.

Eso se ve claramente en *En vida*, que es un claro rescate del pasado. En esa novela puse a Alan Crosby, mi amigo del Tigre y lo llamé Paco. En la vida real, Alan Crosby no se salvó, ahí anda, borracho perdido. Yo quise rescatarlo en Paco, en esa figura literaria. Y en *Mascaró*, mi nueva novela, y en los cuentos que escribí en estos últimos tiempos incluyo abiertamente a mis amigos, a la gente que quiero. En *Mascaró*, por ejemplo, casi todos los personajes fueron elaborados a partir de amigos míos: Tony Beck, el Nene Bruzzone, el Capitán Alfonso Domínguez que murió hace años pero yo lo conservo vivo en esa novela, incluso le he dado un poco más de vida de la que tenía en la realidad. Es una manera de compartirlos con todo el mundo. Acabo de dedicar un cuento a mi tía Haydée, que representa mucho para mí; y pongo “A mi tía Haydée para que nunca se muera”. Sé que ese cuento, de alguna manera, en alguna biblioteca va a sobrevivir y que de acá a cien años alguien va a abrir ese libro y ella va a estar viva, porque ahí en ese cuento la dejé viva para siempre. También yo me siento vivo en alguno de esos personajes, Oreste, por ejemplo, el protagonista de *En vida*.

—*En alguna ocasión ha dicho que con En vida había terminado haciendo una literatura muy “individualista”. ¿Qué significa eso?*

—Simplemente que estaba contando el drama de un pobre tipo y no el de un pueblo. La novela apareció en momentos en que en nuestro país ocurrían hechos sociales de enorme importancia. Algunos me acusaron de dar la espalda a la realidad del país; otros dijeron que la novela era francamente reaccionaria, porque yo me ocupaba de un problema individual en plena dictadura. A muchos amigos uruguayos, por ejemplo, la novela no les dijo nada, ellos estaban inmersos en el clima político de su patria, en la efervescencia militante. No fue así en España; claro, allá estaban en otra cosa. Pero creo que hay tiempos y estados de lectura, y con *En vida* sucedió esto: el tiempo de lectura no coincidió con el tiempo social. Tal vez más adelante pueda ser evaluada como hecho literario y no como desfase entre ambos tiempos.

—*¿Para qué sirve, desde el punto social o político, contar el “drama de un pobre tipo”?*

—A veces se habla de compromiso únicamente en términos políticos, como si el escritor debiera ser solamente el portaestandarte de una causa política.

Uno se puede comprometer con un sistema político, pero también con un drama individual, por ejemplo el de un hombre que padece un cáncer o un drama amoroso. El hombre en su totalidad es una causa. Mucha gente habla de revolución y olvida que las revoluciones las hacen los tipos concretos. En *En vida* quise hacer la radiografía de un hombre del montón, jodido por esta sociedad, castrado en sus posibilidades de elegir.

Lo que algunos no vieron es que Oreste termina por hacer su elección, y eso está dicho explícitamente en el último párrafo. Hay en el protagonista una revolución interior, un cambio de actitud vital. Es el problema moral por excelencia: el de la libertad. Y es que la revolución empieza en el individuo, no se impone por decreto. Si en mi obra reciente, creo, aparece un mayor compromiso con lo social, eso ocurrió por añadidura, y me alegro. Pero no me lo propuse ex profeso. Por ejemplo, en uno de los cuentos, “Mi madre andaba en la luz”, traté de contar el drama de un pueblito, Warnes. Sin abandonar mi tono, mis climas anteriores. Sigo creyendo que es una torpeza fijar de antemano el tipo de literatura que uno debe escribir. No puede haber otra preceptiva más que la que surge de la honestidad consigo mismo.

—*Hay una polémica muy actual acerca de la condición del escritor. ¿Se considera un trabajador?*

—Sí, acepto ese término.

—*¿Aun en esta sociedad burguesa?*

—Claro. Y creo que un trabajador no tiene privilegios en mérito a la función que cumple. Niego esa aureola, esa condición de aristócrata con que se han revestido muchos escritores burgueses. ¿Qué diferencia hay entre lo que hacía mi abuelo, que era carpintero, o mi padre, un tendero y vendedor ambulante, y lo que yo hago? Mi abuelo manejaba el serrucho y la garlopa; yo manejo mi máquina de escribir, mis ideas y un lenguaje. Ni siquiera estoy exceptuado del esfuerzo físico. No quiero que mi oficio me destaque o jerarquice: como dice Mario Benedetti, “no hay prioridades para el escritor”. El único privilegio al que puedo aspirar es que algún día mis compañeros albañiles o mecánicos me reconozcan como uno de los suyos. Y así como alguien podrá decir “mi orgullo es ser albañil”, yo diré “mi orgullo es ser escritor”, el de construir historias tal como el albañil construye casas.

—*¿Pero, en esta sociedad, acaso el escritor es tan explotado como un albañil?*

—La explotación se manifiesta concretamente en la lucha diaria para sobrevivir. Hablo de la Argentina, caso que conozco bien. A los escritores nos trapean, nos amarran con contratos leoninos (si es que nos publican), nos arreglan con el famoso diez por ciento de tapa, no podemos controlar las ediciones ni los volúmenes de venta. Y los contratos son puramente formales.

¿No es una explotación como cualquier otra? Y no me pregunten si puedo vivir de la literatura de este modo. Está claro que no. Miren mi caso personal; tengo seis o siete premios internacionales y sin embargo mi ingreso fijo siguen siendo los doscientos mil pesos mensuales que gano como profesor de latín en una escuela secundaria. Otros halagos económicos no tengo. Me gusta viajar. Creo que para mi oficio es imprescindible conocer lugares y gentes. Viajaría eternamente, pero los viajes me los tengo que financiar yo, generalmente. De modo que un viaje hacia lo desconocido y maravilloso puede ser irme a mi pueblo, a doscientos kilómetros; es toda una hazaña, pero cuesta muchos pesos. Por eso es que no me queda más remedio que vender mi obra y discutir el precio.

HAROLDO CONTI: DE LA OPACIDAD HACIA EL JÚBIL²⁸

A mediados del mes de junio de 1971, Haroldo Conti confiaba al redactor de un semanario, hoy desaparecido, que su relación con la literatura se hallaba en crisis. Paradójicamente, el hombre que arriesgaba esa confesión, acababa de ser galardonado con el primer premio que Barral Editores instituyera para el rubro novela de ese año. Pese a él, Conti sentenciaba: “Encuentro muy limitado el espacio de la narrativa, y la novela, como ámbito literario, ya no tiene novedad para mí”. El conflicto no duró mucho: a cuatro años de aquella entrevista, Haroldo Conti entrega a la imprenta un volumen de relatos, *La balada del álamo carolina* –editado recientemente por Corregidor– y está a punto de aparecer *Mascaró, el cazador americano*, una novela de largo aliento, que en los próximos días saldrá a luz bajo el sello de editorial Crisis, nombre que debe evocarle momentos menos auspiciosos.

Dos redactores de *El Cronista Comercial*, Pablo Fontán y Norberto Soares, dialogaron ampliamente con Haroldo Conti, en una límpida tarde de fines de agosto, y lograron que el autor de *Sudeste* explicitara los motivos por los cuales había decretado el fin de su estado crítico accediendo, al mismo tiempo, a una nueva concepción acerca de la literatura y de su tarea como escritor.

El texto que a continuación se transcribe es la versión fiel, aunque reducida, del diálogo mencionado.

–*Al terminar En vida, usted sugirió a un interlocutor circunstancial que dudaba acerca de su futuro como novelista. Sin embargo, al poco tiempo inicia Mascaró: ¿qué es lo que determinó ese cambio?*

²⁸ *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1975.

—Yo creo, como lo dije mas de una vez, que con *En vida* llegaba a un callejón sin salida: es una literatura que considero demasiado individualista. Para ese tiempo, se produce mi primer viaje a Cuba, y mi primer contacto, por lo menos a flor de piel, con América. Recién en ese momento, tuve un presentimiento de lo que es América y de lo que puede importar como tema. Y de alguna manera, eso me orienta —porque me basta con eso generalmente— para hacer una cosa distinta, como es *Mascaró...*, una novela jubilosa, abierta, donde por primera vez los personajes no mueren. Y tan abierta es, que proyecto continuarla en una segunda parte. Es decir, el cambio se da fundamentalmente a partir de mi experiencia cubana: Casa de las Américas es el contacto que tengo con el resto de América, de sus escritores, y donde veo el aislamiento en que estamos, el desconocimiento de nuestras culturas y, también sus posibilidades. Decidí, entonces, hacer una literatura con un sentido más americano, cosa que, hasta ese momento, estaba muy lejos de mí.

—Puede suponerse, de acuerdo a sus declaraciones, que de no haberse producido el viaje a Cuba, su obra seguiría ese rumbo gris que usted señaló, a pesar de que Argentina también forma parte de América.

—No sé. De pronto, el cambio político que se dio acá, en el país, tal vez hubiese bastado. Pero me atengo a los hechos: estoy describiendo lo que me pasó. Me hubiera podido pasar otra cosa como mi vida también hubiera podido ser otra y no la que viví.

El hecho concreto en ese momento y hasta ahora es la experiencia cubana. Quizá me hubiera bastado con la experiencia argentina, que asimilé, por supuesto, y repercutió en mí y me absorbió también. Además quería constatar una cosa que es un viejo prejuicio en nosotros los escritores: este retaceo a comprometerse con la realidad política, pensando, con un exceso de individualismo, que le va a restar tiempo y no lo va a enriquecer. Todo lo contrario: me parece haber comprendido que no podemos sustraernos a eso y el ejemplo de los escritores argentinos es valioso en ese sentido. Aquí, en su gran mayoría, han vivido la realidad del país y se han comprometido con ella. Y eso ha modificado su escritura, por supuesto; la mía y la de otros compañeros: Costantini, Walsh, Moyano, y tantos otros. Quiero decir, concretamente y afilando más el lápiz, la militancia, para llamarla de alguna manera, no entorpece sino que mejora la óptica del escritor y la escritura.

—Rastreando su obra, parecería que esta tiene que ver mucho más con la moral que con la política.

—Bueno, la política es una parte de la moral. Pero puede ser, son cosas que me quedan del pasado. A mí me gustan los autores que me dejan una enseñanza moral, en el sentido que orientan mi vida y mi conducta y me dan

una especie de preceptiva. Me interesan los autores que me dejan algo de vida. Después pueden hablarme de la sublimidad de Borges o de mil tipos que no me dicen nada, porque no me ayudan a vivir. Simplemente me gustan o me disgustan, suenan bien y punto. Un caso aparte podría ser Onetti, esa personalidad retorcida, vidriosa, tortuosa, está lo suficientemente presente como para hacer que no me detenga en la mera escritura. Detrás de ella, presiento al hombre y toda su vida.

En ese sentido, Onetti también puede influir. Creo que, después de todo, el supremo valor de un escritor consiste en poseer una óptica, una forma de encarar la realidad.

—¿Como pudo pasar de la opacidad del *Orestes de En vida* a ese clima que define como jubiloso en *Mascaró*?

—No sé exactamente pero me pasó lo siguiente: yo demoré mucho en encarar la escritura de *Mascaró* porque no encontraba el nombre del personaje. Provisoriamente, utilicé el mismo nombre —y esto termina por ser un símbolo— del personaje de *En vida*, Orestes. Este es un Orestes totalmente distinto al otro, así que en ese plano y en cierta medida es un reflejo de lo que me acontecía a mí personalmente. El mismo personaje relativamente fracasado, gris, opaco de *En vida* se convierte acá en un ser vital, totalmente nuevo, distinto. Ahora bien, Orestes que no es el personaje central es el único puente de contacto que habría con todo mi pasado, tanto literario como personal.

—¿Toda esta conversión suya invalida su producción anterior?

—En absoluto; yo no creo nada invalide nada. Tengo que reconocer mi obra y asumirla como tal. No me arrepiento de una sola línea de lo que escribí. Simplemente, que uno va progresando, aunque no sé si voy progresando o descendiendo. No desconozco el resto de mi literatura. Creo que se produce un cambio que apunta hacia otra dirección y creo que para bien. Después habrá que ver si lo que yo logro, realmente, ratifica esto que estoy diciendo acá, en un análisis apresurado de mi obra.

—En viraje tan drástico, ¿no se corre el riesgo de caer del otro lado y ofrecer una visión amable y elegiaca de los hombres y de las cosas, como creemos sucede en algunos textos de *La balada del álamo carolina*?

—Bueno, eso en todo caso, puede ser un defecto particular de *La balada...*, que es una rememoración de mi infancia y un homenaje a mi pueblo, pero no creo que eso pueda hacerse extensivo a *Mascaró*... En cuanto a la amabilidad, siempre mis personajes fueron amables, es decir, amables para mí, objetos de amor. “Porque me amaste, me hiciste objeto amoroso”, como dice el adagio latino. Yo quiero a mis personajes; y para mí siempre son amables, fracasen o no.

—*Si Mascaró es el reverso del fracaso de Orestes, ¿cuál es su triunfo?*

—Sería un juicio moral el que tendría que hacer acerca de la novela. Mascaró sería el tipo que representa la esperanza, con un sentido definido de su vida y un objetivo preciso, atributos que Orestes no tiene. Este se pierde en la ciudad, en su vida, en todo: la decisión que puede llegar a tomar en un momento dado es no reconocerse, o reconocerse como inexistente. A esto es a lo más que llega Orestes. La única elección la realiza al final del libro y consiste en no recibir a su hijo. En cambio Mascaró es el hombre que toma decisiones continuamente, que es todo lo contrario de Orestes.

—*Usted dijo, hace un momento, que Orestes tomaba formaba parte de esta novela...*

—Sí. Y sigue teniendo un poco de aquellos hábitos de *En vida*. Tan es así que se opaca y el personaje central llega a ser Mascaró que, curiosamente, era un personaje que yo diseñé incidentalmente como accesorio y, por inercia, se convierte en el personaje principal de la novela. Es el nexo que la sostiene totalmente y la decisión y fortaleza de él se reflejan, incluso, en este asumirse e imponerse como personaje central. Y Orestes se opaca, es lo que queda de la otra vida. Pero Orestes era un poco yo mismo y es natural que se opaque, porque es solo una especie de testigo de todo lo que está pasando.

—*Este cambio, en su escritura, trajo también aparejado un desplazamiento en sus gustos literarios, Allan Sillitoe, Ernest Hemingway..*

—No, en absoluto. Sillitoe, en particular, sigue siendo una especie de mentor y si bien me parece que ha decaído en sus últimas novelas, lo releo constantemente. Ahora, hablando de maestros, porque uno siempre es hijo de alguien, la influencia que yo más reconozco, en este último tiempo, es la de João Guimarães Rosa, con toda certeza. Es un momento: y no trepido en decirlo: mientras yo escribía *Mascaró* donde bien hubiera podido seguir el facilismo de García Márquez, constantemente leía y releía a Guimarães. Un buen rastreador puede descubrir sus huellas en mi novela.

—*Usted habla del facilismo de García Márquez, pero a Mascaró se lo llegó a relacionar con la obra del autor de Cien años de soledad.*

—Puede ser, porque sin quererlo yo caigo —y este es un término que me repugna— en lo que se llama realismo mágico. Lo natural hubiera sido seguir un diseño como *Cien años de soledad*, pero si seguí un camino el único que reconozco es el de Guimarães, que es todo lo contrario. Yo creo que es él quien realmente construye una literatura latinoamericana, absolutamente nueva, renovando totalmente el lenguaje. Hace esa revolución propiciada por Cortázar. En el lenguaje y en todo: porque además es un hombre que escribe

desde adentro de los personajes y penetra cada uno de ellos y en cada una de las situaciones. Guimarães es también un cuentista oral, rescata y eleva la oralidad. Yo mismo he hecho la experiencia de leer los cuentos más difíciles de él, en voz alta, en público, a gente totalmente desprevenida: es un cuento que se completa con el gesto, con el tono de voz, es decir con la oralidad. Y, además, en Guimarães, la necesidad de variar el lenguaje es intrínseca: él tuerce y modifica la escritura, pero en función bien precisa de un contenido. Respecto a mis autores favoritos, algunos me reconocen aun una influencia de Hemingway. Pero él es, para mí, hoy en día, algo borroso.

—*Sin embargo, hace poco tiempo, usted le dedicó unas páginas bastante apologéticas, en una revista mensual.*

—Sí, porque en ese momento yo lo tenía muy vivo y presente: estaba viendo su casa, lo que fue su barco. Y además Hemingway me importa más que como autor, como diseñador de toda su vida. Él tiene una frase muy hermosa que fue una especie de norma para mí: “El talento reside en cómo uno vive la vida”. En esta medida me interesan los escritores: hay algunos que pueden escribir sublimemente bien pero no me interesan porque no me dejan nada para mi vida como norma. Creo que Hemingway fue plenamente consecuente con eso, es decir que me interesa como autor total de su obra y de su vida. En ese sentido puede seguir influyéndome. Pero en cuanto a su escritura, reconozco que hay muchas cosas que han envejecido, no superado, porque hay otras cosas que tienen plena vigencia todavía.

—*¿Qué escritores nuevos le interesan?*

—Jorge Asís, desde ya, Francisco Moreyra, que es un trabajador telefónico, y poeta muy bueno. Otro cuentista excelente es Rubén Massera.

—*¿Qué está preparando ahora?*

—Me estoy preparando para la próxima novela. Porque para mí eso es una especie de “training” [sic] como ir a pelear o boxear. Me tengo que poner en forma, incluso cuidarme en las comidas.

—*¿Cómo se prepara?*

—En principio, ambientándome. Este año mi propósito fue viajar, leer, y lo he hecho. Y recojo en un cajón todo el material para la próxima novela. Después es cuestión de fijarme una fecha, decir tal día empiezo, y me largo.

—*¿Escribe todos los días, cuando se larga?*

—Con *Mascaró* tuve esa satisfacción. Fueron nueve meses que me dediqué exclusivamente a esa novela. Me levantaba temprano y trabajaba toda la ma-

ñana; comía, como cualquier cristiano, dormía una siesta y seguía escribiendo. A veces, trabajaba un poco de noche, pero no aguanto mucho, si bien en la noche se activa la imaginación, rinde mucho más. Pero el sueño me vence rápidamente. Para mí lo importante al escribir es el estar continuamente en la cosa: yo necesito vivir la novela, inclusive frecuentar personajes que reconozco encarnados en algunos tipos, amigos o conocidos, y frecuentar también sus paisajes. Si escribo mi pueblo, voy a él. Ahora, uno se pregunta, para qué diablos escribe si es tan difícil después de lo que lean.

—Usted se encuentra enrolado en una de las listas que se disputan la dirección de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE).

—Esto viene empalmado con lo de la militancia. Y aquí voy a hacer un poco de proselitismo y propaganda. Por varios años, y en una actitud que reconozco ahora como aristocratizante, me negué, como muchos compañeros míos, a ser socio de la SADE. Hasta que reconocí, por fin, que el único organismo que nos representaba era ese, y que entonces la cosa había que jugarla y pelearla dentro de la SADE. Estoy luchando por una lista, para ver si concretamos esa vieja aspiración de que la SADE deje de ser una entidad civil y pase a ser una sociedad gremial.

Artículos periodísticos

FOTOGRAMAS: HAROLDO CONTI Y EL CINE

Hacia 1945, a poco de abandonar sus estudios en el Seminario Conciliar (jesuita) de Villa Devoto, Haroldo Conti transita los más diversos oficios –piloto civil, profesor de literatura, empleado administrativo y funcionario de Relaciones Exteriores, entre otros–, consolidando en paralelo una intensa relación con el cine. En 1950 se incorpora al cine club Gente de Cine, donde obtiene dos becas (1952 y 1953) y establece los suficientes vínculos que lo disponen para desempeñarse como asistente de dirección en el filme *La bestia debe morir* (Román Viñoly Barreto, 1952).

En septiembre de 1955, en paralelo al progresivo desmoronamiento del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón (tras el sangriento y fallido intento de golpe de estado a través de los bombardeos del mes de junio), Conti inaugura sus intervenciones al frente de la sección “Cine” en las páginas bimestrales del *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*. Cuatro son las colaboraciones que Conti produce para este boletín informativo, publicadas entre septiembre de 1955 y marzo de 1956. A tono con el desenfadado antiperonismo profesado por la joven intelectualidad de la época (la compleja “generación del 55”), las primeras tres intervenciones de Conti salen a impugnar algunos de los vicios que la industria cinematográfica argentina concentraba en el interior de su dinámica. En la primera nota (“Productor”) se reclama por la incorporación de obras de la literatura argentina y jóvenes guionistas por parte de las casas productoras locales; la segunda (“Muertos sin sepultura”), impugna el triste desempeño de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina; en tanto que la tercera entrega (“Nido de ratas”), traza en breves pinceladas el complejo escenario de descomposición institucional desatado en el medio cinematográfico tras el golpe de estado. Estos tres primeros trabajos nos presentan a un Conti con profundo conocimiento de los diversos sectores de la industria cinematográfica local y algunos de sus personajes. Sus textos, entonces, se esgrimen como intervenciones directas sobre el ojo del huracán, levantando las banderas del necesario e inevitable replanteo de situación que debían hacerse los productores de películas argentinas con relación al mediocre resultado de los films que producían.

Recién en la cuarta y última nota –muy posiblemente como síntoma de los interrogantes y la incertidumbre que le pueden haber ocasionado los sucesos acontecidos tras ser depuesto el general Lonardi del gobierno (13 de noviembre de 1955)–, desentendiéndose de sus anteriores registros Conti se entrega a un riguroso y detallado análisis crítico de un reciente estreno nacional dirigido por Lucas Demare: *El último perro*. La minuciosidad con que examina y evalúa los diversos rubros del filme, hacen de este trabajo una pequeña pieza modélica.

En simultaneidad a la publicación de “Productor”, Conti había iniciado en octubre de 1955 la redacción de *Río madre*, que luego retitulará *Ligados*, extendiéndose en este trabajo por dos años²⁹. Meses más tarde, ya abocado a la producción literaria, la huella del cine impregna diversos textos producidos por el autor, quien rememoró años más tarde: “Mi primer trabajo *Examinado* [1956], una pieza teatral que fue premiada por OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro) tenía raíces cinematográficas [...] En todos mis libros he visto a los personajes como parte de una película. Yo necesito encarnarlos, pensarlos como seres vivos, darles cara y cuerpo para poder escribir sus historias. No sé si se nota demasiado, pero *Sudeste* [1962] fue inicialmente un libro cinematográfico. El montaje de *En vida* [1971], la novela premiada, también tiene el tratamiento y el montaje de una película”³⁰.

En paralelo a los diversos logros obtenidos por sus libros, Conti irá vivenciando la compleja trama política que se desata en la Argentina en simultaneidad al fracaso de las democracias vigiladas de comienzos de los sesentas, como así también la posterior militarización de la sociedad que se instala en 1966 con la dictadura de Onganía. Hacia 1969 se desempeña como guionista de cine publicitario, participando en febrero de un documental sobre la Antártida³¹. A esto debe sumarse su trabajo en la adaptación cinematográfica –junto a Augusto Roa Bastos y Raúl Beceyro– de *Zama*, la novela de Antonio Di Benedetto, proyecto que bajo la dirección de Nicolás Sarquis, hacia 1970, iba a ser coproducido por capitales argentinos, paraguayos y franceses, con la participación de Ives Montand, Irene Pappas y Jean Louis Trintignant³², el cual finalmente quedó sin efecto.

En mayo de 1971 Conti obtiene el Premio Barral por su novela *En vida*. Dicho galardón le es otorgado en momentos de un profundo replanteo respecto de la literatura en su proyecto creador, ocupando ahora el cine un sitio

²⁹ Romano, Eduardo: “Cronología del autor”, en Conti, Haroldo: *Sudeste - Ligados*. Edición crítica coordinada por Eduardo Romano. ALLCA XX, Colección Archivos, n° 34, Madrid, 1998, p. 505.

³⁰ “Del tiempo y del río”, *Análisis*, año IX, n° 534, 8 de junio de 1971, Buenos Aires, pp. 50-51.

³¹ Cft. Romano, E., *op. cit.*, p. 507.

³² “El narrador silencioso”. Entrevista a Antonio Di Benedetto, *Análisis*, año X, n° 510, 22 de diciembre de 1970, Buenos Aires, pp. 48-49.

de privilegio en ese nuevo horizonte. “Estoy un poco en crisis con la literatura –declaraba Conti–, por eso me vuelco al cine [...] encuentro muy limitado el espacio de la narrativa y la novela, como ámbito literario ya no tiene novedad para mí”³³. Este reordenamiento individual se vio consolidado tras su paso por Cuba como jurado del Premio Novela de Casa de las Américas, entre los meses de enero y febrero del mismo año. “Esa experiencia –señaló Conti–, intensa, me llevó a actos de participación; por ellos, la literatura comenzó a presentármese como una expresión estrictamente individualista, opuesta a la experiencia comunitaria”³⁴. El escritor puntualizará que *En vida* era “la culminación de todo un proceso. Todos los temas que fueron apareciendo a lo largo de mi obra se encuentran allí totalmente radicalizados”³⁵.

Durante su estadía en la isla, a la cual arribó varios días antes de la fecha convocada, se dedica a visionar todo el cine cubano que encuentra a su paso, señalando posteriormente que dicho material es “el único que está a la altura de la revolución”³⁶. Compromiso y militancia (además de ser las nociones centrales en torno a las cuales disertará en Casa de las Américas, a pedido de Mario Benedetti³⁷), pasan a disponerse como consignas dominantes en el proyecto creador de Conti, quien puntualizará con mayor precisión en una entrevista otorgada al periódico *El Tiempo* (Colombia): “Pienso ahora que la novela es una expresión demasiado individual. *En vida* me tomó cinco años de trabajo. Un lujo en este tiempo, casi una desertión. Posiblemente exagere. De hecho, todos estos años aparte de escribir (lo que en mi caso supone una tarea y una vida solitaria) he participado, dentro de mis posibilidades, en luchas y objetivos políticos, asumiendo obligaciones cada vez mayores justamente en la misma proporción que avanzaba mi obra. El caso es que el cine, en este momento, se me da con más evidencia como un arte de participación, comunitario hasta cierto punto, incluso socialista. En ese sentido me interesa, y creo que es un aporte, el llamado *cine liberación* del cual es un ejemplo, con sus limitaciones, *La hora de los hornos*. Hay todo un cine argentino, a esta altura plenamente identificable, que arranca de ahí. Tal vez lo más interesante son las posibilidades que abre, lo cual ya es mucho. La participación se da en dos niveles. Primero entre los componentes del equipo, una especie de comunidad, de célula (en sentido político) que tiene una experiencia mucho más viva de lo que quiere transmitir, convive con el tema. Luego la participación directa del público, más

³³ “Sin novedad en la novela”, *Primera Plana*, n° 437, 15 de junio de 1971, Buenos Aires, pp. 34-35.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

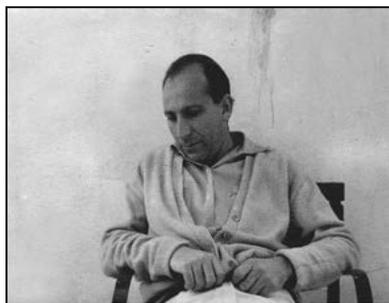
³⁷ “Haroldo Conti se define”. Discurso pronunciado el 7 de febrero de 1971 en la Casa de las Américas (La Habana). Publicado en revista *Primera Plana*, n° 437, 15 de junio de 1971, Buenos Aires, pp. 34-35.

directa, más intensa, mucho más numerosa, más comprometida. Además, este tipo de cine, realizado generalmente en cooperativa, en paso de 16, blanco y negro, con canales clandestinos de distribución o por lo menos independientes de los grandes circuitos, es en sí mismo, aparte de los resultados, un hecho revolucionario que trastorna los condicionamientos de la industria tradicional”³⁸.

Para el momento en que Conti pronuncia estas declaraciones, está participando en la elaboración del argumento de *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, dirigido por Nicolás Sarquis (producido entre 1972 y 1977, y estrenado finalmente en marzo de 1983)³⁹.

Tras el éxito obtenido con *La tregua* (1974), Sergio Renán decidió llevar al cine la novela de Conti *Alrededor de la jaula*, bajo el título *Creecer de golpe*, contando en la adaptación cinematográfica con la inicial colaboración del escritor, su último trabajo para el cine. Cuando el film se estrenó en el mes de junio de 1977 –ya en plena dictadura, luego del secuestro y desaparición de

Haroldo Conti–, el mismo acreditó en la adaptación exclusivamente a Sergio Renán –que al año siguiente estrenaría una oficialista celebración del mundial de fútbol 1978, titulada *La fiesta de todos* (1979)– y a Aída Bortnik, futura guionista de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).



RAÚL HORACIO CAMPODÓNICO

³⁸ Peña Gutiérrez, Isaías, “Entrevista con Haroldo Conti”, en *El Tiempo*, Bogotá (Colombia), 28 de noviembre de 1971. Reproducido por la revista *Casa de las Américas*, n° 71, La Habana, marzo-abril 1972, sección “Al pie de la letra”, p. 122.

³⁹ Puede consultarse al respecto “La maldición no viene de la tierra”, entrevista conjunta a Haroldo Conti y Nicolás Sarquis, publicada en *Análisis*, N° 554, Buenos Aires, 29 de octubre de 1971, pp. 58-60.

ARTÍCULOS DE HAROLDO CONTI SOBRE CINE

PRODUCTOR⁴⁰

Hasta ahora, el problema del cine nacional ha sido un problema insoluble sencillamente porque nadie tuvo interés en solucionarlo. En particular el productor cinematográfico, para quien el verdadero problema ha sido siempre el hecho de que otros trataran de ver un problema donde él solo veía un negocio.

Cuando las circunstancias (por ejemplo, la campaña de recuperación que iniciara el insólito señor Bouché) pusieron en peligro el mecanismo afanosamente urdido con la complicidad de altos funcionarios, directores mediocres, astros y estrellas de un cielo totalmente cubierto y escritores mercenarios, nuestro productor se apresuró a lamentar la falta de temas originales.

Dejemos de lado el hecho de que no basta un tema original para hacer una buena película. Es una cosa que nunca terminará por entenderla. Lo que nos interesa señalar en nuestro carácter de amigos del libro argentino y, en consecuencia, de su autor, es lo siguiente:

Ante todo, la actitud del productor argentino induce a pensar que en nuestra literatura no existe material digno de ser tomado en cuenta para sus planes de producción. Felizmente, a pocos escapa que, en realidad, carece de la menor idea acerca de ese acervo literario y que, por lo tanto, lo primero que debiera encarar es una prolija revisión del mismo.

Pero es el caso que, aparte de la literatura no expresamente cinematográfica, existe una discreta producción *ad hoc*. Algunos escritores argentinos, sobre todo entre los jóvenes, se han orientado hacia esa nueva forma de expresión que, por sí sola, constituye un arte y, como tal, exige un nuevo artista.

Sin embargo, por regla general, lejos de prestarle atención, el productor cinematográfico ha preferido evitarlos. Le merece mayor confianza un autor de novelas radiales o de sainetes o de revistas musicales (y hasta un “periodista

⁴⁰ *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 10, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1955, p. 15.

y escritor”, de esos que dicen lo que piensan en alguna audición que, inevitablemente, o es una puerta o es una ventana a la calle o al mundo), aunque carezca de todo sentido cinematográfico, que uno de esos comprometedores productos de *cine clubes*, inficionados por Eisenstein o de Sica y desprovistos, ante todo, de popularidad.

No parece comprender que es necesario, y que además existe, un autor específicamente cinematográfico, adecuado a los recursos propios de este nuevo modo de expresión, ni que lo que él rechaza como *cine arte* no siempre es cine de iniciados, sino que existen, y a menudo se le brindan, asuntos a tal punto originales que concilian éxito artístico con éxito comercial. (Que le preocupe este último, y que el autor cinematográfico lo tome en cuenta, es perfectamente razonable.)

De manera que no faltan temas y ni siquiera *guiones* originales, sino un criterio selectivo que, sin desatender el aspecto industrial del cine, lo encuadre dentro de las exigencias de una expresión artística, ofreciendo a los auténticos escritores cinematográficos la oportunidad de colaborar en su producción.

Por lo visto, nuestro productor es incapaz de discernir basado en semejante criterio. De otra forma, no se hubiese caído en ese estrecho círculo vicioso cuyos resultados están a la vista. El productor, en funciones de redentor, reclama temas originales (evitemos cuidadosamente pensar qué entiende por originalidad, porque sería cosa de no acabar) y hasta organiza monstruosos concursos para obtenerlos⁴¹. No puede dar crédito a la indiferencia del autor que, por su parte, lamenta todavía más amargamente la indiferencia del productor hacia todo aquello de alguna manera original. Y así se produce el extraño fenómeno de autores en busca de productores que, a su vez, están a la pesca de autores. Una desesperada persecución en redondo, en la cual perseguidores y perseguidos se identifican.

En el fondo, somos nosotros, o en todo caso alguien que no es el productor cinematográfico, casi por naturaleza incapaz de hacer algo mejor, los culpables de esta situación jocoseria que se prolonga más de la cuenta. Hasta hoy, y es ese uno de los principales motivos de la decadencia de nuestro cine, hemos dejado la producción enteramente en sus manos. (Como si todavía fuese poco, queremos encomendarle también, o le permitimos, al menos, la tarea de recuperarlo. Cosa que no tiene el menor sentido, puesto que es él uno de los autores de esa decadencia y el primer acto de recuperación consiste en apartarlo de los compromisos que escapan a su capacidad.) De ahora en adelante, toca a otros cuidar el aspecto artístico de la producción cinematográfica, seleccionando los argumentos, supervisando los *guiones* y adecuando la forma

⁴¹ Argentina Sono Film, presionada por el ex Secretario de Prensa y Difusión, ha abierto un concurso con tres premios que suman 230.000 pesos.

de que todo autor, consagrado o no, pueda hacerles llegar su obra con plenas garantías de que la misma, precisamente porque se aspira con sinceridad a un cine que, sin dejar de ser industria, tenga jerarquía artística, hallará el interés y la comprensión que requiere y merece toda auténtica creación.

MUERTOS SIN SEPULTURA⁴²

En un desesperado esfuerzo por sobrevivir a su descrédito, la rumbosa Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, tras una asamblea convocada apresuradamente, sin orden del día, y a la que asistieron los pocos interesados en sostener ese decrépito simulacro que ya no resiste el peso de su nombre, ni el de sus propósitos, ni el del señor Amadori, dio a publicidad una resolución en la cual ratifica su confianza y su solidaridad a los actuales integrantes del consejo académico, todos ellos, en mayor o menor grado, convictos de obsecuencia, mediocridad y colaboracionismo.

La cosa suena a chungu. Ellos mismos se ratifican. Y hasta llegan a “declarar que el cine nacional, durante la tiranía, y no obstante las coacciones y persecuciones de toda índole que debió soportar, supo mantener en su producción, salvo contadísimas ocasiones, una trayectoria digna y ausente de servilismo político”. Tal cual.

Chungu del todo. Nadie duda de que entre las “contadísimas ocasiones” figuran todas aquellas en las cuales cupo alguna participación a la Academia o a algunos de sus miembros, los más conspicuos de los cuales, demasiado familiarizados con las “coacciones y persecuciones”, fueron a albergar su herida a la Penitenciaría Nacional.

Nosotros, por nuestra parte, bastante escarmentados como para creer todavía en la sinceridad de los repudios y las adhesiones (socorridos recursos en la época de los adherentes y los adhesivos), pese a las conmovedoras protestas de la Academia y coincidiendo con los propósitos del gobierno provisional de que las academias nacionales vuelvan a ser “los órganos adecuados de la sociedad para manifestación, progreso y acrecentamiento de las artes, las ciencias y las letras”, estimamos saludable la intervención en “la del largo nombre” al solo efecto de que, saneada en sus elementos, cumpla por fin los objetivos que, en 1941, justificaron su constitución y que, entre otras cosas que jamás se concretaron, están orientados a “apoyar en toda forma la elevación y el mejoramiento artístico y cultural de la cinematografía argentina y su expresión en el país y en el extranjero” y “crear una biblioteca, editar libros

⁴² *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 11, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1955, pp. 34-35.

y publicaciones periódicas, dictar cursos y conferencias de carácter técnico profesional” (Estatutos, art. 2º), con una *Disposición Especial* (art. 31) en la que se especifica que “la Academia excluye de su seno toda cuestión de carácter político, religioso o ideológico”.

Para facilitar las cosas, creemos oportuno recordar que, entre las causas de expulsión contempladas en el artículo 10 de sus Estatutos, figura el “observar una conducta que resulte denigrante para la Academia”. Esto es un poco elástico pero, de todas maneras, como no cabe duda de que la actitud de algunos de sus miembros dirigentes ha sido a tal punto denigrante que terminaron en la cárcel, esta disposición, si en verdad se alientan los buenos propósitos que se escriben, viene de perilla para deshacerse de quienes entorpecieron el cumplimiento de sus objetivos, satisfaciendo, por lo demás, la expectativa de aquellos que a estas horas se preguntan por qué la Academia no termina de hacerlo, ya que, por el bien de la cinematografía argentina, se lo ha propuesto, todos lo aguardan y nadie se lo impide.

EL ÚLTIMO PERRO⁴³

Producción: *Atalaya*. Productores: Enrique Faustín y Juan Pelisch. Productores Asociados: Guillermo Billy y Arnaldo Scolini. Dirección: Lucas Demare. Libro: *Guillermo House*. Guión cinematográfico: Guillermo House y Sergio Leonardo. Dirección de fotografía: Humberto Peruzzi. Escenografía y vestuario: Saulo Benavente. Música: Lucio Demare. Intérpretes: Hugo del Carril, Nelly Meden, Nelly Panizza, Mario Passano, Domingo Sapelli, Jacinto Herrera, Rosa Catá, Gloria Ferrandiz, Anita Casares, Ricardo Trigo, Roberto Durán, etc. Cámara: Ignacio Souto. Sonido: Leopoldo Orzali y Juan Carlos Bértola. Maquillaje: Oscar Combi. *Estudios: Atante*.

Se nos ocurre que no son todas razones de índole estética las que movieron a la mayor parte de la crítica a juzgar con particular dureza esta película con la que inicia un poco desafortunadamente sus actividades el sello Atalaya. Al comenzar su rodaje, todo hacía suponer que se trataba de uno de esos films predestinados al éxito, debido no tanto a sus valores, que estaban por verse, sino a una serie de factores ajenos a la obra que le allanaba el camino del triunfo. Inesperadamente, cambiaron de tal manera las cosas que esos factores resultaron contraproducentes, dando pie no a la alabanza sino más bien al resentimiento.

Destaquemos en primer lugar, entre los que nos parecen sus méritos, la ardua y prolija preparación que demandó el film mucho antes de que se rodara

⁴³ *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, n° 13, Buenos Aires, marzo-abril de 1956, pp. 49-50.

una sola toma. Nuestra cinematografía no está precisamente acostumbrada a eso sino, más bien, a todo lo contrario. El uso del color, por ejemplo, que se intentaba por primera vez en una forma seria, obligó al iluminador Peruzzi y a sus colaboradores a realizar experiencias preliminares destinadas a resolver los problemas que les iba a plantear el nuevo procedimiento. No hubo improvisación y, dentro de las posibilidades de los realizadores, fueron previstas todas las situaciones, encarándose el rodaje cuando estuvieron contemplados cada uno de sus aspectos. Claro que esto no se ve en la pantalla y que, a fin de cuentas, uno no juzga más que eso, lo que se ve. Mencionemos igualmente la calidad de la imagen. No es excepcional pero sí buena. No estamos de acuerdo con el ritmo que le ha impreso Demare, sobre todo teniendo en cuenta lo que se había propuesto, pero queda como un buen trabajo de cámara.

Otro acierto constituye el sonido. Repara en algunos detalles que contribuyen a reforzar la imagen, sale de lo común, no es un sonido de archivo, de laboratorio, o por lo menos no da esa impresión. Lástima que a menudo la música lo relegue a un plano demasiado secundario. Es hora de que se repare un poco más en la importancia de un elemento tan sugerente.

La obra, sobre todo en determinados pasajes, se prestaba a una realización espectacular, de gran efecto. Demare, en cambio, y es otro mérito, se ajustó a un tratamiento sobrio que le evitó complicaciones y otorgó al film cierta dignidad en la exposición de sus situaciones. Por último, creemos justo destacar la labor interpretativa del elenco masculino. Hugo del Carril compone su personaje con rara naturalidad. Sus breves apariciones levantan el interés del film. Jacinto Herrera convence a pesar de la manera simple y poco cargante con que reaparece cada vez. Domingo Sapelli resiste a la tentación de su personaje, sin caer en ese gaucho declamador tan visto en los sainetes y tan oído en la radiofonía.

El aspecto recio de Mario Passano impresiona bien mientras no habla. Cuando lo hace, pone en evidencia una lamentable superposición de personaje y actor. A Ricardo Trigo lo favorece la brevedad.

Esto, a grandes rasgos, es lo digno de ser tomado en cuenta. Acaso justifique una parte de los seis millones de pesos (60% de aportes particulares, más un 40% del Banco Industrial) y de los seis meses que demandó la filmación.

En cuanto a sus desaciertos, lo primero en orden de importancia, es que la realización dista mucho de los propósitos que la animaron. Demare quiso destacar el drama de aquel puñado de hombres y mujeres cercados por la soledad en la posta "El Lobatón". Suspendida sobre esa soledad, la amenaza del indio, como un espectro, como un grito sorbido por la inmensidad de la llanura pero, al mismo tiempo, de algún modo secreto, palpitando constantemente en ella, espeso y agobiante.

No creemos que el film logre transmitir precisamente eso. La anécdota se sobrepone al ambiente. Los personajes tienen que enterarnos de una serie de cosas que les suceden y sus voces y sus actos, que terminan por acaparar la atención del espectador, atenúan aquella sensación de desamparo, de angustia, de espera que se quiso imponer a la realización. Probablemente, Demare debió insistir un poco más en el paisaje y en todos aquellos elementos de exclusiva índole cinematográfica destinados a provocar una atmósfera adecuada, trabajando la imagen, acaso un poco más de lentitud (no siempre es un vicio), de manera que cosas y personajes se fundieran con aquella quieta y melancólica soledad del ambiente.

Por regla general, en las películas argentinas se habla demasiado, a pesar de que nuestros actores, debido acaso a una particularidad del idioma, encuentran especial dificultad en expresarse con naturalidad. Se sugiere muy poco. No hay sutilezas, ni matices, ni esa leve imprecisión que caracteriza a la mayor parte de nuestros actos, provocados muchas veces por un oscuro encadenamiento de secretos móviles que escapan a nuestra conciencia. *El último perro* no es una excepción. El hombre de campo, por lo general taciturno, se despacha a gusto con una precisión de conceptos que desconcierta.

Así, los personajes carecen de hondura psicológica. Son chatos. Cada uno se describe a sí mismo en la primera oportunidad. “Yo soy el malo”, “Yo soy el bueno”, etc. No hay uno que nos haga vacilar en nuestro juicio, como sucede con la mayor parte de la gente, hasta con el más simple, que parece velar un secreto, algo que no entendemos del todo y que nos subyuga como cualquier enigma. Esta deficiencia proviene del libro y la película, pese a que el adaptador advirtió ese esquematismo de los personajes, no logra disimularla.

Aparte de esto el film contiene una serie de lugares comunes y de cursilerías. La lanza del indio atravesando la muñeca de trapo, las escenas de María Fabiana con la “gringuita” y algunas otras de peor gusto, como aquella, rebotante de una primitiva ironía social, en que el forastero reprocha a los habitantes de la posta, con una grosería inaudita, su aparente indolencia. Para que el buen señor se vaya enterando de lo que son capaces de hacer aquellos desgraciados, hombres y mujeres por igual, Martina enlaza allí mismo a un potro espantado que, oportunamente, irrumpe en la escena. Como es natural, un discreto *plano americano* de Martina arrojando el lazo y tirando luego de él nos sugiere que del otro lado está el potro. Con todo, uno no resiste a la tentación de imaginarse al asistente de dirección prendido de la otra punta.

Si bien el tema es *nuestro*, su tratamiento no lo es. Es evidente la influencia norteamericana, en lo que tiene de malo el cine norteamericano. No nos referimos exactamente a los ataques de los indios, resueltos con bastante discreción, a razón de un indio por pistoletazo, sino a ese criterio sofisticado,

un poco de vidrierista, con que se suaviza y amana la realidad. Las “chinas querendonas” que habitan en ranchos de paja y terrón, son demasiado elegantes y hasta demasiado limpias.

Hablando de las mujeres, digamos que, como actrices, están bastante mal, con la honrosa excepción de Gloria Ferrandiz, que se luce en el papel de Doña Fe. La dificultad con que tropiezan nuestros actores para expresarse con naturalidad se acentúa todavía más cuando se trata de las mujeres. Es increíble hasta qué punto nuestras actrices llevan metido en la sangre el radioteatro. Cualquier cosa, solemne o vulgar, han de expresarla con excesivo énfasis, gimiendo y sofocándose, con esos matices empalagosos que utilizan sin discriminación, hasta en las situaciones más prosaicas.

Una observación sobre el diálogo: creemos que no siempre es consecuente. Los personajes se expresan a veces con giros rebuscados, empleando términos o frases que desentonan con sus psicologías. Nuestros dialoguistas deberían reparar un poco más en la realidad, con lo cual evitarían también ese hablar excesivo que resiente la estructura de tales personajes.

Y a propósito de hablar con exceso, nos parece que no se justifica el recurso del relator. Raramente se justifica. Es siempre preferible una solución más cinematográfica.

Finalmente, tampoco estamos de acuerdo con la música que compuso Lucio Demare, autor de las partituras para *La guerra gaucha* y *Pampa bárbara*. Es lamentable que se haya abandonado la idea inicial de utilizar un solo instrumento, la guitarra, por motivos que no se justifican del todo. Un breve y oportuno comentario musical ejecutado con este instrumento, tan asociado al paisaje de nuestros campos, sobre un tema discretamente insistente, variado de acuerdo con las situaciones, habría reforzado la imagen de forma apreciable. La banda sonora reproduce, en cambio, una música desambientada, falta de inspiración y de autenticidad, que resulta contraproducente.

ARTÍCULOS DE HAROLDO CONTI EN *CRISIS*

LA BREVE VIDA FELIZ DE MÍSTER PA⁴⁴

Ambos mundos

En 1927 Hemingway se instala en Cayo Hueso, donde vivió, pescó y escribió unos 10 años. Desde allí cruzó varias veces el Golfo para llegar hasta Cuba, patria a la que a partir de ahí conoció y amó.

⁴⁴ *Crisis* n° 15, Buenos Aires, julio de 1974, pp. 63-67, con la colaboración especial de Marta Acuña.

Cuarenta años después, casi toda mi vida, entre Obispo y Mercaderes, cerca del puerto de La Habana, en un barrio que no ha cambiado mayormente, paso por encima del gastado letrero en venecita que dice: HOTEL AMBOS MUNDOS y trato de ver con los mismos ojos del Viejo el lobby de aquel hotel de segunda categoría que ha elegido justamente por su proximidad con los muelles, donde amarra el Pilar, y en cuya habitación 511 pasará más o menos espléndidamente los próximos seis meses. Ahora no se parece a un hotel, a pesar de la chapa de bronce del Consejo Nacional de Cultura que advierte que “en este edificio (Hotel Ambos Mundos) vivió durante la década del 1930 el novelista Ernest Hemingway” sino más bien un escenario que atraviesan carpinteros y utileros transportando bastidores y demás elementos para un decorado. Es que están reparando el hotel, que en parte, concretamente en su 5° piso, se ha convertido en un museo, aunque solo ha dejado de ser hotel del 61 al 70, que la Revolución lo utilizó como colegio. En medio de todo ese bochinche tengo que rastrear los primeros pasos del Viejo de La Habana, tratar de caminar sobre sus huellas recruzadas por tantos otros curiosos que como yo siguieron detrás de él el día que se decidió por el Ambos Mundos, que en aquel tiempo era propiedad de don Manolo Asper, luego gran amigo del Viejo. Claro que entonces no era el Viejo. Don Manolo debe haber visto ese día entrar a un caballero de rostro macizo, más parecido a un medio pesado que a un periodista, echando para adelante con decisión sus enormes zapatos siempre un par de números más grandes. Eran los años de *Los asesinos*, *Che ti dice la Patria*, *Cincuenta de a mil*, *Cerros como elefantes blancos*, poco antes del suicidio de su padre, cuando estaba entrando en calor para acometer *Adiós a las armas*, con cuyo original saldría por esa misma puerta que acabo de trasponer uno o dos años después.

Paro a un de los carpinteros y le pregunto lo que es obvio, si allí vivió Hemingway. El hombre debe estar acostumbrado a esta pregunta porque se limita a señalarme con un gesto cordial la puerta de una oficina donde expongo a una morena los motivos de mi visita y de la que salgo al rato acompañado por una ascensorista. La jaula del ascensor asciende parsimoniosamente y pienso, siempre desde el Viejo, que si tuviese que elegir un hotel para escribir un par de cuentos y aun una novela elegiría este, por maniático que fuese. Claro que el Viejo, que hoy estaba aquí y mañana en el hotel Florida, de Madrid, donde escribió la “Quinta Columna”, no reparaba demasiado en esto. Por lo visto era capaz de escribir en cualquier parte. Para él era más importante que el hotel estuviese cerca de su barco porque en realidad había venido allí para la corrida de la aguja, que comenzaba en el mes de abril, cuando el pez se acerca a la costa. De manera que en este caso el pez decidía por él.

La ascensorista, que sacude un manajo de llaves, me conduce hasta el fondo de un pasillo en el 5° piso mientras me informa que ella conoció al

Viejo pero que mucho mejor todavía don Marcelino Piñeyro, que a esa hora está almorzando cerca de allí y que fue en su tiempo el camarero que atendió a Pa. La llave gira en la cerradura de una puerta blanca, debajo del número 511. La habitación, un lugar limpio y bien iluminado, parece todavía ocupada, como si Pa hubiese salido a curricanear por el litoral habanero, entre Santa Fe y Guanabo, por ejemplo, para regresar como todos los días a eso de las 5 de la tarde y echarse a la cama a escribir. Desde la ventana de la esquina y por encima de la barandilla con los balaustres carcomidos se ven los techos del que fuera Ayuntamiento de La Habana, sede de los Capitanes Generales, y por encima de los techos un barco de carga y, más arriba, contra el cielo, los murallones de la Cabaña con un tremendo Cristo de cemento a la derecha que sobresale entre los pinos que bordean la Carretera Central, del otro lado de la bahía, el mismo Cristo que hendió un rayo y del que los cubanos cuentan a ese propósito que cuando vio pasar por debajo tantos barcos con la hoz y el martillo en las chimeneas dijo justamente: “Que me parta un rayo si esto no es comunismo”. Sonríe levemente recordando este chiste en medio de aquella habitación poblada de recuerdos, esperando inconscientemente ver entrar de un momento a otro por la puerta entreabierta al viejo Pa, deslumbrado por el sol y la piel cubierta de salitre.

Los muebles son de madera oscura, escasos. Una cómoda con el mármol rajado y una colección de libros con las cubiertas ajadas. Hay una mesita también de mármol de un dudoso estilo Imperio, tres sillones de mimbre que rodean otra mesita, un sillón hamaca, dos cuadros en relieve que representan escenas de caza mayor, de plomo esmaltado, la cabeza de un ciervo y la enorme cama, grande como un ring, al parecer recién tendida, donde Pa cenaba y escribía del lado de la pared, con aquella ventana del Cristo justo enfrente.

Alguien empuja la puerta y un hombre de edad tiende la mano, sonríe. Es don Marcelino Piñeyro, por lo visto. Es. Cuando se entera de que soy argentino entrecierra los ojos y pregunta qué tal Buenos Aires. Vivió allí del 12 al 19, entre Rivadavia y Entre Ríos, recuerda con precisión. Trabajó en un almacén cerca de la calle Cochabamba. Me pregunta, sin que el nombre le evoque nada más que eso, si todavía está allí la fundición Vasena, que precisamente se hizo célebre a partir del 19, año en que don Marcelino se vuelve a España. De allí se embarca para Cuba, en el 21. Desde entonces es Jefe de Ropería de aquel hotel, cuyas glorias rememora con cierta devoción. Actualmente tiene 72 años de los cuales lleva 42 en el Ambos Mundos. Recuerda a don Ernesto como si lo acabase de dejar en el roff que era el lugar más encantador, desde el cual se veía el puerto, inclusive al Pilar, y podía disfrutarse de buenos tragos y mejor compañía. Don Marcelino extrae del bolsillo una foto amarillenta en la que se ve como a través de una polvareda aquel roff sin el toldo de metal que ahora lo cubre.

Por aquel entonces Hemingway era conocido más bien como periodista, corresponsal del *Chicago Tribune* o del *Star Weekly*. Venía a Cuba para la corrida de la aguja y vivía unos cinco meses en el hotel, siempre en la 511. Manolo Asper le tenía reservada la misma habitación, que el resto del año era ocupada por un matrimonio español que pasaba el invierno europeo en Cuba; Don Ernesto Seco se llamaba el señor. No se conocían con Hemingway pero se alternaban puntualmente. Uno venía por la aguja, el otro por el calor.

Don Marcelino insiste continuamente en la naturaleza bondadosa de Pa, que se hacía querer por todo el mundo. Le gustaban los toros y la pesca. En ese tiempo no se le daba por la caza, deporte que vino con la prosperidad y la fama. La cabeza de ciervo en la pared es el primer trofeo de Hemingway de ese tipo. Un día lo invitó a cazar un directivo de la Cubana de Aviación y tuvo que salir a buscar un arma. Volvió con aquella cabeza que don Marcelino en persona llevó a un taxidermista de La Habana. Hemingway la colgó allí, en esa pared de la que pende todavía, porque el Ambos Mundos era para él su casa en La Habana. Salía temprano por la mañana en el Pilar, volvía por la tarde, repartía la totalidad de la pesca entre la gente que lo aguardaba en el muelle y a eso de las cinco se recluía en el hotel. Cenaba en la cama (prefería un buen bistek con papas fritas y agua mineral) y escribía casi toda la noche. Escribía a mano, sin correcciones, y luego volcaba a máquina cuanto había escrito. Don Marcelino lamenta no haber guardado ningún original de aquellas tantas hojas que él se encargaba luego de echar a la basura. “Qué sabía yo que iba a llegar tan lejos”, comenta. El Viejo, cuando se marchó del hotel, al que de todas maneras volvería de tanto en tanto, le ofreció llevárselo a la finca Vigía. Pero él prefirió quedarse allí, en el viejo y crujiente hotel Ambos Mundos, que es como su casa. De tanto en tanto vuelve a preguntar sobre Buenos Aires y yo siento que algo se remueve en esa especie de mapa que uno lleva permanentemente desplegado en la cabeza, algo muy al fondo, oscuro, enorme, ese gran pez del sur, leviatán insaciable, ocho millones de rabiosos. Pregunta don Marcelino por el Parque Japonés y a mí me asalta la más negra tristeza. Él habla de una ciudad que en realidad casi no conozco como no sea a través de Arlt, Borges o Arturo Cancela.

Los recuerdos se terminan; echo una última ojeada a aquel cuarto donde el Viejo escribió *Adiós a las armas*, entre otras cosas, y me despido de don Marcelino Piñeyro, naturalizado cubano, muy contento de ser todavía a los 72 años Jefe de Ropería del hotel Ambos Mundos. Antes de salir me grita lo que antes repitió varias veces: Digan ustedes que era un hombre bueno. Yo me pregunto, mientras bajo por el tambaleante ascensor, si realmente es posible ser un buen hombre y un buen escritor y en esto descubro una parte de mi maldad.

El viejo y el mar

Usted costea el malecón, pasa el túnel por debajo de la bahía de La Habana y toma la carretera a Matanzas, Santa Clara, Holguín, es decir, la Carretera Central que cruza la Isla, la misma que lo lleva a Varadero si vira en Matanzas hacia la izquierda, hacia punta Hicacos, y se interna en el mar. Ahí vamos en un Alfa 1750 que guía el “Guajiro”, un moreno corpachón y silencioso. En la trasera Figueroa apronta sus máquinas y Marta anota letreros y señales. Son ocho kilómetros hasta la derivación y después un par más hasta Cojímar propiamente que asoma de pronto tras una curva, un rimero de casitas recostadas sobre el mar. Cojímar, así, con acento en la *í* a pesar de que en mapas y cartas cubanas figura a menudo sin él. Queda entre Habana del Este y Alamar y si usted va allí seguro que piensa, apenas lo ve: “Para vivir aquí el resto de mi vida”.

Vamos a rumbo en dirección a La Azotea, en busca de don Gregorio Fuentes Bentancour, alias “Pellejo Duro”. En La Habana me dijeron “Pregunta en La Azotea, se llama Gregorio”. Es todo lo que sé por el momento. Es la misma Azotea donde Hemingway tomaba sus buenos whiskys con agua mineral mientras miraba por la ventana del fondo al Pilar anclado casi enfrente y hablaba de barcos y gatos con los pescadores de Cojímar y de donde presumiblemente trajo a Boise, su gato preferido.

La Azotea a esa hora, mediodía, es un lugar penumbroso que invita a tomar un mojito con bastante almíbar y mirar los barcos en la bahía a través de la verde ramita de yerbabuena, detrás de los vidrios que flotan como recuadros azules charlando de navegaciones y peces y amigos, todos esos blandos temas que alivianan el tiempo, lo tornan a (uno) vaguedad, espuma, pájaro forastero. De un vistazo veo yo allí, superpuestos tiempos y lugares, a Harry Morgan y Thomas Hudson y al Nene Bruzzzone, del Tigre, al siempre capitán Marcelo Gianelli, al Vasco Arregui que en este mismo momento debe estar pescando la centolla a bordo del Cruz del Sur en el Beagle, en Bahía Slogget o Bahía Aguirre, en Felipe Novoa piloteando ese barco fantasmón el Barón Grampo, a Einion Jones que se extravió en el mar en agosto del 72 y en el espléndido capitán don Alfonso Domínguez, alias cojones, que conocí en La Paloma y fue a terminar sus días en Panamá por ese mismo tiempo. Levanto una copa imaginaria y brindo por todos ellos, los vivos y los muertos. Don Gregorio no está allí sino posiblemente en la *leonera*, que queda debajo. La *leonera* es un sótano con una pared que la separa del mar, debajo mismo del bar, y que sirve de refugio a pescadores, una especie de asilo o antro marítimo donde el tiempo se remansa y uno presiente todas las historias que allí se contaron navegando de bolina en el recuerdo. Hay trofeos de pesca, barquitos tallados a escala, cartas y, al fondo, entre camastros y lockers dos viejos de piel de ti-

burón, uno que arma un palangre y otro que remienda una red. A esta altura don Gregorio comienza a convertirse en una vaguedad. Los viejos señalan en el aire puntos opuestos, posibilidades, rumbitos. Salimos pateando una nasa y vamos hasta la cooperativa que queda ahí nomás, la Unidad Costa Norte de Cojímar. Hay algunos pescadores, un par de chicos y sobre la balanza unos cuantos tiburones. Allí por lo menos nos indican la casa de don Gregorio, que, como todo en Cojímar, queda a la vuelta. Tampoco está en la casa sino probablemente en el muelle de la cooperativa, arreglando su barco. Ahí o de camino. Vamos al muelle, pasando antes por la tiburonera, a la vuelta de la vuelta, donde el recio olor a tiburón en salazón nos nubla la vista. Entro a uno de los depósitos de la tiburonera y mientras avanzo hacia un grupo de operarios que comen tranquilamente me hago una idea de lo que debió sentir Jonás en el vientre de la ballena. No, no es ahí sino un poco más allá, donde están aquellos barcos, es decir, el muelle o en todo caso en el astillero que está al lado. Hace un *momentico* estaba aquí, en el astillero, de manera que viramos otra vez para la casa, y de la casa vuelta al muelle porque él, que se ha enterado nos busca a nosotros. Por fin decidimos apostarnos en el muelle y no movernos de ahí hasta que el viejo aparezca, ya que su barco está en la amarra y entonces, por lo menos, sabemos que no se ha ido al mar.

En esa espera debajo del sol, entre barcos recostados sobre la tierra, el ancho mar enfrente, Cojímar que trepa a la izquierda hasta una punta, con la Azotea y la leonera a foco, en la azulada distancia, un compañero que acaba de estar con don Gregorio nos cuenta por qué lo llaman *Pellejo Duro*. A los 76 viejo se hace a la mar con el mismo entusiasmo que a los 20, detrás del tiburón y del emperador, de 6 a 8 millas adentro, a veces hasta 25, calando palangres de deriva, con más de 200 anzuelos cada uno. Ahora anda cabrero porque no terminan de reparar su bote criollo de 26 pies de eslora y un motor de 20 caballos. Creo que es entonces que oigo por primera vez la palabra *propela* en lugar de hélice. El pescador dice que algo más allá de la Azotea hay un busto de Hemingway que los pescadores de Cojímar mandaron fundir con el bronce de algunas propelas.

En esto aparece el viejo Gregorio, un bultito de ropas y un rostro rugoso sobado y curtido por el mar y Figueroa, que apronta la máquina, pronuncia una gran verdad: “El mar te envejece pronto, chico, pero después te conserva así de igual por mucho tiempo”. Siento el raspón de la mano del viejo en mi mano, piel áspera, acostumbrada a sobar las madrinan de nylon para los palangres. En fila sobre una pasarela de tablones, en eso consiste el muelle, vamos hasta su barquito, amarrado al fondo de una hilera de pesqueros de fuertes maderas que cabecean a nuestro paso. El olor macho a cabos, lonas y petróleo nos tonifica y predispone a la charla pachorra. Nos acomodamos en el cockpit, espacioso para la maniobra, entre boyarines, lonas y palangres,

con la cajonera del motor al centro. El viejo empuña un tabaco y se suelta al garete por el tiempo.

Sirvió 27 años como patrón del Pilar, el crucero de Hemingway, al que Pa amaba como a un hijo. Gregorio es cubano, por adopción, como don Marcelino Piñeyro, pues nació en las Islas Canarias, que es casi como nacer en un barco. A los 10 años llega a Cuba como grumete del “Joven Antonio”, un bergantín de tres palos muy barco y se queda en La Habana, en la pesca del Golfo.

Cae la tarde, que aquí se viene a pique de golpe. Los barcos boyan en una luz de miel. La voz de Gregorio suena en esa tarde entre maderas crujientes y rumor de agua y sus ojos claros, deslumbrados brillan al fondo de un montón de arrugas, tiempo y tiempo. Su vida, en resumen, es una loca novela. Pa pudo haber sacado mucho material de allí, además de la figura. Trato de situarme detrás de esa piel y mirar a través de esos ojos y veo delante de mí al Viejo que justamente lo llamaba viejo a él. Le decía, cuenta Gregorio, sentados así como ahora en el cockpit del Pilar:

—Viejo, los dos somos hijos de la muerte. Quiero a este barco tanto como si fuera un hijo o más. No sé cómo disponer de él, para el caso que me pase algo. ¿Tú qué harías, viejo?

—Lo sé.

—Dímelo, por favor.

—Pues lo sacaría a tierra y lo pondría en el jardín de la finca. Y si tuviese algo de dinero mandaría a hacer una estatua de usted sentado en una banqueta al lado del barco, con un vaso en la mano.

—Es buena la idea. Si me ocurre algo, trata de hacerlo.

Don Gregorio conoció a Pa en La Florida del Oeste, cuando pescaba con el “Joaquín Sixto”, en un *placer* donde abundaba la cherna. Les tomó un mal tiempo y se guarecieron en la isla Tortuga. Había ahí, entre otros barcos corridos por el temporal, tres embarcaciones de bandera americana que navegaban juntas y que ya llevaban en la isla unos días. Estaban escasos de provisiones. Cuenta don Gregorio que a poco de amarrar oye un vozarrón que dice: “Ese es un barco cubano, ese es amigo mío”. Era Pa. Según él, le gustaban los barcos cubanos porque eran limpios, aparte de que en general se sentía amigo de cualquier cubano. Luego le pidió un poco de cebolla para un cocido y terminaron comiendo juntos en el “Joaquín Sixto”. Don Gregorio le ofreció cuanto tenía, provisiones, combustibles, maniobra. Aparte de eso le indicó dónde podía dar con un teléfono marítimo. Don Gregorio supo después que Pa preguntaba por él a cuanto barco cubano se arrimaba. Hasta que un buen día recibe un telegrama para que se presente en Cienfuegos para tripular un barco de estudios oceanográficos, recomendado por un caballero americano. Estuvo de 3 a 4 meses recorriendo la isla a bordo de este barco hasta que llegó la guerra y Hemingway, con quien se tropezó un día en el muelle de La

Habana, lo enganchó para el Pilar. Don Gregorio comandaba y cocinaba por 250 dólares al mes. A Hemingway le gustaba la pesca de la aguja sobre todo. Era buen pescador, no solamente en los libros. A veces llegaba a bordo después de uno de sus largos y movidos viajes y le pedía al viejo que metiese proa en dirección a algún cayo solitario. Se pasaban 15 ó 20 días en la más completa soledad. En ocasiones los acompañaba la mujer de Pa, comenzando por la que más quiso de ellas, Paulina Pfeiffer, con la que el viejo Gregorio trató de reconciliarlo, a pedido del propio Pa, cuando la relación comenzó a podrirse. Tantas navegaciones solos y el común amor por aquel barco había terminado por hacerlos amigos, más que patrón y sirviente. Muchas veces, ya en tierra, era común verlos juntos en el Floridita bebiendo un par de daiquiris.

Si el viejo leyese *Islas en el Golfo* probablemente se reconocería en Ara o Eddy, un poco en todos esos personajes, en el mismo Thomas Hudson, leve disfraz del propio Hemingway. Pero no lo ha leído y yo lamento no haberlo traído conmigo para dejárselo. Yo lo conozco ya desde ahí y, mucho antes, desde *Tener y no tener*, de manera que me parece charlar con un viejo conocido. Y ahora comprendo que Pa lo quisiera porque se metió en él muchas veces. Seguramente lo tenía en la cabeza cada vez que describía a algún hombre de mar, esos duros y correosos hombres. El personaje de *El viejo y el mar*, en cambio, era de Cabañas, cerca de Mariel, y apenas lo vio una vez por los alrededores de Cayo Paraíso, “fajado con un peje tan grande que se lo llevaba de arrastre con bote y todo”.

Esta era la agitada vida que hacía Pa en aquellas excursiones: footing por la mañana en la playa de algún cayo, algunos tragos al regreso (ginebra o gin; tenía a mano una nevera portátil con sus bebidas preferidas), escribía un poco, almorzaba, leía, al atardecer otro poco de playa, nuevos tragos antes de cenar, lo que hacía puntualmente a las 20 horas. Después escribía, como en el Ambos Mundos, toda la noche pues dormía muy poco, a veces dormitaba un rato con un libro volcado sobre el pecho. Don Gregorio lo vigilaba desde su camastro en el sollado de proa. Escribía unas 1.500 palabras por noche, lo cual lo ponía de muy buen humor. Así nacieron *Tener y no tener*, *El viejo y el mar*, tantos otros libros. A veces Pa se inclinaba y lo llamaba con una seña desde el cockpit y entonces don Gregorio le preparaba un café o un trago y seguramente hablaban un rato de peces y barcos en la alta marea de la noche, bajo las firmes estrellas del Golfo.

Durante la última guerra, Hemingway cambió la pesca de agujas por la de submarinos alemanes. Con el consentimiento de nuestro tristemente célebre Spruille Braden, tremendo pescador del imperialismo norteamericano entonces embajador en Cuba, artilló el Pilar con un cañón calibre 50, instaló dos radios de gran potencia y embarcó hasta 12 tripulantes, entre ellos 2 vascos y

3 americanos. Efectivamente encontraron varios botes a la deriva y el cadáver de un alemán. Todo esto fue luego materia de *Islas en el Golfo*.

Un día vino la despedida. Ninguno de los dos lo supo entonces pero en definitiva fue más o menos eso. Pa se fue a España para cotejar algunos datos sobre las corridas de toros de los que no estaba muy seguro. En ese momento se encontraba en gran forma, 193 libras. Al mes Gregorio recibe carta de USA. Pa está enfermo. Le recrudece la diabetes. Le avisa que se interna en la Clínica Mayo, pregunta por su querido barco. Ya estaba la Revolución. Gregorio para ese entonces servía como miliciano. Por eso no pudo ir a verlo. Hay otra carta y algo después se entera de su muerte por el radio. Él lo había decidido así. Emprendía su última navegación, sin más carta, ni barco ni capitán que él mismo.

La señora Mary vino a La Habana tres meses después con el testamento del Viejo. Pa dejaba la finca Vigía para el Gobierno cubano, que la convirtió en museo, y el Pilar para su amigo Gregorio Fuentes Bentancour. Gregorio donó a su vez el barco para la Revolución, a la que no había sido ajeno. Algunos años antes escondió en el Pilar un cargamento de armas a pedido de su yerno. Tramaban un asalto al cuartel Columbia, lo cual a don Gregorio le pareció una tamaña locura. Tenía razón. Los acarraron a todos. No los mataron. Se refugiaron en Miami y de allí volvieron cuando triunfó Fidel.

El sol se pone y Figueroa dispara su última foto, don Gregorio junto al busto de Pa hecho con las *propelas*, los amigos de nuevo juntos, uno en carne y hueso y el otro en bronce. Yo me pregunto qué sentirá el viejo realmente, tanto tiempo y tanta historia y ese hombre con el que convivió 27 años ahora montado en una piedra sobre dos fechas y entre las dos un espacio pelado que corresponde a su vida.

Tener y no tener

En 1940 Pa se separa de su segunda mujer, Pauline Pfeiffer, de la que según el viejo Gregorio siguió siempre enamorado, y compra la finca Vigía a 11 kilómetros de La Habana, en San Francisco de Paula, sobre la Carretera Central, cerca de Cotorro, un poco antes. Hacia allí vamos a bordo de un Alfita, detrás de la sombra del gran Viejo cuyos pasos he tratado de seguir tal cual los fue dando. Verdaderamente a cualquier escritor subdesarrollado se le caen las medias cuando ve aquella casa. Ahí me explico la bronca de Edmundo Desnoes. Efectivamente, a primera vista aquella parece más bien la casa de un administrador norteamericano de algún central azucarero y de todas maneras es una muestra algo melancólica de la opulencia de un gran escritor norteamericano que cobraba 15 mil dólares por un simple artículo y percibió 125 mil por *Las nieves del Kilimanjaro*, casi lo que cobra Carlitos

Monzón por una pelea en Mónaco. Lo comparo con Monzón porque lamentablemente esos son nuestros puntos de referencia. De cualquier forma nos queda el desvelado orgullo de nuestra inmensa y rebelde pobreza que en algún sentido nos ayuda a nuestra escritura pues nos mantiene junto al pueblo y nos aleja del privilegio.

Hemingway alquiló aquella casa en 1939 y la compró al año siguiente. Creo que en esa casa podría escribir la Divina Comedia con los pies. La casa se conserva tal cual la dejó el Viejo, como si se hubiese marchado una vez más de viaje y estuviese por regresar de un momento a otro. Hasta se conservan los tragos en la sala principal, cubierta con una crujiente estera de Filipinas: Gordons Gin-Copey-Schweppes indian tonic. Ron Bacardi. White Horse. Old Forester. Vermouth Picard. Es la casa que había deseado el cretino de Edwards en lugar de su miserable suite en el Habana Riviera con micrófonos hasta en el inodoro, según su manía.

El Viejo coleccionaba de todo y en eso se ve su firme adherencia a la vida, que la prolongaba en minúsculos y cifrados recuerdos. Como ese jarrito con esta leyenda: “Robado en el mesón de Cándido-Segovia”. O el permiso especial para beber, de Idaho, probablemente de Ketchum el pueblito que elegirá para morir. Hay, por supuesto, una impresionante colección de cabezas de ciervos y búfalos abatidos por el propio Pa junto con un sacapuntas eléctrico, caracoles, ramas secas de formas caprichosas, una cabeza de toro hecha de mimbre, regalo de Ordoñez, y otra cabeza del mismo animal tallada en un plato de cerámica, obra de Picasso, que uno se siente tentado de arrancar de la pared y salir corriendo y que sin duda no pudo llevarse de la isla junto con su Miró, Juan Gris, etc., más de un millón de dólares en cuadros. Están los previsibles carteles de corridas de toros, una copiosa biblioteca en varios cuerpos repartidos por toda la casa, inclusive en el baño, junto al inodoro, con cierta abundancia de libros sobre pesca y caza. En la mesita al lado de la cama, por ejemplo, reposa *The guide Hunting Fishing in Cuba*. Advierto un libro editado en Buenos Aires, *El alón rojizo*, de Matties. Hay libros sobre maquinarias y otras rarezas que sin duda utilizaba para lograr las minuciosas precisiones de sus relatos, como que una Luger 9 mm equivale a la 38 americana y toda esa erudición machista que el Viejo exhibe hábilmente a través de sus rudos personajes y que se logra por experiencia propia o con un buen acopio de guía, catálogos y manuales.

Su discoteca, al fondo de la sala principal se divide en música popular, de España y Estados Unidos, y música clásica. “No hay tangos”, me advierte el guía, que, como buen cubano, los aprecia. Detalles pintorescos: un grueso libro que cayó al suelo y Pa lo dejó ahí desde entonces para sujetar la puerta del dormitorio, su fabulosa colección de tamangos, extraordinariamente

grandes, su peso en libras día por día que anotaba en la pared del baño, junto a la balanza, sus insignias de guerra, la correspondencia que llegó después de haberse ido, sin abrir todavía, en una banqueta al lado de la cama.

A través de la ventana del dormitorio, en la profundidad verde del inmenso parque advierto a uno de los descendientes de Boise o Big Goats, sus amados gatos. El dormitorio de Hemingway era a la vez su gabinete de trabajo. Más allá hay un panzudo escritorio que no utilizaba para trabajar sino para sostener sus recuerdos más pequeños: balas, tallas, fotografías, insignias, el pisapapel que le regaló su cocinera para un fin de año.

Hemingway escribía de pie y descalzo sobre un tablón adosado a la pared, cerca de la cama, que sostenía su Royal portátil y una pizarra de terciado para aguantar las hojas en las que anotaba a mano. Escribía por la mañana. Luego pileta, unos tragos, almuerzo y a La Habana, probablemente al Floridita donde seguía con los tragos y a veces escribía, según me contó Lisandro Otero, en el mostrador. Una vida miserable, como se ve. La que podría añorar Cabrera Infante o imitar el vacuo de Carlos Fuentes.

Mary Welsh, su última mujer, para quien se reserva una casita de madera en medio del follaje por si decide visitar la finca, mandó construir una torre, en el 46, para que el Viejo escribiese allí apartado de todo bullicio. Nunca llegó a usarla pues él prefería escribir en el dormitorio escuchando los ruidos familiares de la casa. En definitiva, la planta baja de la torre fue dedicada a la crianza de gatos. Llegó a albergar unos 30. Actualmente está allí la oficina del museo. El primer piso alberga una impresionante colección de armas, artes de pesca (cañas, reels, cucharas) y abundantes trofeos de caza. Llamen la atención tres estantes cubiertos de botas. Las del segundo estante fueron las que usó durante la guerra civil española. Sobre una biblioteca hay una estatuilla de Martí, de yeso dorado, de las que mandó hacer Fidel para recompensar con ella a quienes donaron armas o dinero para los jóvenes patriotas que asaltaron el Moncada. De ahí se deduce que el Viejo contribuyó también. La estatuilla fue realizada por Fidalgo y lleva una leyenda que dice: "Para Cuba que sufre", extraída de la frase inicial de un discurso del Apóstol que completa rezaba así: "Para Cuba que sufre, mi primera palabra". Pese a lo que diga Desnoes, Hemingway amaba a Cuba y creía en la Revolución. "Las gentes de honor creemos en la revolución cubana", declaró una vez. Dijo también, refiriéndose a Cuba: "Todo lo que tengo está aquí. Mis cuadros, mis libros, mi lugar de trabajo y mis buenos recuerdos". Siguiendo la misma pared hay una foto de Pa junto a un enorme merlín, aguja grande o costelo, que pescó en Perú para la filmación de "El viejo y el mar" con esta dedicatoria: "A mi gran amigo el gallego muy afectuosamente".

El piso de arriba estaba destinado para su escritorio pero el Viejo lo usaba para

recibir a sus amigos. Queda la piel de una leona, bastante raída, un telescopio que Pa le regaló a su mujer para uno de sus cumpleaños, una reposera con ruedas.

Nos queda por ver el Pilar que ha sido traído últimamente a la finca y varado para siempre en el jardín, como lo proyectara el viejo Gregorio que colaboró en su restauración. Está matriculado en Key West, donde Hemingway se había instalado en 1928, año en que nace Patrick, su segundo hijo, y se suicida su padre. Matrícula 18-B-741. Mide unos 40 pies de eslora y 12 de manga. Casco de roble americano, pintado de color negro. La obra muerta es de cedro. Tiene dos Crysler nafteros de 130 HP y un motor auxiliar de 45 HP. Daba de 8 a 9 millas en la hora. Es lo que llamamos aquí un crucero, de líneas algo envejecidas, recia tablazón y una carroza bien protegida. Se sostiene sobre una anguilera pero ahora que cae la tarde parece que navegara en la profundidad submarina de los árboles.

Este es el barco que el Viejo amó como a un hijo, condenado *in memoriam* a vivir lejos del mar, a navegar nostálgicamente entre arecas y palmeras sobre el césped bien cortado, el último trofeo de aquel insaciable cazador.

Saludo al barco en voz baja —porque los barcos son como personas, entienden a su manera—, y pego la vuelta, regreso a mi modesto mundo latinoamericano del cual el Viejo estuvo tan cerca pero en definitiva se le pasó de largo. La verdad es que, con todo el oropel de su gloria, se perdió la más grande y magnífica aventura.

Chau Pa.

“COMPARTIR LAS LUCHAS DEL PUEBLO”⁴⁵

Como entrevistado, Haroldo Conti tiene con el coordinador de este material una especie de fobia pegajosa. Tuvo que soportar, en varios años, sucesivas grabaciones magentofónicas, una de ellas de varias horas, que apareció luego, extensamente, en la desaparecida revista Confirmado. Por suerte, Crisis permitió la ruptura del círculo vicioso. Ahora el mecanismo fue distinto: primero la conversación y las preguntas; luego, una guía temática; y por último, la estructuración y el armado, que —esa era la intención— dejaron al escritor expresarse libremente. El reportaje, pues, se desliza del tono coloquial en forma deliberada. Las declaraciones de Conti se convierten de esa manera en un documento que rebasa al marco esquemático de las preguntas y las respuestas tan periodísticamente manoseado, y permiten la coherencia de una nota que bien puede tomarse, en su totalidad, como un artículo del autor de Sudeste.

JUAN CARLOS MARTINI REAL

⁴⁵ Crisis n° 16, Buenos Aires, agosto de 1974, pp. 40-44.



Caricatura de Sábata publicada en *Crisis* n° 16

Sobre literatura y compromiso

Para quienes buscan una literatura objetivamente revolucionaria y realmente operativa, funcional a favor de los intereses mediatos e inmediatos de las clases revolucionarias—para usar la caracterización que hace de ella Roque Dalton— mi obra literaria, para llamarla de algún modo, insuflada de individualismo, resulta por fuerza de expresión de la pequeña burguesía. No me llamo a engaño con respecto a eso y yo mismo me he denunciado varias veces. No es para curarme en salud sino porque ante todo descubro en mí mismo las contradicciones del

escritor argentino. A qué inventarlas o buscarlas en otro, sobre todo yo que leo tan poco. Por supuesto quisiera ser un escritor comprometido en su totalidad. Que mi obra fuese un firme puño, un claro fusil. Pero decididamente no lo es. Es que mi obra toma relativamente en cuenta, se hace un poco a mi pesar, se me escapa de las manos, casi diría que se escribe sola y llegado el caso lo único que siento como una verdadera obligación es hacer las cosas cada vez mejor, que mi obra, nuestra obra, como dice Galeano, tenga más belleza que la de los otros, los enemigos. Como intelectual (y prefiero este término al de escritor, pues alude con mayor precisión a la conciencia y gobierno del acto) me siento obligado (no solo inclinado) a asumir responsabilidades, a señalar este o aquel camino. De todas maneras es lo que la gente espera de nosotros. Nuestro coraje o nuestra debilidad es el coraje o la debilidad de un pueblo. Personalmente, tengo una posición tomada no solo en el terreno político (algunos limitan el compromiso a eso y se olvidan del resto del hombre), sino en todo, lo que importa una decisión de tipo moral. Con todo, considero que el arte, que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones

ajenas al arte mismo. Tiene sus propias reglas, su mecánica, para que sea arte y no otra cosa. Esto, por supuesto, no quiere decir que, por espléndido que sea, no existan valores a los cuales estemos obligados por encima de él.

Bien, de este tema se ha hablado en exceso, siendo así que el compromiso se demuestra en los hechos. Como bien dice Vanasco “la ideología pasa por los actos... no interesa lo que un individuo piensa o dice pensar, sino los hechos que produce”. Solo quisiera añadir dos cosas a propósito. En primer lugar la exploración de tipo filosófico a que me inclina cierto tipo de tomismo que todavía llevo en la sangre (lo cual no es enteramente necesario) el porqué de esta actitud en el fondo moral. Qué nos lleva a ser, a partir de escritores, profetas, apóstoles y aun mártires.

Es una pregunta a responder que no cambia en nada la forzosidad de esta actitud, que definiendo, comparto y trato de asumir en todos mis actos, cuanto menos como un imperativo categórico, en términos kantianos. En segundo lugar, quiero señalar que, por suerte, superada la etapa discursiva, los escritores argentinos y en general, para ser enteramente justos, porque el “continentalismo” funciona a distintos y aun opuestos niveles, el escritor latinoamericano ha ido más allá de las palabras y ha reafirmado esta actitud en los hechos. Es ya larga la lista de escritores perseguidos, encarcelados, torturados y aun asesinados por compartir las luchas del pueblo. Escritores que incluso han sacrificado su obra por ese compromiso. Ya no es una excepción encontrar un escritor que empuña las armas, arenga desde una tribuna política o posterga sus ambiciones personales, absolutamente lícitas, para poner su pluma al servicio de una causa. Por supuesto, está un Onetti quien, como también dice Vanasco, no sintiendo la necesidad de luchar o de dar testimonio, como Benedetti (léase “El cumpleaños de Juan Ángel”, por ejemplo, dedicado a Raúl Sendic, para más datos) con todo comparte dramáticamente el destino de su país padeciendo varios meses de cárcel, o Neruda, cuyo cadáver es enarbolado en medio del terror como una bandera de libertad.

Para terminar con esto, sin dejar por otra parte de ser consecuente con lo que llevo dicho, quiero dejar establecido, porque son pocas las oportunidades de proclamar lo que uno piensa, que apoyo al FAS, a cuyo VI Congreso en el barrio Ludueña, de Rosario, acabo de asistir, junto con mi compañera y los escritores Costantini y Santoro, que he ofrecido en Córdoba colaboración para lo que mande el compañero Agustín Tosco y que creo decididamente en la patria socialista. Más claro, imposible.

Sobre escritura y revolución

Ser revolucionario es una forma da vida, no una manera de escribir. No sé si un escritor por el hecho de que se lo proponga puede ser además un escritor

revolucionario, es decir, puede producir una literatura revolucionaria. Ante todo pongámonos de acuerdo. ¿Qué clase de escritor o, en otras palabras, qué género de literatura? Una cosa es el ensayo, por ejemplo, y otra la ficción, que es a la que en general se alude, me parece, dentro de toda esta vaguedad. No sé qué sentido tiene que yo me proponga escribir una novela revolucionaria si ante todo no soy un revolucionario. Y aun cuando lo sea bien puede suceder que la novela, en definitiva, resulte otra cosa. Hay una manera de ver el mundo y una manera de entenderlo que no siempre coinciden. Es probable y lo siento así que a medida que me politice se politice mi obra, como afirma Benedetti, lo cual no quiere decir que necesariamente sea mejor en términos literarios. Además una novela puede ser políticamente indiferente y literariamente revolucionaria. Es el caso de Guimarães, que en política era más bien un reaccionario. He oído a toda clase de predicadores y he leído las declaraciones más rotundas pero he visto al propio tiempo que los resultados distan mucho de los propósitos. Decía Carpentier que una literatura revolucionaria es aquella que escribe sobre una revolución concreta. Es una afirmación que se orienta hacia el contenidismo, pero que en medio de tanto palabrerío trata de establecer un sólido punto de partida. Esto es, que hay que comenzar por hacer la revolución. En nuestro caso y dentro de nuestros modestos alcances, quiero decir dentro de las limitaciones del acto literario al cual, me parece, le concedemos una capacidad excesiva, se me ocurre como más razonable y más concreto proponernos una literatura estilística e imaginativamente argentina. Volviendo a la pregunta, no sé si basta con la decisión para lograr una literatura revolucionaria. En todo caso, si no lo consigue, al escritor le queda la oportunidad de ser un revolucionario a secas. Y esto, insisto, supone una conducta que implique toda su vida. Una conducta que en determinado momento incluso lo puede llevar a renunciar a la literatura, por lo menos como expresión individual. Entre nosotros hay compañeros que están en eso, lo cual redime nuestra tradición de teóricos y oportunistas. Compañeros que hacen y padecen la revolución, no que la utilizan.

Sobre complicidad y marginación: los relegados

En la Argentina el escritor o bien es un lujo de la burguesía o bien un desterrado político, dentro de una sociedad que, en el fondo, todavía comparte el espíritu del Larousse de comienzos de siglo que para ejemplificar la palabra famélico utilizaba justamente la figura del escritor. Los primeros sirven y se sirven del sistema en aparente oposición a él, apuntan al éxito (un podrido valor burgués) por encima de cualquier cosa y a menudo terminan en París o Barcelona, dentro de esa pequeña aristocracia de las letras por la que se chiflan los Edwards y los Donoso. Y conste que no me refiero a Cortázar, a quien

respeto. En nuestro país, ese insaciable afán de notoriedad ha terminado por convertir a algunos de nosotros en celebridades del espectáculo más que en escritores y del mismo modo que la gente está acostumbrada a oír que nueve de cada diez estrellas usan jabón Lux de tocador, hoy está obligada a creer que el escritor es una especie de “Míster Éxito” porque la prestigiosa autora Fulanita de Tal transporta su genialidad en el nuevo Fiat 128 o se soba su arrugado pellejo con la crema humectante “Large bird”. A los otros, los que no sirven ni se sirven se los condena al silencio, o a las revistas literarias, que es casi lo mismo porque aparecen y desaparecen con tanta velocidad que uno, a lo sumo, es nada más que eso: un aparecido.

¿Cuáles escritores considero relegados? A escala americana, por ejemplo, a Arguedas, a Guimarães, al propio Rulfo. Entre nosotros, a Moyano, a Di Benedetto, a Blaistein. Añadiría a Gelman si no fuera que lo tiene merecido por ser tan buen poeta. Pero prefiero no empeñarme en una lista porque al olvido de los otros sumaré el mío propio y así la injusticia que tratamos de reparar será todavía más grande. Solo deseo destacar que en esta Feria de Vanidades he encontrado a menudo compañeros que por su humildad, coherencia y lealtad me han servido de alto ejemplo. Y me permito mencionar una vez más a Mario Benedetti, cuyo bien ganado prestigio no necesita de mi bombo, Mario que nunca tiene a mano un librito para dedicarnos, atormentado por el destino de su patria y de sus compatriotas, especie de ministro sin cartera y aun sin país, el cual siempre encuentra un poco de tiempo para un inédito y para un desesperado y esa limpia sonrisa para el amigo.

Esta vez no hablo de Daniel Moyano, escritor, albañil, violinista y para colmo riojano, porque van a terminar por pensar que exagero tanto como él.

Sobre la experiencia cubana

Ante todo, cuando hablo de Cuba, no entiendo estar haciendo la apología de un régimen, un sistema de vida y un país extranjero, sino que estoy hablando de América, de mi propia patria, y digo con Cardenal y Droguett que Cuba fue para mí una de las más importantes, acaso la más importante, experiencias de mi vida.

Fui allí en el 71, y ahora estuve nuevamente, verano o invierno, según se mire, del 74, invitado en ambos casos por Casa de las Américas, lo cual considero una singular distinción. (Aquí en mi país jamás recibí el menor reconocimiento, salvo una medalla de la Municipalidad de Chacabuco, mi pueblo, dicho sea de paso.) Podría hablar horas de Cuba porque es un tema que me apasiona pero supongo que tengo que ir al grano. Dos cosas deseo destacar y son las que en resumen, al repasar aquella experiencia, quedan como más evidentes para mí. Primero, aquella sociedad de los compañeros

está basada en el respeto y el amor al hombre. Segundo, al haber solucionado la Revolución los problemas fundamentales del hombre (trabajo, vivienda, salud, educación, etc.) este no vive consumido por la voracidad que caracteriza a nuestro mundo occidental y cristiano en el cual, salvo que uno sea general o Mirtha Legrand, hay que patearla detrás del mango de la mañana a la noche. Al salir de Cuba uno siente el cambio de aire como una patada en el estómago. Allá todos los compañeros arrimando el hombro en una tarea común, sintiéndose dueños del país, hermanados en la Revolución, que no es una mera palabra sino una comunión constante, impulsados por una mística fundada en una doctrina clara, una movilización permanente, una militancia efectiva. Uno no puede evitar las comparaciones, naturalmente, por odiosas que sean. Con un pueblo así impulsado por un movimiento así, qué no se podría hacer en nuestra patria. Y es el caso que en nuestra Argentina hay un pueblo así, una juventud así, deseosa de realizarse en una sociedad con un sentido humano como aquella. Pero no se puede fundar una doctrina sobre un par de vaguedades, ni impulsar un mismo movimiento en direcciones opuestas. Y además están los dirigentes, los jefes.

Esta vez tuve el extraordinario privilegio de estar con Fidel. Mi compañera, Marta Acuña, y yo lo tropezamos casualmente en un pasillo del piso 15 del Habana Libre. Fidel estaba buscando la habitación de las hijas de Salazar Bondy que acababa de fallecer en Lima para saludarlas. Ya este gesto lo pinta de cuerpo entero. Recuerdo, para la anécdota, y va otro gesto, que el ruido y las exclamaciones provocadas por el encuentro en la luz penumbrosa de aquel pasillo despertaron al poeta Saúl Ibargoyen Islas que se asomó a la puerta de su habitación en calzoncillos. Jamás olvidaremos la cara de Saúl cuando se tropezó con Fidel. Dudaba entre ocultarse y saludar al comandante. Por fin y luego de chistar a Fidel, que se volvió sorprendido, atinó a decir con la voz entrecortada: “Comandante, me permite abrazarlo”. Fidel se echó a reír y lo abrazó, diciendo, para disimular la situación, que después de todo aquello era un gesto de confianza. Eso es lo que inspira fundamentalmente Fidel, confianza. Una confianza sin límites. A partir de ahí se abrieron todas las puertas y un rato después, aprovechando la invitación del comandante, todos los jurados de la Casa nos reuníamos con él en una de las habitaciones para sostener una larga charla que se extendió por espacio de cinco horas. Las cinco horas más alucinantes de mi vida. Allí estaba el hombre, por fin, al lado de mi mano, el mismo que el día antes había visto en un documental del ICAIP disparando su fusil contra el enemigo, el legendario Fidel que vibra en la montaña, primero en la lucha, primero en el trabajo, primero en el ejemplo, voz y carne y alma de su pueblo, iluminado por la misma pasión que Martí, obstinado en su Revolución, claro y tajante en sus definiciones, franco en su mirada. Al rato nomás ya no era ni el Primer

Ministro, ni el Comandante, ni el legendario guerrillero sino un amigo. Esa es la fuerte y perdurable impresión. Un amigo, un compañero más, infundiendo fe, coraje, decisión, emulación, alta y clara bandera. Por eso su pueblo lo ama y lo sigue a cualquier parte. Porque él ama entrañablemente a su pueblo, no lo usa y mucho menos lo traiciona. Comparte todas sus luchas, sus inquietudes, sus problemas, vive en él y con él y para él. Esas cinco horas pudieron ser diez, veinte. Tampoco nos habríamos movido de allí; eran palabras cargadas de sinceridad, claridad, convicción y brillo. Sin dobleces, sin escamoteos, sin cálculo, sin frases huecas. Al final tuve también yo la enorme satisfacción de abrazarlo. En ese momento recordé aquella frase de don Leopoldo Marechal, que decía más o menos: “Cuba no es un molde, es un ejemplo”.

Y bien, en esto, compañero, puede usted ver lo que significó y significa para mí Cuba. Es lo que deseo para mi Patria, naturalmente. ¿Cómo no desearlo? Una sociedad más justa, más digna, más humana. Y mi más encarnizado deseo es que algún día mis hijos puedan conocer ese territorio libre de América, mis hijos y todos los compañeros. Para que en los momentos de adversidad sepamos que allí está esa firme bandera, que alguien en América lo hizo, que esa llama es imparable y que tarde o temprano alumbrará para todos.

LA HERMOSA GENTE AL FINAL DEL CAMINO⁴⁶

Comencé esta nota exactamente cuando el ómnibus de Chevalier reculaba en el andén N° 10 de la terminal de Córdoba y Lindor se alejaba entre la gente con una mano en alto, saludando más bien al mundo, a todos los que caminan y andan en la gran noche argentina, entre la gente, los gritos, el olor a empanadas criollas y la voz horrible de Carlitos Pueblo Rolán que cantaba por milésima vez “El bombero”. La terminal se achicó en el recuadro de la ventanilla como un islote de apiñadas luces suspendido en la oscuridad y entramos en la noche con un blando sacudón de elásticos, gomas y amortiguadores y yo eché a correr por esta nota. Pero mientras mi cuerpo avanzaba rumbo a Baires a 120 km por hora mi cabeza recorría el camino a la inversa, de manera que calculo nos debimos cruzar más o menos en Bell Ville. Ahí me vi a mí mismo pasar acelerado rumbo a Córdoba preguntándome entre un bostezo y otro qué diablos iría a ver allí a la otra noche en el Teatrino de la Universidad y si se justificaba en alguna forma que recorriese 700 kilómetros nada más que para ver una obra de teatro en medio de una ciudad sitiada. Ahora, de regreso, comprendo que no tenía otra forma de verla y que en

⁴⁶ *Crisis* n° 21, Buenos Aires, enero de 1975, pp. 48-50; apuntes, material y notas de Marta Acuña.

realidad la función, para fijar un tiempo, había comenzado en el momento mismo que María Escudero me echó aquel telegrama y el telegrama vino hasta la puerta de mi casa y a hora intempestiva, cuando justamente me preparaba para salir en otra dirección, me ordenó: “Los esperamos tren Mitre a las 10. María”. No precisaba el día y la hora era más bien otro motivo de confusión pero en eso justamente vi el huesudo y brillante dedo del destino. Después, ahora, comprendería que en ese mismo instante se había levantado el telón y comenzaba la gran función, “El fin del camino”.

Mi experiencia con el teatro es breve, pero más o menos alucinante. En 1956, en las Primeras Jornadas de Teatro Leído (las primeras y las últimas) organizadas por la Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires se leyó una obra mía más o menos hermética titulada “Examinado”. En mitad de la lectura y en el momento que uno de los actores gritó “¡Hijo de puta!” un señor de la platea saltó como pateado por la butaca y pidió también a los gritos un voto de censura para la precitada Secretaría de Cultura. Por aquel tiempo un hijo de puta en el teatro era relativamente una novedad. Recuerdo que en medio del alboroto que siguió después mi tía, que era Hija de María o algo así, estrujó un helado como si fuese el cogote de una gallina chorreando crema sobre su vestido más nuevo y mi tío, que se sintió tocado en el honor familiar, desafió al señor del voto que seguía gritando contra la Secretaría de Cultura. Se impuso al fin la libertad de expresión y el condenado del actor arrancó desde el mismo hijo de puta cuando bien pudo saltarlo por esa vez. Mi obra, en la votación final, salió última. Pablo Palant me abrazó a la salida y, contra toda esperanza, me auguró un futuro de conquista cuando yo en su lugar me habría dicho que hiciese un bonito fuego con todos los papeles. Gracias, Pablo. No nos hemos visto desde entonces pero juro que jamás olvidé esa hermosa exageración y que además la tomé al pie de la letra. No sé si fue un favor exactamente pero por haber persistido tuve otros muchos fracasos y algunas alegrías, como esta de correr y correr en la loca noche todo fuego y ansiedad.

Febrero del 71. En una guagua pechadora ascendemos trabajosamente por verdes laderas hasta Topes de Collantes, en las sierras del Escambray. Entre otras cosas vamos a asistir a una representación del Teatro del Escambray. A mí me da más bien en las pelotas, pues pienso en un escenario, telones descoloridos, raídas bambalinas, juegos de luces y todas esas cosas de somero artificio que tienen tan poco que ver con el aire limpio y abierto que vamos atravesando. Pero cuando me quiero acordar yo mismo estoy actuando en cierta forma. Me he sentado al borde de un claro en el bosque, entre cafetos salvajes y delirantes helechos arborescentes y como quien no quiere la cosa después del suave rasgueo de una guitarra los compañeros, con las mismas ropas de vida, comienzan (lo advierto recién al rato) a representar un cuento

para niños de Onelio Jorge Cardoso. La historia nace, sin elevaciones de telón, de la tierra, los árboles, el arroyo que corre más abajo. Es un teatro, si no hay más remedio que llamarlo así, de la vida. Además del arrebato de la historia saqué de ahí todas las otras hermosas historias de Onelio y después, en Lima, mi amistad con este magnífico cuentista. Aquel teatro, del cual Dahd Sfeir, con quien compartimos ese día, habló muy bien en esta misma revista (nº 6), me había enriquecido, yo bajaba de los Topes colmado de nuevos dones. Ese fue el segundo suceso en esta breve experiencia. El tercero lo estoy viviendo todavía y esta nota a 120 km por hora es una parte.

Entramos a Córdoba en la somnolienta mañana del domingo 20 de octubre, que para mí recién amanece, entre paredes abarrotadas de leyendas y rojas estrellas. En la terminal no había nadie conocido, por supuesto, pues había quedado establecido que nos esperaban en el Mitre. De manera que de allí nos fuimos a lo de Malicha Leguizamón que con su natural elegancia supo disimular muy bien el hecho más o menos descabellado de aparecer en la puerta de su casa a esa hora con caras de sonámbulos y un par de valijas. Algo después vino. Pepe Robledo, del LIBRE TEATRO LIBRE, y después de discurrir por calles adormecidas fuimos a dar a una casita de las afueras donde despertamos a Roberto y al rato comenzó a congregarse la gente del LTL. Habían tenido función la noche antes; con lleno, de manera que contaban ya con algún dinero y nos podían agasajar con un asado y vino de raspar. Sin notarlo, como en el Escambray, la función de vida estaba progresando. “El final del camino” había comenzado en cierta manera. Con discos de fondo de la Violeta y uno muy bueno de la propia María y otro muy loco de Les Luthiers, los muchachos nos fueron enterando de las novedades del teatro y de las novedades de Córdoba, que se combinaban y conjugaban y que, a la noche, en tono mayor, iban a reaparecer de alguna forma en el trabajo del Teatrino. Esta es la cosa. Esa corriente común, esa interacción, esa una vida. Vida y teatro, teatro y vida, teavida, todos revestidos y actuantes en un continuo, sin censuras, ni telones, ni actos, ni entreactos. Nosotros en ese momento éramos ciertos actores invitados que entrábamos a participar de esa vida iluminada. Tan todo de ex profeso in situ ad hoc que con total naturalidad asumí mi parte y me puse a hacer el asado, pues era el actuante que estaban esperando y aun concibiendo y yo les salí un poco de la cabeza. La charla y el vino siguieron hasta el anochecer y en ese punto, sin transiciones de notar, partimos para el Teatrino. En el Teatrino, que lo más grande que tiene es el nombre y que por lo demás, de tan chico, uno está entrando continuamente en alguna otra parte, ya revestidos y participantes echamos mano con absoluta naturalidad en el trabajo previo, aunque previo es una forma de decir, pues todo transcurre sin marcas, ni excelencias. Yo ayudé a colgar un teloncito que

debía desplegarse en una de las últimas secuencias y luego acomodé las sillas mientras Marta secundaba en el control de las entradas. Como todo está tan próximo y discurre en esa forma de seguido pude, sin dejar de hacer lo que tenía entre manos, charlar con algún amigo que hacía cola, salir o entrar (a esta altura los espacios se habían trocado} a respirar el aire rumoroso de la gran noche con árboles empapados y no sé si cuando volví de uno de esos viajes más o menos imaginarios o bajaba de una escalera o saludaba a otro amigo, Julio tomó unos papeles de un pupitre y empezó a hablar y por cierta iluminación interior, no disponía de otro dato, me di cuenta de que había comenzado.

El fin del camino

Meses antes, a propósito de otro viaje a Córdoba, había oído hablar del proyecto. Los muchachos ya habían estado en Tucumán y tenían todo el material, incluso estaban trabajando sobre él. Entonces me pregunté, y hasta el momento en que empieza a hablar Julio me preguntaba todavía cómo diablos iban a hacer para darle forma teatral. En qué engendro podía terminar todo eso. La respuesta comenzaba a desplegarse ante mis ojos y de alguna manera salía de mí mismo, pues a lo largo de hora y media yo me sentí surco y caña, melaza, miseria, Tucumán. El proyecto nació un año atrás cuando el grupo, en su búsqueda de un teatro-documento, se planteó la posibilidad de investigar la realidad tucumana. Se trataba, fieles a la línea que se habían trazado desde un comienzo, de relevar rigurosamente una realidad determinada, analizarla, criticarla, cuestionarla, descubrir sus contradicciones, para luego volcarla en un lenguaje teatral adecuado y proponerla a los protagonistas de la historia: el pueblo. Estas ya no son mis palabras sino que copio una nota de *Los principios* que reproduce a su vez una declaración del grupo LTL. Yo también estoy llegando a la nota colectiva. Mi aporte personal es que estoy leyendo esta nota frente a una taza de café y un platito de áridas medialunas en el parador de San Pedro mientras a través de los vidrios el cielo se enciende con una claridad mugrosa y la puta tristeza del regreso me salta al cogote y me pregunto por que no me moriré aquí mismo y que los mozos me entierren con un especial de la casa al borde de la ruta 9. Pero pienso que debo terminar antes este trabajo y eso me ayuda a atravesar las pálidas llamas de este nuevo amanecer. El grupo LTL, que tiene bastante de circo vagabundo, se instaló al final del camino, es decir, en Tucma que en quechua quiere decir justamente “el fin del camino”, digámoslo de una vez y sin ayuda de Borda Leño. Si los tucumanos no pueden vivir de Tucumán menos lo iban a hacer ellos por más “cancheros” que fuesen en esa cosa del hambre, como dice Lindor cuando le preguntamos de qué comen en general. Comen en general. Fueron tirando del teatro, de qué otra cosa. Daban “Contratanto”, “La mayonesa se bate en retirada” y de

ahí salían los pesos suficientes para mantener el cuerpo vivo. Trabajaron en los ingenios, barrios, facultades y al final de las funciones charlaban con la gente, grabando, copiando información, documentos, todo el material que luego iban a plasmar en la obra o trabajo, como prefieren decir ellos, que yo estaba viendo ahora. Luego, ya de regreso a Córdoba, vino la etapa siguiente, es decir, ordenar y clasificar toda esa acumulación de temas, historias, anécdotas, mitos, leyes económicas, literaturas, notas periodísticas, reseñas, etc. De la síntesis de estas dos experiencias (la vida en Tucumán durante un par de meses y la organización y estudio de los datos recogidos) salió el esquema conceptual básico de “El fin del camino”. Vino luego la etapa que a mí me llenaba de dudas. La búsqueda del lenguaje apropiado para expresar todo esto. Es ahí donde se ven los pingos. El LTL ya había cubierto la experiencia en forma inmejorable en “Contratanto”, trabajo sobre la tarea de los maestros, sus problemas y cuestionamientos a todo nivel. Aquí aplicó la misma mecánica. El trabajo, desde ya, es colectivo. Todo es colectivo. Desde el hambre hasta armar un escenario. Dos grupos o equipos escogen un tema, la gestión del ministro Salimei o el Quintazo (1972) o el cierre de los ingenios en el 66, por ejemplo, y a partir de ahí improvisan. A medida que improvisan van ajustando una línea que finalmente se resume o concreta en un texto muy simple que inmediatamente comienzan a enriquecer hasta lograr una forma representable, no definitiva, pues la obra se sigue ajustando interminablemente, aun después del estreno, como resultado de evaluaciones, debates y sugerencias posteriores que provienen muchas veces del propio público. Pues usted paga la entrada no para ver una obra sino para participar en un trabajo. Yo lo comprobaría al día siguiente, es decir, en el tiempo de esta nota cuando estuviese atravesando la General Paz, ya al fin de mi camino.

Después del viaje, el asado y la charla y con mi inveterada propensión al autolamento yo estaba al borde de un síncope. Pero, tras la primera secuencia, francamente deslumbrado y aun sobrecogido por el desarrollo del espectáculo, sobre todo a partir de las escenas de “el pueblo fantasma” y “la alegría del trabajo”, de una arrolladora poesía, yo echaba fuego por todos los lados y mentalmente me conjugaba con aquella singular representación, perdurando en un tiempo intenso, finito, llama y llama, fuego y fuego, todo vida. En el arrebato final salté por encima de sillas y butacas y cabezas y abracé a María Escudero. Yo acababa de estar en Tucumán, de atravesar su historia, de sudar su trabajo y padecer y amar su tierra, de levantarme de entre los muertos tucumanos y juntar mis manos a la de los vivos, de cortar y estrujar y golpear la caña y disparar el canto final como si acabase de nacer en Lules o La Ramada. Es probable que cuando la obra se represente en Tucumán, si las circunstancias lo permiten (ya Roberto ha viajado para allí y reporta que las

cosas pintan bien) apenas si reconozca algunas escenas porque el trabajo no se detiene, se enriquece constantemente pero de cualquier forma el objetivo se ha conseguido amplia y bellamente. Del mismo modo que en “Contratanto”, a través de la educación, se trataba de entender una realidad más general en “El fin del camino” al abordar los mecanismos de producción, del azúcar en Tucumán se cuestionan las leyes económicas que rigen a nuestra sociedad y por lo tanto las relaciones sociales que se dan en ella con todo el contorno de historias que se desprenden de la misma y le dan un relieve humano que se eleva a drama universal. Yo creo que sin haber oído siquiera el nombre Tucumán podría a partir de este trabajo entender y compartir su historia de una punta a otra.

Los muchachos aprovechan la pausa para un buche de ginebra mientras otra fila empuja a la entrada para la segunda de la noche. Nosotros nos vamos con la cabeza en llamas a echar un sueño a una casita en un barrio obrero, a medio terminar, con un negocio al frente. Es la forma de seguir participando. Porque el trabajo, la función no ha terminado. Una bomba nos despierta a las siete de la mañana y de allí nos vamos entre polvo y sudores al Tiro Viejo, una dependencia de la Escuela de Arte, para reunirnos con el grupo y evaluar la función de la noche anterior. Lindor, ante todo, hace un prolijo reparto de lo recaudado en las dos funciones. Una parte va a una caja común para gastos generales (el viaje el Roberto, por ejemplo, que ya está al partir) y luego el 10% para cada uno de los muchachos. Son unos 40 mil pesos por cabeza. Con eso deben tirar la semana entera. En general, y tuvimos que padecerlo más o menos revolucionariamente, hace tiempo que han perdido la costumbre de las dos comidas diarias. Muchas veces apelan a una especie de olla popular de tamaño reducido, se prestan sus ropas, viven como los cómicos de la legua de manera que el hambre que representan es bastante auténtica. Uno por fuerza piensa en los chantas que se costean el viaje hasta Nueva York para estudiar en el Actor’s Studio o los tilingos que cobran millones de pesos para comer frente a una cámara de televisión. Estos muchachos, en cambio, que acaban de ser invitados al festival de Nancy y que nos representaron orgullosamente en el de Manizales y que significan un verdadero aporte a la cultura argentina tienen a estas horas que andar mendigando una sala para hacer su obra medio en secreto, bajo la ominosa acechanza de un sistema que ni siquiera tolera un teatro que se llame libre, y menos dos veces pues simplemente lo jode la mera palabra. La función, o el trabajo, continúa. Intentamos una evaluación de la obra, trabajosamente, poniendo caras de honoris causa, frenando en lo posible los elogios. Hay una secuencia que quizá se pueda transponer. Ya lo habían pensado. Están seguros de que con el tiempo irá cambiando sola de forma. Los debates y evaluaciones posteriores la pondrán a punto. Como Cristina debe viajar a Baires, Susana es

designada para reemplazarla e inmediatamente comienza a ensayar su parte. En general, cualquiera sustituye a cualquiera. Todos hacen lo de todos. No hay primeras figuras, nadie es indispensable. Yo mismo podría hacer ahora de Rey Azúcar o del cura Soldati. A partir de cada uno de ellos podría reconstruirse el LTL por entero. Cuando terminamos con esto (¿terminamos?), ya son las siete y afuera el atardecer cordobés tira fuerte, ingresan a la sala Raúl Dorra, Glauce Baldwin, Gustavo Cosacov. Son parte del grupo de escritores que integran con los restantes grupos de trabajadores de la cultura como Canto Popular, por ejemplo, una incipiente coordinadora o frente que impulse una tarea común. Más o menos van entendiendo todos que el espacio se estrecha, que llegará un momento en que recitar, no ya escribir, el “Lamento por la mano de Arthur Donovan” será un acto insoportable de la perversa sinarquía, resultado de las infiltraciones de fuerzas oscuras en el cuerpo de nuestro ser nacional, además de infiltrarse en el mate de Juan Gelman. Ya vamos comprendiendo, por qué se reventó a Lorca. Ya vamos aceptando que ser poeta o cantor es un delito y a estas horas parece que Eluard tuvo razón cuando dijo que la poesía es subversiva. Espero que no se olviden de los novelistas, porque nosotros siempre llegamos tarde. A los escritores, además de escribir, bien o mal, nos resulta difícil hacer cualquier otra cosa, a no ser hablar como descosidos. María que, para su desgracia, escribe, actúa y canta (debiera hacer una cuarta cosa, por cábala) aparte de estar, como es natural, en el grupo de teatro, está también en el de canto y, por supuesto, en el de escritores. Es un frente en sí misma. Yo traigo noticias de Baires, como es de suponer, porque también aquí se producen noticias. También aquí (casi estoy llegando a aquí) se nos han ocurrido cosas porque sucede que también aquí nos apalean, nos vuelan o nos matan por un quitame allá ese poema. Nos cuesta encontrar el camino, a los de allá y los de aquí, pero después de una hora de tanteos y baluceos echamos pie en las recientes jornadas de Vaquería y a partir de ahí surge un proyecto concreto: una SADE combativa, no lavativa. Una SADE que se identifique por su voz en alto y no por sus inexplicables silencios. Una SADE de escritores vivos y no muertos *a priori*. A la tarde siguiente, horas antes de la partida, tenemos ya una reunión a nivel de frente o coordinadora. Con el LTL como eje. Salimos a los tiros del Tiro Viejo rumbo a la terminal hablando todavía, proyectando, amarrando, combinando, actuando y participando en esa tarea ininterrumpida que es el LTL. Sin puntos, ni pausas. Y con el invariable fondo de Carlitos Puebla Rolán, el ómnibus de la Chevalier echa para atrás. Lindor levanta una mano. El ómnibus se embala y la noche cordobesa se licúa en chorreantes luces que corren hacia atrás por el cristal de la ventanilla. Yo reclino el asiento, y empiezo mentalmente esta nota, barajando títulos, ideas sueltas, algunas frases. Doce horas después (ahora) entraré a mi casa, apartaré la correspondencia que Guillermo Boido ordenó sobre mi mesa, implantaré allí,

en un claro, mi ruidosa maquinita y todavía con ropas de viajero comenzaré de nuevo este largo y arrebatado viaje hasta el fin del camino.

TRISTEZAS DEL VINO DE LA COSTA O LA PARVA MUERTE DE LA ISLA PAULINO⁴⁷

Los lugares son como las personas. Comparecen un buen día en la vida de uno y a partir de ahí fantasmear, es decir, se mezclan a la historia de uno que se convierte en la quejumbrosa historia de lugares y personas. Esto es, los lugares y las personas se incorporan en los adentros y se establecen como sujetos persistentes.

Ahora paso a contar y de hecho voy a descubrir uno de esos fantasmas. Refiero la fantasmagórica Isla Paulino, que algunos, los más alejados, mal dicen Paulina, la cual isla un día se me apareció persona y tres después se desapareció tan de facto repente como cualquier aparición y aunque todavía me pregunto si verdaderamente estuve allí pues todo lo que me queda es un montón de papeles, unos diarios viejos y una cinta magnética y cierto regusto metálico a vino de uva americana yo sé que consiste perenne allá frente a Berisso y que el que me desaparecí soy yo, pero para el caso es lo mismo.

La cosa pudo empezar con un cantito del Chango Rodríguez, una “marea” titulada “La Balandra” que dice por ahí:

“Las cuatro bocas del río,
cruzando la lancha
la isla Paulino,
cubierta de flores
allá entre los lirios
igual que las aves
yo tengo mi nido.”

Lo de los lirios supongo que es una licencia. Además no sé de ave que haga nido entre los lirios. Pero conociendo la isla uno puede imaginar tales extravagancias y muchas otras.

En realidad, el que me dio la pista fue Roberto Cuervo, que filmó hace años un breve documental. Dijo, mencionó la isla Paulino mientras corríamos en mi Renault sobre avenida del Tejar y yo pregunté, alejado, ¿qué isla es esa Paulina? Y él corrigió Paulino y ahí empezó la aparición. La tal isla Paulino no existe de jure. He revisado cuanto mapa y cuarterón junté en mi vida de

⁴⁷ *Crisis* n° 36, Buenos Aires, abril de 1976, con la colaboración especial de Marta Acuña.

vagabundo y no aparece ese nombre. Lo más cercano, por ahora, es una carta del Puerto de La Plata de 1945 sobre un reconocimiento aerofotográfico de la aviación naval. Ahí figura sólida como tortuga la vasta e inexistente isla Santiago, atravesada al medio por el canal de Santiago que después del río Santiago se continúa en el canal de entrada al Gran Dock, con Ensenada a la derecha y Berisso a la izquierda. Tres días después ahí estaba yo con un grabador, un cuaderno, el propio Cuervo con su Nikon y Marta Acuña tomando notas a diestra y siniestra, aunque por el momento todo era más bien a siniestra. Estábamos a orillas de un arroyo ciego de aguas espesas sembrado de barcos muertos, al lado de una especie de garita ladeada, casi una jaula, que resultó en definitiva la boletería de las lanchas que cruzan a la isla y hasta la cual había llegado el mismo Renault en el que andaba por Avda. del Tejar unos renglones más arriba y que ahora quedaba bajo un plátano hasta nuestro regreso, se suponía al siguiente día.

AVISO

Última lancha Berisso 19 hrs.

Última lancha regreso 19.30 hrs.

Hay 4 lanchas que hacen el cruce, que tarda unos 20 minutos: Tigre, Sta. Teresita, Golondrina y Picaflor. Estas son. Se trata de pequeñas embarcaciones con cascos de líneas reconocibles como de los años 30, con motores nafteros adaptados. Nosotros embarcamos en la Santa Teresita, equipada con un Ford A, con capacidad para 30 personas haciendo fuerza. Tiene un letrero al frente que dice: “Al que madruga Dios lo mira con asombro”. Embarcan con nosotros una serie de personajes que luego tropezaremos en cada recodo de la isla, de manera que terminamos por tener la sensación de que la isla fue a habitarse con nosotros.

El Bocha Tesorieri que hace 46 años anda comandando una de estas lanchas nos informa por encima del ruido del motor a qué se reducen esos 46 años. Sus perspectivas en esta argentina polenta es, si le da el cuero, seguir cruzando otros 46 años entre banda y banda sin que le sobre un mango para sentarse algún día a mirar el río, beber a sorbitos el vino de la costa y recordar viejos amigos o, como se acostumbra hoy día, viejos precios. En bulto, saca unos 2 palos por temporada. Paga derecho de amarre y entre los cuatro lancheros un boleterero para los fines de semana que les sale unos 20 mil por jornal.

Pasamos frente a las oxidadas ruinas del frigorífico Armour y hay una mención, de las mil que habrá, a otros tiempos, a otra Argentina cuando las lanchas iban cargadas de gente que venía a tirarse unos pesos a la isla en copas y asados y bailantas y eso parecía normal, que la gente tuviese su tiempo para trabajar y su tiempo para rajarse una farra.

El río se ensancha y navegamos por la primera estrofa del Chango Rodríguez, entre altos barcos que lanzan sus proas, sobre nuestras cabezas y estiramos el codo para ver de ver la isla Paulino, muy de aparecida. En realidad no hemos hecho otra cosa, desde que salimos, que costear la isla, pero recién ahora se abulta y verdea como una verdadera isla, a la derecha, muy bonita, medio isla, medio barco encallado con su verde arboladura a este viento del verano que sopla caliente desde el oeste, pampero para nosotros, viento de bajante, “maestral”, y más probablemente mistral, para los pescadores de la zona, que lo nombran de oído. Ahora entramos al canal Santiago propiamente dicho, que se empezó a pala y lo siguió después una draga holandesa, de baldes, esas desmesuras de entonces, y que dividió en dos la Isla Santiago haciendo de una dos, la Santiago o Monte Santiago o Fanessi, a la izquierda, que es donde está la Escuela Naval Militar y a la derecha la Paulino. El nombre proviene, digamos de una vez lo que oímos mil, de don Paulino Pagani. Y ahora ya navegamos sobre memorias, sobre la parte sumergida de la isla Paulino, la verdadera isla posiblemente, la que vivió y brilló hasta el 40, cuando la hundió la puta creciente del 15 de abril, esa negra fecha que está en la memoria de todos y que es el acontecimiento más notable de la isla. Muchos nos hablaron de don Paulino pero, de todos, preferimos la versión de don Augusto Galli, su sobrino, que hace 77 años nació en la misma isla. En realidad lo fuimos a ver, al final del viaje, a Berisso pues se lo habían llevado por unos achaques y lo encontramos saltando sobre la punta de los pies, apurando a doña Dominga para volver a la isla. Ni él ni nadie recuerda con exactitud cuándo apareció por aquí don Paulino Pagani. Su madre, es decir la hermana de don Paulino, vino de la Lombardía en el 87 en un barco a vela, el “Giuseppe Maggi”, y quedó un tiempo en Montevideo antes de bajar a Buenos Aires. Don Paulino debió hacer el mismo camino por el mismo tiempo, más o menos. Todo es más o menos. Hasta aquí don Augusto. Para adelante sigue el nieto de Pagani, en una charla al atardecer, entre árboles que se revuelven como grandes pájaros, sobre la vía oxidada del Decauville que instaló el propio Paulino para acarrear las mercaderías con destino al gran recreo Pagani. Paulino trabajó de capataz en la construcción del puerto de La Plata, junto con su paisano Fanessi, que luego le dejaría el nombre a la otra isla. No está claro si estableció almacén o algo parecido en Río Santiago. El hecho es que un buen día lo desalojan de allí y se cruza a la isla y establece el gran recreo Pagani que con el tiempo desparramara su fama hasta más allá de La Plata. La gente decía “Vamo de Paulino” y en las cartas que eran para ese lado de la Santiago se ponía, para mayor precisión, isla de Paulino y entonces vino a quedar isla Paulino. Así se nace.

Todavía no desembarqué de la Santa Teresita y ya me estoy contando la charla que tuve aquel atardecer con el memorioso Juan Paulino Pagani, nieto del

primer Pagani, sobre esa vía Decauville que se quiebra a la izquierda apuntando con sus muñones oxidados hacia otro pedazo de historia que viene después y dobla a la derecha hacia unas casillas, entre unos árboles envejecidos, y se pierde entre los fierros retorcidos que pertenecieron al armazón de la florida glorieta que conducía hasta el recreo y que hoy esperan que los carguen en el Decauville rumbo a alguna fundición a tantos pesos el kilo. Y en estos tiempos superpuestos ya mismo estoy pasando por debajo de la glorieta, mientras desde el recreo del viejo Pagani me llegan los compases del vals “Loca de amor” que provienen del pabellón de la orquesta (que en ese tiempo cobraba de 15 a 20 pesos por función). Acabo de llegar un 8 de diciembre en uno de los remolcadores que zarparon desde la Boca (el San Martín y el Belgrano, de la Mihanovich). Yo transcurro bajo la parra de uva chinche, en la perfumada noche de otro verano que alumbran unas lámparas de carburo. Vengo por los tallarines al uso nostro con aceite Bresciano que le han dado larga fama a don Paulino por el arroz con funghetti y por el pucherito de gallina alimentada a maíz. Hasta don Julio A. Roca vino por lo mismo. Dicen que la gente abría los tenedores para cargar más tallarines. El recreo tenía casi una cuadra de largo y lo arrancó entero la creciente del 40. He podido recuperar una vieja y polvorienta fotografía del bar, con muebles lustrosos y retorcidos como los de la vieja estación Pacífico, con el viejo Paulino, casi un fantasma con barba, en una punta a la izquierda. Antes de subir al bar en ese otro tiempo de vino y rosas y en el momento que la orquesta arremete con la mazurca “Eres amable” me vuelvo y al fondo de las vías que se esfuman sobre una claridad verdosa veo a la hija de don Paulino, encorvada por el reuma sobre sus 85 años preparando un fuego de leña, al lado del cascarón podrido de una de las tremendas cocinas económicas del antiguo recreo Pagani. “Como buen genovés daba bien de comer”, dice su nieto para justificar su fama. Tallarines amasados a mano con huevitos de gallinas criadas en el fondo, alimentadas a maíz, aceite importado. Un risotto a la valenciana como para entrar en combustión hecho a fuego de leña, como Dios manda, y los gallegos también, en sartén de hierro honda. Estos y otros platos regados con Chianti o Barbera o Freisa, que el viejo importaba sin reparar en costos.

Después del 40, con los restos del recreo los Pagani que quedaron hicieron una churrasquería, del otro lado de la vía, y se pusieron de moda los pic-nics, cuando un cordero costaba \$ 3,50. Pero para entonces ya no estaba el viejo, que murió en el 28, exactamente el 2 de septiembre de 1928. Lo velaron en la isla y lo transportaron a Ensenada en un pailebote. Después lo enterraron con una carroza de 6 caballos de la empresa Osácar, que está todavía en La Plata.

Me vuelvo para mirar el río e imaginar a aquel soberbio pailebote desplazándose lentamente con el cajón del viejo a bordo. Y lo que veo es la lancha

que atraca y yo que llevo con el grabador en la mano cuando todavía no sé casi nada de esta historia y tropiezo por primera vez con los rieles del Decauville y un pedazo de fierro retorcido que fue de la glorieta que arrancó la creciente del 40. Ya me hablaron de la creciente, por supuesto. Todos hablan de lo mismo, tarde o temprano. En general, todos viven de recuerdos, de la isla que fue y hablan de los tallarines de Pagani o del vino de la costa, que ya casi no se cosecha, y de la gran creciente del 40 como si hablasen del viejo o de la vieja. Viven entre recuerdos. Pateando sombras, que se cruzan por los senderos y se descuelgan de las paredes de chapas de zinc, lo cual ya es una antigüedad. ¿Quién diablos puede darse hoy ese lujo? Antes eran las casas de los pobres. Una casa de esas, sobre terrenos fiscales, hoy día, una como la de don Ernesto Domingo Trillo, por ejemplo, que es la que vamos a habitar en los próximos días de la memoria, se cotiza en unos 6 palos. Hace dos años Trillo la compró en 300 mil pesos. Compró el derecho de arrendamiento, se entiende. En realidad no se sabe muy bien lo que compró. Nos llevará un tiempo aclarar la propiedad de la tierra aquí en la isla. Las tierras son fiscales, lo dicen todos. Eso, en el fondo, parece protegerlos contra cualquier despojo mayor. Preguntando y escarbando llegué a tener en mis manos una copia de un contrato de arrendamiento entre un señor Dangelo Santo y la Compañía Dock de Tránsito del Puerto de La Plata, que en el art. 1º aparece como propietaria de la tierra. Hasta el fatídico 40 venía un representante de la Compañía al recreo Pagani y cobraba allí las anualidades por el arrendamiento. Después del 40 no volvió más. Parece ser que la Compañía traspasó los terrenos al Estado. A partir de aquí el derecho se torna confuso y en resumen los isleños, hasta que aparezca algún avivado, se rigen por la costumbre. Entre las pocas cosas que reclaman de la autoridad que debe haber en alguna parte de la otra orilla son títulos sanos, como se hizo por Palo Blanco, si mal no recuerdo. Que la tierra donde nacieron, en la que trabajaron y casi se ahogaron les pertenezca por entero con sus casitas de chapas y su pedacito de quinta y su retazo de agua al frente y su lote de fantasmas. Tal vez si hicieran fuerza todos juntos. Pero todos juntos no alcanzan a llenar el salón del recreo "La Alicia". Además nunca estuvieron juntos. Divagan unos por los estrechos senderos, se cruzan como sombras dolientes, se reconocen en el pasado y se confunden en lo presente. Todos invocan al viejo Pagani, que se fue de última navegación, gran comandante, en el 28 como si todavía, desde el cementerio de La Plata, pudiese enderezar sus vidas, sanar sus tierras, restablecer el fuerte esplendor de los años que se llevó la creciente del 40.

Descendemos en el muelle, amplio y bien trabado, que queda de aquel tiempo, casi en la punta del canal, frente mismo al destacamento de la Prefectura en la isla Fanessi. Antes había un resguardo en la Paulino pero ahora solo

queda de él el tanque del agua, medio sumergido en el río. Por este muelle pasa la mayor actividad de la isla, que consiste en ir y venir entre la tierra firme y la isla. Por este muelle se fue el viejo Pagani sobre aquel espléndido pailebote amortajado en velas de lona, muy señor del río, llevándose para siempre los tallarines al uso nostro y los valeses y las elegantes parrandas de aquellos años locos. Puede ser que vuelva algún día con alguna otra creciente enarbolando un dorado palo de amasar y un tenedor de oro con los dientes abiertos. Yo creo que sueñan con eso. Don Galli, don Trillo, el Justo, todos esos sobrevivientes que navegan esta agua del recuerdo, este lado del 40.

Nos vamos entre sauces añosos y encumbrados eucaliptos hacia la casilla de don Trillo que se amanece cuando nosotros llegamos. Cuervo estuvo unos días antes para reservar la casa. Pero don Trillo no recuerda nada. El día antes se pescó una esbornia festiva, inducido por amigos del verano, y se saltó un día. Cuervo reconstruye lentamente ese día para asombro de don Trillo que por suerte tiene la casa vacía. Conseguimos una cama por 5 mil pesos diarios y nos establecemos frente al río, detrás de la escuela N° 13, Monte Santiago.

A partir de ahí empezamos a reconstruir pacientemente la historia de la isla, como quien tantea un cuerpo en la oscuridad. Nadie sabe a ciencia cierta la cantidad de habitantes que hay en la actualidad. Según unos andan por los 180, según el documental de Cuervo para el 71 estaban en los 30, *El Día* de La Plata consigna para el año 70, alrededor de 400 habitantes entre las dos islas, y un total de 60 viviendas en la Paulino. En este último tiempo se alquilaba una habitación por 400 pesos y se almorzaba por 300 en las parrillas Mi Rincón, Tío Galli, El Toro o El Arroyito. La isla tenía para entonces 23 alumnos y un maestro y ya se había jubilado el único enfermero de manera que no había servicios asistenciales de urgencia. Tampoco los hay hoy, cuando el enfermero además de jubilado debe ser difunto. Nosotros vamos a tratar de ser más exactos y diremos en consecuencia que los habitantes de la isla Paulino son pocos, solo que se le cruzan a uno tantas veces en el camino que parecen muchos. Se explica porque en realidad no hay muchos lugares donde ir, y cuando a uno se le ocurre cruzar al recreo La Alicia es probable que al mismo tiempo se le ocurra a don Gatti.

Don Segundo Gatti es otro de los sobrevivientes del 40. Nació en la isla en 1906, hijo de italianos como casi todos. Eran 9 hijos en la familia pero queda él solo en la isla. Trabajó 50 años aquí como quintero. Recuerda con entusiasmo esas cosechas en las que levantaban de 30 a 40 mil bultos, por mes, de ajíes, tomates o papas con destino al mercado del Abasto o de La Plata. Ahora vive de una pensión de 75 mil pesos y algo que le tiran los hermanos. Él nos facilita el ejemplar de *El Día* ennegrecido por el humo de la cocina. Le convidamos una copa de vino en el florido recreo “El Faro” y se larga a hablar

para la posteridad preguntando a cada rato si estamos grabando. En su puta vida vio un grabador. Trata de poner cara solemne y cada dos palabras dice “lisa y llanamente”, lo cual le parece pomposo. Le preguntamos si hay alguna fiesta en la isla, una en especial. Nos responde lisa y llanamente que las había antes, bien de rompe y raja, sin motivo aparente, y que todos terminaban en el boliche donde cantaba “Galleguita”. “¿Querés que te cante ‘Galleguita?’”, pregunta mirando al grabador. La canta tres veces y después lo quiere hacer siempre que nos encontramos de camino al recreo o en el mismo mostrador del recreo. Cuando se escucha a sí mismo cantando “Galleguita” no puede creerlo. Su voz brota carraspianta entre las viejas maderas del recreo y sale a la noche arbolada y se pierde sobre el río que se llevó a don Paulino. La historia de Galleguita, la divina, termina por entristecernos. Volvemos a la realidad con un platazo de tallarines que prolongan la tradición de aquellos gloriosos de don Paulino en el recreo “La Alicia”, de Tosti Hnos. Los regamos, como corresponde, con un trolí de vino de la costa, lo que da lugar a nuevos recuerdos. Según don Gatti en el 40 se producían unos 10 mil litros de vino, lo cual anda cerca de la cifra que nos dará luego, en Berisso, don Augusto Galli (de 12 a 15). Después los viñedos se secaron, la gente se marchó, sobre todo la gente joven, y ahora nadie quiere trabajar la tierra. Los intermediarios se llevan el trabajo. Esto lo cuenta bien don Domingo Antonio Pussi en una charla que tuvimos mientras esperaba la lancha. La simple historia de despojo de la isla Paulino que en el año 70 tenía un 30% de su población dedicada al monte, un 25% a viñateros, un 20% a quinteros y un 10% a floricultores. Todo ese trabajo dejó sus frutos, si los dejó, del otro lado, en tierra firme. En la isla no quedó nada. Mientras se acerca la lancha, que viene tosiendo desde Berisso, charlamos con otros quinteros. Anotamos, al pasar, algunas cifras. El intermediario les paga por bulto 1.500 pesos, de lo cual deduce un 10% de comisión. Ellos deben pagar además 500 por el camión, la lancha y 1000 por cada bolsa rejilla. En febrero del 75 vendieron el tomate a 300 pesos el kilo. Ahora están vendiendo arvejas a 1.200. Pagan, en resumen, el camión, la bolsita, la lancha y la comisión. Cobran cuando le canta al intermediario. Una bolsa de abono les cuesta 80 mil pesos y un kilo de Fluidor 50 mil. La mayoría vive de una jubilación y con las cosechas redondean una cifra como para tirar mejor. Si se quejan los revientan, como acaba de suceder ahora mismo en el mercado de Berisso con unos verduleros que levantaron la voz. Lo que se llama justicia distributiva dentro de nuestro estilo de vida. Les preguntamos si nunca se les ocurrió juntarse en una cooperativa o algo parecido para hacerle frente al acopiador. La única entidad que llegó a agruparlos alguna vez fue el Club Unión Isleña del cual don Pussi fue su mejor centroforward. *El Día* menciona la Unión Polaca, la Sociedad Búlgara, Camoatí, la Sociedad Mariano

Moreno pero eran organizaciones que tenían sus sedes en Berisso o Ensenada y que venían a la isla de festejo, por los tallarines y el risotto de don Paulino, que fue la más firme institución de esta tierra de vejees.

El testimonio de un quintero de más arriba, 27 años, 3 pibes, 10 años trabajando la tierra, es más preciso. Cultiva una quinta de una hectárea que no le pertenece. Siembra tomate y chaucha para este tiempo y para el invierno lechuga, espinaca, nabo. Lo encontramos detrás del arado, arrimando tierra a las hileras de tomates. Gana unos 3 palos al año, de los cuales entrega el 15% al propietario, más 200 mil pesos por el arriendo. Un caballo le cuesta 600 mil y el arado 400. El tarro de insecticida le sale 7 mil el de bajo tierra y el Parathien, insecticida-acaricida para arriba 40 mil. Ahora está peleando con la isoca blanca, que gusta del tomate tanto como nosotros. Le preguntamos qué espera de la vida, después de tanto trabajo. Nos responde, con la misma cara de tristeza que su caballo “Noble”, que todo lo que él desea tener algún día es un televisor, un caballo más y un bote más grande. Se nos caen las medias. Si todo va bien producirá esta temporada unos 100 cajones diarios de tomates. Estamos cerca de Navidad. La Navidad en la que el pueblo pagará 7800 pesos por el kilo de tomates. El último cajón se lo pagaron a nuestro quintero 5 mil pesos.

Los fantasmas y los tallarines nos retuvieron tres días en la isla, dos más del previsto. Vale la pena aunque más no sea para ver mirar pasar, echado en la galería de la casa de don Trillo, a los grandes barcos que navegan por el canal como si surcaran las copas de los árboles. Y después los tallarines y el vino de la costa en “La Alicia” mientras Jonhy Albino canta por milésima vez “Veneno”.

Los barcos embocan el canal despaciosamente y si en el semáforo hay bandera amarilla siguen de largo hacia el río abierto. Acerca del semáforo, que esté en la punta de la isla que mira al río abierto, recuerdo una de esas tardes macilentas, envueltos en la luz amarilla que se filtraba por los árboles, parados sobre los rieles del Decauville. Ahí estaba otro pedazo de historia.

Al lado del muelle, por el que se fue don Paulino en su última audacia, hay otro de maderas carcomidas a través de cuyas tablas se ve el agua parda que durante la noche ha dejado algunas ramas y cajones entre los rieles del Decauville, que termina ahí. Termina o empieza. Es difícil, si no imposible, poner en claro los orígenes de esta vía. Tal vez escribiéndolo se aclare un poco o con los pedazos sueltos yo invente otra historia. Parece ser que don Paulino Pagani compró el artificio a un tal Borrone. Al final no se sabe si en realidad fue Borrone que lo implantó ahí para sus areneros. Hay un dato que apunta en esa dirección. El adoquinado de La Plata está asentado sobre arena de la isla Paulino, arena más fina que la oriental. Pero sucede que en la reconstrucción se cruza un tal

Antonio Eschiffino, que posiblemente se escriba de otra manera, dueño de otros areneros, que mandó traer una chata desde Italia, en pedazos, y la armó aquí y luego le sacó el molde y con remachadores de la base naval construyó otra igual, cosa de tanos cabezones. Cualquiera de los tres pudo establecer las vías sobre las que pasó buena parte de la historia de la isla. Lo concreto es que don Paulino en algún momento comenzó a emplear el Decauville para cargar las mercaderías de su legendario recreo. Ahí van y vienen las zorras a través de los años, hasta llegar incluso a donde yo estoy parado ahora, este atardecer de 1975, primero bajo las arcadas del parral alumbrado a carburo y después del 40 bajo el recuerdo del parral. Hay dos desvíos que son otros dos tramos de la historia. En el 55 ó 54 se curva hacia la derecha y penetra en la churrasquería que se construyó con los restos del recreo. Ahí mismo termina ahora, entre las penumbras de los árboles añosos y los fierros retorcidos que esperan su último viaje a la fundición. Un poco antes de la curva se insinúa otro desvío. Quedan dos muñones oxidados que apuntan hacia el río abierto. En esa dirección se va hacia el semáforo por el lomo de un murallón carcomido cuyos primeros tramos encontramos entre los yuyos y los árboles. Es como caminar sobre una inmensa y maltrecha dentadura. Este murallón o espigón que conduce al semáforo o que termina ahí porque en realidad la gente del semáforo va en lancha, si no tendrían que pagarles horas extras nada más que por el tránsito sobre esta ruina, fue construido alrededor del 55. Tiene 1100 metros de extensión. Mil cien metros, que cubrían las vías del Decauville para transportar el material de la escollera y que recorrimos nosotros como los alambrietas de un circo puteando a derecha e izquierda, es decir a la Paulino y a la Fanessi respectivamente. Cuervo casi se zampa en un hueco y Marta llegó dos horas después, arañando el aire a falta de mi cara. No sé por qué pienso en esa escollera tendida sobre el ancho río y me acuerdo de la Samba de Sausalito, de Santana. Es algo así de apacible y sereno, a pesar de las acrobacias. Mientras avanzamos el negro armazón del semáforo va creciendo sobre nuestras cabezas. El semáforo está allí desde 1905 y tiene una altura de 40 metros que agranda el fondo vacío del río abierto. El viaje valió la pena cuanto más no sea para saludar y conocer a esos dos tipos de oro, *los muchachos de Quilmes*, semaforistas de 4ª, Pedro Lamanuzzi y Héctor Longobardi que nos reciben en la casilla como a un par de náufragos, nos invitan a matear, nos ofrecen una cucheta para hacer noche y nos convidan a pasar allí el Año Nuevo que se avecina. Nos muestran las instalaciones como si efectivamente fuésemos a hacernos cargo de ellas, sin descuidar los balones, ni el radioteléfono, ni el paso majestuoso de los barcos. Me llevo de recuerdo una planilla donde consta que el río crece, que el cielo está despejado, que la visibilidad es de 10 km, que el viento tiene una intensidad N 6 y sopla OS, todo lo cual me llena de un humor vagabundo y como otras veces me pregunto

por qué mierda la vida me trajo hasta aquí por una escollera averiada, sobre recuerdos y sombras, y no como a ellos, por qué no soy ellos, igual de pobre y argentino pero en el vagante oficio de bienvenir o despedir barcos de gran porte. Desde estas líneas ¡un abrazo quilmeños! Ya vamos a volver por el asado que nos juramos. Si un día me ven pasar a toda máquina por el medio del canal háganse a un lado y pongan una bandera amarilla bien grande que no paro hasta el culo del mundo!

Pasa por el canal un tremendo barco de bandera griega y agitamos las manos como náufragos en una isla desierta (casi es eso la Paulino, metáfora aparte) y yo le grito a un tipo que nos saluda desde la popa ¡Salve!, en latín, que es lo más parecido o por lo menos lo más cercano al griego, cuyos tres años de facultad se me borraron de la memoria como tantas otras cosas que aprendí al cohete, en lugar de aprender el código de señales y el manejo de un generador Trenton.

Desde el semáforo se aprecia en toda su extensión la magnífica y despejada playa de la isla Paulino, la mejor costa del Río de la Plata según los muchachos de Quilmes, de lo cual doy fe. Sobre ella estamos pateando a la mañana siguiente bajo un sol despiadado que se ha propuesto licuarnos antes de llegar a la quinta de Martineli, adonde vamos encaminados para conocer uno de los últimos productores del vino de uva chinche. La uva chinche americana es la variedad Isabela de la uva tinta, crece en suelos húmedos como este y sirve para producir un vino reputado por los catadores de escasa calidad. Sin embargo para nosotros, los de las islas, es el vino de la memoria y el vino del río y cuando siente ese golpecito amargo en el paladar, apenas un pellizco, se enciende por dentro y se torna memoria y río, barco vagabundo y mundo rante, es decir, con más sustancia de hombre, de manera que vaya vino! La playa se extiende interminable, perdiéndose hacia Palo Blanco en una claridad neblinosa sobre la que planean furtivas gaviotas. El perro de la churrasquera El Faro nos sigue al trote, espionando a las gaviotas que corre como loco cuando remontan vuelo un metro antes de su deseo. Perro y gaviotas se deslizan como trapos empujados por el viento sobre el fondo de espumas que divide el agua de la arena. Es uno de esos perros gentiles, nuestro amigo, que se acopla al primero que pasa y golpea los dedos. En el camino encontramos los restos de un salvavidas inglés y estiramos el cogote para ver si un poco más allá está el propio inglés aferrado a una valija de libras esterlinas. Pero no hay nada hasta donde alcanza la vista y por fuerza nos preguntamos cómo diablos puede vivir aquí el señor Martineli. Por fin, como caído del cielo, aparece un ciclista, algo, ahora que lo pienso, bastante extravagante en ese lugar, y nos indica que hemos pasado de largo la quinta Martineli, que queda entre aquellos árboles de atrás. Vamos hasta los árboles y en un hueco en un montecito de cañas

encontramos la entrada a la quinta, protegida por un árbol tumbado sobre el que hay un par de letreros. Uno dice “Quinta Martineli” y el otro “Prohibido entrar con perros”. Más allá hay otro que dice “No corte cañas”. Y a lo largo del camino hasta el casco de la quinta encontramos otra hilera de letreros que dicen: NO FUME, NO SE FÍA, NO TOCAR, NO MOLESTE, NO INSISTA. Marta los copió uno por uno. Nosotros lo del perro lo tomamos como se toma generalmente el “Prohibido escupir en el suelo” o “No fijar carteles” ;Para qué! De pronto emergió por detrás de un árbol un enano con cara de estrangulado que blandiendo un pedazo de caño se arrojó sobre el pobre animal. Era el señor Martineli. En resumen, en lugar de los pormenores del vino de uva chinche conocimos brevemente al chinche del señor Martineli, un absoluto pormenor. En fin, desde ahora yo creo que toda la maldad del mundo está resumida y concentrada en esta solitaria porción del mundo y que ha sido arrojada ahí y sepultada ahí como un residuo atómico o algo tan dañino y perverso. No creo que el señor Martineli lea *Crisis* pero en todo caso, si la lee, porque los enanos son curiosos, el resultado será otro letrerito que diga entre los árboles de su reducto “Prohibido leer *Crisis*”, con lo cual se habrá puesto al día con las fuerzas de este mundo constituidas sustancialmente por enanos.

Entre el perro de El Faro y el perro de Martineli optamos por el primero, nuestro amigo, y volvemos sobre nuestros pasos todavía húmedos en la arena, rumbo a los tallarines del recreo “La Alicia” y el veneno de Jonhy Albino. A la mañana siguiente, mientras cargábamos los bolsos y nos revestíamos con el luto de la partida sostuvimos una última y quejumbrosa charla con don Trillo que va y viene entre las paredes de chapa, sobre la crujiante galería, echando cerrojo a las puertas, trancando las ventanas.

De ella queda en claro algo importante, resumen de tantas otras charlas que sostuvimos allí, entre los árboles, mientras se consumía la tarde y la noche, que remontaba desde Berisso se coloreaba con el anaranjado resplandor de la chimenea de YPF, a la que llaman “el fósforo de Berisso”, una antorcha de 104 metros. Todo lo que quiere esta gente de los que mandan en tierra firme es: agua, luz, un baño público y una sala de primeros auxilios. Sala de primeros auxilios la tuvieron en realidad y aun hoy la tienen, aunque simbólica, en la escuela N° 13. Claro que nadie se enferma simbólicamente. Vinieron la gente del otro lado, la autoridad, hasta unos capitanes de la base y hubo discursos. Don Trillo discursó en nombre de los isleños. Y se abrió la sala. Pero el personal al principio venía a pasar el fin de semana y después sencillamente dejó de venir. En cuanto a la luz unos opinan que la misma base que surte a la isla Fanessi podría tirarles un cable y hasta un caño de agua pero otros dicen que es imposible por las dragas y que debiera hacerlo el municipio de Berisso pasando posiblemente caño y cable por el arroyo muerto que no frecuentan barcos, ni dragas.

La isla está ahí, fantasmosa, pero entre sus árboles viven hombres de carne y hueso que esperan a pesar de todo esas ligeras amarras que la salven de irse a pique para siempre. Yo mismo mientras recruzo el río no pierdo la esperanza porque, vaya vulgaridad, todavía creo en el hombre y creo en este país y me juro sobre el tembloroso Ford A que empuja nuestra frágil madera que volveré un día a echar la meada inaugural en el baño público de la invicta y soñadora isla Paulino.

Antes de trepar a nuestro leal Renault que no se ha movido, ni lo han movido, de debajo del plátano me vuelvo por última vez y dedico una última mirada a la isla que asoma por detrás de los barcos podridos. Y pienso antes de girar la llave de contacto, con una punta de la isla en el espejo retrovisor, que si don Pedro de Mendoza le hubiese chingado por unos grados habría fundado Buenos Aires en la isla, lo cual habría sido peor para esta que la creciente del 40, y yo en este momento estaría partiendo de la tumultuosa ciudad de Paulino hacia un lugar nostálgico y desconocido llamado Buenos Aires.

De la fenomenal batalla de don Ernesto Domingo Trillo contra la puta creciente del 40⁴⁸

“El 15 de abril de 1940, a las 12 del mediodía empezó a crecer. Yo estaba con mi señora y mis dos hijos. Empezó a crecer, a crecer... Yo estaba en el resguardo, estaba de encargado. Tenía ella los padres que vivían más adelante, allá en el arroyito, más adelante. Digo vieja agarrate los chicos y andate para allá, para la casa de tus viejos, porque no me gusta como viene el río. Yo había oído de la creciente, me habían hablado de una creciente del 14 que no dejó una casa sana, de la creciente del 23, que hubo otra grande, hasta me enseñaron fotos de cómo quedó todo el chaperío y maderas todas amontonadas. Yo entre mí veía cómo entraba el agua, y yo veía desde la escollera que divide el canal y que estaba muy hundida, que siempre la iban a hacer, que siempre la iban a hacer y no la hacían y entonces yo veía cuando bandeó así las piedras ¿no?, el agua entraba así, dando vueltas, no me gustaba nada. Estaba así recostado en la baranda y pensaba, ¿no se vendrá una creciente de las grandes?, ese era mi pensamiento, ¿no? Entonces agarré, le dije, vieja andate para allá. Y no quería irse. Bueno, tanto protestando, protestando, se fue. Y yo agarré, tenía un pibe, un pibe que lo crié yo, ¿no? Nadábamos como pescado los dos, sinceramente, hasta tirábamos la piedra en el canal, y ya le digo hacíamos lo que queríamos en el agua, que esa fue la salvación. La cosa que este, ya le digo, después que me vine un rato para el hotel, seguía creciendo. Tuve que sacarme todas las pilchas e irme a nado. Me dice el pibe: yo no voy. Hací lo que

⁴⁸ Ernesto Domingo Trillo, encargado del resguardo de la aduana hasta la creciente del 40.

quieras, hacé lo que quieras. Como había otro señor que vivía ahí cerca, que tenía una casita, yo me quedo por acá me dice. Y le digo yo: vamosnos, vamosnos para allá, para el resguardo. Ahora, le digo, el piso del resguardo tenía una altura que yo así, ¿ve?, con el brazo en alto, no alcanzaba a tocar y tenía unos durmientes así, ¿no?, que yo hacía cosa de unos 6 meses había pedido una reparación y le habían hecho en cada poste una base de hormigón, abajo. Bueno, entonces yo agarré y me acosté a dormir y el pibe también. Por ahí siento que me estoy mojando. Che, che, le digo, ¡la creciente! Me mojaba todo. ¡La flauta que está bravo esto! Entonces miro el semáforo y marca parado, que no subía ni bajaba. Bueno, eso fue lo que agarró a todos los isleños mal. Porque, figúrese, empezó el domingo y esto ya era el lunes. Para como a las 4 de la mañana, por ahí más o menos, paró, entonces todo el mundo se acostó a dormir y ahí fue cuando se vino con todo. Ahora el semáforo marca con luz, en aquel tiempo marcaba con bandera. Tiene unos aparatos que marcan y mientras no crece unos 10 centímetros más siempre está marcando lo mismo. Hay gente permanente ahí, día y noche... Bueno, ¡ah amigo!, a tomarse el olivo. Yo me puse un pantaloncito de baño y le digo al pibe, bueno, nos vamos a nado para el lado del hotel, creyendo encontrar todo como de costumbre. Y me veía la gente que venía con todas las cosas así por esta calle, y el hotel lo había volteado, ¡al hotel de Pagani que era media isla lo había volteado! Acá venían todas las autoridades, ministros, todos venían a parar acá, ¡y lo había volteado todo! Y el pibe se me había desaparecido, ¿y sabe por qué? Porque yo había ido a decirle a una familia que tenía que salir, y ellos me decían que no y el hombre, desde la ventana, pescaba los tirantes que le llevaba el río. La señora era una señora grande, pesada, gorda. Y yo veía el asunto, ¿no?, veía las casas que se venían al suelo y veía el asunto mal, y agarré y lo llamé al pibe y le dije: tenemos que rajar de acá. Y me dice ¿por qué? Le digo ellos no quieren salir y esta casa no va a tardar mucho que la va a tirar abajo. Le digo voy a ver si consigo una embarcación para poder salir de ahí y me quedé enredado entre un parral, un alambre y una cobija que se me quedó en los pies. Me quedé enredado, ¿no? Bueno, ahora andaban perros, caballos, vacas, todos desesperados. Entonces yo me saqué todo como pude y salí. Ahora, el pibe creyó que yo me había ahogado. Él llegó hasta otro hotel y le alcanzaron una madera y pudo subir arriba el techo. Yo lo perdí al pibe hasta que llegué al hotel. Y me empezaron a gritar ¡el pibe está acá! Entonces me dio ánimo y subí a una canoa, pero no me di cuenta que estaba atada con cadena. Entonces me subí a otra pero primero me fijé en el amarre, ¿no? Vi que estaba atada con soga, entonces la desaté, le saqué el agua, vino un golpe de marejada ¡y al agua otra vez! Entonces fui nadando hasta enfrente, donde tenían una lancha con motor. ¿Sabe lo que pasaba? Yo no me crié boleando cachilas, quedé huérfano de padre y madre de 11 años, yo anduve

en todas, cosechando maíz, de tambero, juntando trigo. Hay gente que se embatata. No conocí el peligro, no me mareo, y eso fue lo que me salvaba a mí. Ya era de día. Yo digo ¡mi familia, mi familia! Agarro, pensé, y vamos para Ensenada, ¿no? Entonces voy y le digo a un marinero, necesito ese bote. Pero antes me fui a la dueña, la señora Tesorieri, y le digo necesito un favor, un remolcador. ¡Sí, cómo no! Y me dio un arenero, se llamaba San Antonio, hecho por unos italianos más brutos que no sé qué... Hasta acá llegamos, ahora aquí quédense ustedes, yo voy con el bote a buscar la familia. Bueno, me dice un marinero de abordó, yo te acompaño. Entonces fuimos. Había 24 arriba una canoa. Y adonde los tíos hacían el vino, que tenían el galpón del vino, era de paja, el techo, ¿no?, parecían ratas que estaban arriba el techo. Sacaban la cabeza por arriba... Lloviznaba, eso era lo que me acobardaba a mí en el río, esa lluvia finita, viento sud. Parecía que le clavaban alfileres en el cuerpo a uno, ¿no? Bueno, en una canoa tenían un chanco, en otra canoa tenían otros animales, ¡bah!, lo que pudieron salvar porque les volteó casas, les volteó todo. Estaban adentro el monte. El agua llegaba calma, sabe. Donde tenían la bodega del vino, los embarcamos a todos y los trajimos para el remolcador, los llevamos para Ensenada. Yo me vine para acá otra vez y empecé otra tarea, ¿no? A nado, ¿no? ¡Pero no había nada que hacer, nada que hacer! Fue el error que cometió la base, que cometieron todos, el error más grande de sus vidas. Mandaron barcos y los barcos tocaban pito de ahí, del medio del canal, como diciendo a la gente que vaya. ¿Cómo iban a ir? Tendrían que haber traído embarcaciones chicas, con remeros, falúas, como esas que tienen para practicar los conscriptos, para sacar la gente y llevarla al remolcador. ¿Cómo iba la gente nadando? ¿Iban a ir las mujeres con las criaturas? No podían, ¿no? Venían remolcadores grandes y tocaban pito en el medio del canal, ¿pero quién los llevaba? Por eso digo que se cometen siempre errores, porque no piensan como uno que ya ha sufrido. Entonces yo llegué acá para ver de ayudar a la gente en lo que se podía hacer. Pero ya a las 11 empezó a bajar y al empezar a bajar mermó la correntada. Si le digo francamente yo tengo la vida ¿sabe por qué?, ¿por qué tengo la vida? Yo no sé cómo la tengo. Cuando venían los golpes de marejada venía nadando. Venían los golpes de marejada y me tenía que agarrar de las puntitas de los sauces. Parecía un barrilete, ¿no? Andaban chapas con tirantes boyando, ya le digo. Vacas y caballos, cualquier cantidad, que donde veían un bote se querían subir arriba, ¿no? Empujaba con una mano, ¿no? Porque hay que empujar. Y después que le viene una chapa de esas le saca la cabeza limpita a uno. ¡Huy!, pero esto yo no quisiera contarle, quisiera que se lo contara otra persona... ¿Y después de la creciente cómo quedó la cosa? ¿Cómo quedó? Lo que quedó fue un cementerio, un cementerio de chapas y tirantes y animales. Ahora, los únicos que

se ahogaron fue ese matrimonio que yo le dije, que no pude sacar, sí, se ahogaron nomás, los dos se ahogaron... ¿Y después la gente qué hizo? ¿Volvió a reconstruir? ¿Qué hicieron? Muchos sí, porque no tenían otra cosa, porque acá el quintero, el que más el que menos tenía su casita acá, en el pueblo, ¿no? Porque acá ahora lo tienen como veraneo, vienen acá la gente, en el verano, con la familia, en el verano. Pero ya se fue mucha gente. Antes esto era un pueblito. Porque esto era desde acá, desde donde desembarcaron ustedes, todos arcos así, ¿ve? Como un pabellón, como una galería... como una galería, con luces y todo, porque Pagani lo iluminaba todo...”

“Un placer de arena”⁴⁹

“La punta de Santiago era entonces un placer de arena cubierto con 3 a 3,9 metros de agua, dejando canal de 3,6 metros de profundidad con otro banco de menos agua, que en el día el uno es continuación del otro, y los dos están secos en bajamar.

PUNTA DE SANTIAGO. Forma, como se acaba de decir, la parte Norte de la ensenada de Barragán, desde la cual se prolonga hacia SE. 1/4 E. el monte de Santiago, que arranca de dicha punta y termina en el arroyo de la Balandra. Desde aquí sigue la costa muy rasa, con playitas de arena, y presentando a poco dos montoncitos de talas y un ombú con dos ranchos. Esta es la punta de la Atalaya, que indica, viniendo del SE... haberse pasado el banco chico.”

ERA NUESTRO ADELANTADO⁵⁰

Conocí al padre Castellani y en cierta forma conviví con él, pues de hecho vivíamos bajo un mismo techo, en el Seminario Metropolitano Conciliar de Villa Devoto, que en ese tiempo estaba en manos de los jesuitas. Yo era amigo, en realidad, del padre Hernán Benítez, que entonces editaba una revista llamada *Solidaridad*. Yo dibujaba las tapas de esa revista y recuerdo que me costaba una barbaridad pronunciar claramente esa palabra. Por lo general decía solidaridad.

Bueno, el caso es que como Benítez era muy compinche de Castellani a veces tenía oportunidad de verlo de cerca. Nada más que eso. En general Castellani era un lejano y legendario fantasma que transitaba por los pasillos

⁴⁹ Derrotero de las costas del Brasil y Río de la Plata, de don Isidro Posadillo, Teniente de navío de 1ª clase - Madrid, Depósito Hidrográfico - 1872.

⁵⁰ En Gutiérrez, Guillermo, Notas, reportajes y selección de textos a “Padre Castellani: un oficio parecido al deshollinador”, en *Crisis* n° 37, Buenos Aires, mayo de 1976, p. 43.

penumbrosos del seminario provocando gestos y cuchicheos entre nosotros que lo admirábamos más bien de oídas. Concretamente yo, que en esa época vivía impresionado por Chesterton, había leído apenas *Las nueve muertes del padre Metri*. Después leí sin entender demasiado *La crítica de Kant*, en colaboración con Joseph Maréchal S. J., de quien se decía que era su continuador. Creo que lo que más me llegó fue su estilo, sobre todo en el rebate a Gar-Mar, porque por primera vez observé que se podía expresar cualquier cosa con un lenguaje argentino. Imagínense ustedes ver citar a Culacciati y al vigilante de la esquina en un trabajo sobre Kant e incluso encontrar en ese mismo trabajo frases como esta: “¡Hua’ tigre viejo grandote potí!”.

Los tres grandes en aquel tiempo eran para nosotros, pichones de cuervos, el padre Benítez que, como los magistas, era tan importante que no se notaba, y Leonardo Castellani, un gigante de ojos saltones que caminaba por los pasillos rumbo a sus grandezas bamboleándose como un barco, dentro de una sotana corta, con una mano encajada en la faja de jesuita y a veces un bonete francés y creo que con un par de botas que asomaban por debajo de la sotana. Su *Crítica literaria* en ediciones Penca de 1945 fueron mi primera reflexión seria sobre literatura, algún tiempo después. Traía un Prólogo justamente del padre Benítez con el rebuscado título, que aún recuerdo, de Palique preliminar. A Benítez le gustaba usar palabras de diccionario. Allí se hablaba de mis devociones de entonces: Chesterton, Hugo Wast, Paul Claudel. Entonces se me pasaron de largo Lugones, Ponferrada, Jacobella, Jorge Guillén y otras figuras más cercanas que Castellani trataba de introducir en nuestro reducido mundo que incluía, muy vagamente, presuponía tan solo, a la Argentina. En resumen, era nuestro adelantado, pero no nos dimos cuenta.

Comentarios críticos sobre su obra

Rodolfo Benasso

FRAGMENTO DE *EL MUNDO DE HAROLDO CONTI*⁵¹

La saga de la desobediencia

El siglo pasado, hartos de falacias burguesas, busca en la figura del bandido una evasión heroica –el *Corsario* de Byron, *Los bandidos* de Schiller–. En nuestra América los paladines también están fuera de la ley, pero tanto el *Martín Fierro* de Hernández, como el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, responden a estímulos sociales concretos y expresan situaciones históricas reales. La idealización romántica es evasiva y persigue en el cielo de las imágenes las relaciones prohibidas en la tierra de los hechos, mientras la creación de un mito social –existen también mitologías individuales, como la de Blake– supone una historia que representa las necesidades colectivas y los conflictos reales de un ciclo de experiencia, y es una forma de la conciencia nacional.

La iluminación de lo épico en el delito es amplia y variada en la literatura de Latinoamérica, donde los héroes, a diferencia de Eneas, son inconformistas y han fundado una saga de la desobediencia. Si el teatro contemporáneo fue antiheroico antes de ser absurdo, la literatura fue crítica, antes de aparecer la antinovela. Goethe es el último de los olímpicos, el postrer hombre *en gozar la perfección de Europa*, y con él termina el tiempo de los gozos, la posibilidad de que un poeta celebrara valores de algún modo vigentes en una sociedad contemporánea. El poeta moderno nace en Occidente a la luz de una lucha muy vasta y de contornos difusos contra el poder constituido, anuncia el fin de una época, no comparte sus valores reales, encubiertos bajo las ficciones de la gran prensa, los gobiernos, las viejas normativas de un sistema agonizante. El satanismo en la literatura maldita y la canción de gesta salvada de las noticias policiales por los nuevos juglares son dos vastas respuestas estéticas, entre otras muchas, cuya rebeldía sería esquemático negar, aunque en la primera las raíces confesionales resistan todos los embates.

⁵¹ Benasso, Rodolfo (Seudónimo de Rodolfo Mattarollo), *El mundo de Haroldo Conti*, Buenos Aires, Galerna, 1969, pp. 21-40.

Hay grandes diferencias entre los bandidos esteparios de Guimarães Rosa y los hampones ciudadanos de Dalmiro Sáenz o los cuchilleros evocados por Borges y Bioy Casares, pero ninguno pertenece al *establishment*, casi todos son sus enemigos o adquieren un nombre al volverse contra sus antiguos amos. El *Juan Moreira* de Gutiérrez es muy distinto del *Guapo del 900* de Eichelbaum, este siempre será un instrumento; aquel, luego de haber vendido su cuchillo durante años a Mitre o a Alsina, reniega de sus amos de ayer, se desgracia y se convierte en maldito, en solitario. Entonces es cuando lo toma la imaginación popular y lo vuelve un mito viviente, a la manera arrebatadora e intensa en que solo puede hacerlo el teatro trashumante en una sociedad primitiva.

También en las narraciones de Conti autor y lector se identifican con los enemigos del orden⁵²: hay asco a la represión y sus métodos –*Cinegética*– y se añora un mundo de valientes –*Como un león es un nuevo Sueño de los héroes*–. Las complicaciones del viejo en el contrabando –*Todos los veranos*– y las del Boga en el mismo asunto, son formas recurrentes de la mitología del río, hechos fatales en una situación dada, por inevitables e inútiles, a la vez gloriosos: “Una canción de gesta se ha perdido / en sórdidas noticias policiales”, dice el mejor Borges, a quien deberíamos salvar de las interpretaciones reaccionarias, incluso de su autoexégesis.

Quizás no sea ocioso preguntarse por qué tantas veces nuestra literatura ha preferido recrear historias con matones –como el *Hombre de la esquina rosada*– a episodios de la epopeya nacional –la legendaria retirada de las tropas de Lavalle en el *collage* de Sabato–. No se trata por cierto de los ejemplos aducidos, que solo ocultan algo más vasto, general y profundo. Generalmente se apela a los próceres desde estrados académicos y oficiales, con una retórica capaz de unir por partes iguales el vacío formalismo castrense y el menos ingenuo propósito de desalentar en el presente iniciativas de liberación similares a las que ellos emprendieron en el pasado. El rescate de los héroes siempre será oportuno; mientras no se produzca estarán alejados de la sensibilidad popular, no se prestarán al mito –esa síntesis totalizadora y viviente–, sino tan solo a lucir la mortaja de las alegorías, y nos seguiremos expresando a través de gauchos alzados, de cuchilleros o pistoleros ciudadanos, hasta que el valor encuentre otros cauces para volcarse en el mundo y conformarlo a su medida. Hay un país real bajo la piel del oficial, pero no una *Argentina invisible* –como pretende el ensayo idealista según el paradigma de Eduardo Mallea–, sino una nación oprimida con una subcultura que es quizás la verdadera cultura de los argentinos y héroes subversivos que la crítica burguesa trata inútilmente de castrar, cuando no de oponerles los ideales paternalistas elaborados por

⁵² Según Grocio, la paz es un orden justo. El texto se refiere a un orden injusto o preservado a fuerza de injusticias.

los escritores de la falsa conciencia, y si se trata de gauchos malos, el pastor sumiso, la imagen romántica del capataz Don Segundo Sombra, que yace a pocos metros de su patrón en el cementerio de San Antonio de Areco.

Los próceres considerados críticamente, establecida su tendencia ideológica y su puesto en los conflictos materiales de intereses, despojados de la doble canonización académica y castrense, llegarían a habitar el poema con un *alma profética* capaz de ser escuchada, porque hablaría un lenguaje humano y accesible, como en todo texto poético viviente.

Quizás se advirtiera entonces que un accionista de a caballo, como el General Urquiza no es tan amable poéticamente como su comprovinciano Pancho Ramírez. Aunque la lírica celebre a ambos por igual —como lo hace Ricardo Molinari en lenguaje preciosista— la poesía épica se negaría a hacerlo —la poesía, no la retórica—. La segunda voz de la poesía, la épica, dirigida a un grupo humano y expresión de sus peticiones y valores, solo se ha remontado a favor de las fuerzas progresistas y liberadoras de la historia. Jean Paul Sartre ha planteado en *Qué es literatura* la cuestión relativa a la imposibilidad de escribir una buena novela defendiendo una tesis injusta (racismo, fascismo) y la comprobación de hecho, a lo largo de la historia literaria, de la inexistencia de obras semejantes.

La desobediencia revolucionaria es la más vasta que podamos concebir: el burgués acepta medios y fines. El ritualista acepta los medios, pero no los fines. El delincuente los fines, pero no los medios. (El hampón —salvo Robin Hood— quiere el dinero, pero no los medios sancionados socialmente para conseguirlo). Solo el revolucionario quiere otros fines y emplea otros medios. La fuerza de las cosas suele exceder los armoniosos esquemas tipográficos, con sus límites y sus *non plus ultra*. No siempre está clara en Colombia la diferencia entre bandoleros y guerrilleros. En el *Martín Fierro* el héroe, si bien es un delincuente, tiene razón. Contra el escéptico atomismo del burgués, el heroísmo de la especie es capaz de proponer otros valores y no solo de ofrecer sangrientos fuegos de artificio dentro del sistema. El tema heroico, el fermento de la revuelta está en el mundo de los medios tanto como en el de los fines. El Boga quizás alcanza a entreverlo en el gran escenario de su muerte, como tal vez Karl, el único personaje afortunado de Franz Kafka, en el “casi ilimitado” *Teatro de Oklahoma*.

Avanzando profundamente en esta pasión, Conti escribe una página reciente: su relato en el volumen de varios autores que cuentan el cuadro de Durero *El caballero, el diablo y la muerte*. Allí el tiempo no es de un alma solitaria —de donde vienen el lirismo y la tristeza—, incluye a muchos y es trágico, abierto al futuro: el caballero es Ernesto Guevara, el diablo, un mercenario de la CIA y la muerte un militar gorila⁵³.

⁵³ Arriesgaría una hipótesis a verificar: la exaltación del delincuente solitario como figura heroica en nuestra literatura más reciente responde a un momento de gran escepticismo coincidente con

Novela y antinovela

El largo interludio en *Sudeste* desde la muerte del viejo hasta el hallazgo del casco ruinoso del *Aleluya* —ese golfo luminoso donde los ríos cambiantes y los peces son el Boga—, una extensa modulación por lentas tonalidades, es el continuo acercamiento a un suceso maravilloso, prometido y siempre postergado, oculto detrás de cada página y nunca descubierto, como lo quería Nabokov para la gran novela. Es también una estructura en la narrativa lineal cuando a las sucesiones de prodigios, como en la *Odisea*, o de hazañas, como en el *Quijote*, las sustituye la persecución obsesiva, a través de infinitas dilaciones, de una sola maravilla, fatal o afortunada: es el encanto de *Moby Dick*, el mágico *Castillo*, el deslumbrante viaje de Jasón. Parecida inquietud recorre una novela inédita de Conti —provisoriamente *Los hiperbóreos*—, donde lo maravilloso huye de quienes lo buscan para exterminarlo: En el barrio viejo de una ciudad floreciente se reúne la *camerata* fantasmagórica. Un cambio de ediles desata la persecución de los flarmónicos quienes, disimulados en buhardillas, forman una masonería bondadosa, escapan en breves fugas al mar, mientras se acerca inexorable el temido desenlace.

“Se ha dicho que el arte de contar consiste en saber hacer esperar al lector —dice Anderson Imbert—. Pero en el fondo de estas expectativas hay algo más que una mera suspensión del ánimo ante un desenlace inminente: no es siempre interés en lo que va a acontecer —como en la novela de aventuras— sino que el lector establece una relación personal con el novelista y se confía a él. Se confía a su capacidad artística, a su conocimiento del mundo”.

Estas tensiones internas evidencian un *proceso narrativo* en la novela lineal —en algo semejante al *proceso dramático* en el teatro— en cuyo desenvolvimiento consistiría el verdadero ritmo interno, el poderoso imán que encanta y guía al lector en ese inquietante viaje hacia sí mismo que en definitiva se cumple en la lectura, y le sugiere su unidad con el mundo o su extranjería —su destino de convidado o de excluido, o como preferiría tal vez Kafka, su condición de llamado, pero no de elegido—. Entre tales exaltaciones y tristezas ondula en no escasa medida el tiempo interior complejo, y solo simple en apariencia, de la milenaria narración lineal.

el gobierno disociador de Arturo Frondizi, prolongado por la hibernación artificial del radicalismo, durante el anónimo régimen de Illia —el bloqueo de una izquierda insuficiente, dividida y en parte desorientada y la rémora del sindicalismo amarillo que esterilizaba la acción de masas explica la canalización de la rebeldía mediante la figura del delincuente en ciertas invenciones de autores como Dalmiro Sáenz y Haroldo Conti—. Actitudes semejantes son, a mi entender, la respuesta literaria y mediada a una época en la cual la acción revolucionaria parece remota e irrealizable. La década iniciada con la caída de Illia seguramente va a requerir otra literatura cuyo protagonista no será un anarquista solitario, sino quizás el *tupamaro*, la guerrilla urbana y la acción organizada, como en la Venezuela de González León, el autor de la gran novela premiada por Seix Barral en 1968: *País portátil*.

En las historias de Conti—como en las de Pavese— todos los personajes viven en el mismo mundo. A diferencia de la novela *collage*, donde se representan diversos planos de realidad —propaganda, noticias periodísticas, reportajes, citas literarias, canciones, marcas de fábrica, distintos niveles de lenguaje, invenciones idiomáticas— esta narrativa busca la exploración unitaria de una veta del universo, una perspectiva independiente, desligada y vuelta nómada, microcosmos. Tampoco esta forma de narrar importa la reproducción de un modelo tomado de la vida. Más bien organiza y propone a la vida un mundo construido según las leyes de necesidades internas: Pavese creaba mitos y los mitos, como decía el legandario Santayana, son la expresión de las peticiones del espíritu. Esta suerte de ascetismo narrativo conduce a un discurso parco y conscientemente controlado; asimismo supone el rechazo de las múltiples tentaciones propuestas por el fantástico y siempre creciente arsenal del barroquismo literario. Al escribir *Sudeste y Alrededor de la jaula* y en menor medida *Los hiperbóreos* y también *Todos los veranos* Conti ha organizado un *mundo habitable* y ha buscado la significación de ese conjunto en ciertas *fidelidades* que importan la coherencia indispensable para conservar el sentido y no naufragar en el espontaneísmo o el delirio surrealista. Además, para no incurrir en la literatura sarcástica y escribir negando, era preciso desechar cuanto no se compusiera de *elementos personales, subjetivos*, preferentemente en estado *puro*. Un libro como *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal está hecho en gran parte con lo que odia el autor; así está tejido casi todo el *Ulises* de Joyce. Las novelas de Pavese, como las de Conti, no son críticas, sino enunciativas, no son sátiras, son revelaciones y no obstante la distancia, novelas de lo que ama el autor.

Mientras toda una corriente narrativa multiplica sus recursos formales, otra se desnuda cada vez más de los suyos. Si la antinovela pierde todo argumento que no sea ella misma y su imposibilidad, la novela desemboca en mito, en fábula, culminación del argumento. Ambas son parte de la más vasta literatura.

Un mundo masculino

En la poesía y el arte, el paisaje ha interesado como marco donde se proyectan las pasiones del contemplador, que lo descubre sin objetividad, entre las necesidades de la acción y la urgencia de los sentimientos. Conti, para la transparente mónada del ciclo fluvial selecciona sitios de iluminada tristeza, el ajado esplendor de casas inmutables desde el Centenario. Los hombres son solitarios, pero en un mundo de seres aislados y sienten la compañía de los barcos, o el sueño de la navegación, que es siempre una tarea distante. El Boga está solo, pero tiene el cielo y un ancho río, hay una ilación sinfónica entre la corriente lejana y su soledad, como existe una correspondencia tácita

entre los movimientos de ese hombre que se va –Silvestre⁵⁴– y ese hombre que amanece –Milo⁵⁵–; una fe en la continuidad de la vida: el viejo se está despidiendo desde su aparición y el muchacho despierta a la aventura. Las contradicciones –la discontinuidad– son un principio negador, tenebroso –opuesto a las necesidades internas, aunque eventualmente coincida con el orden externo– ondulante y vago entre contornos imprecisos de virtualidad y latencia: el ataque e incendio de un barco en la noche (*Sudeste*); la persecución policial entre agresiva y risueña cuando culmina *Alrededor de la jaula* o las fatales estrategias de dibujo animado con que el nuevo prefecto va arrinconando en el tablero hasta el jaque mate a la onírica “camerata” de *Los hiperbóreos*, en una campaña que parece llevada por los “azules” del *Yellow submarine*.

A pesar del tono de suprema tristeza dominante en casi toda la obra de Conti –ese sentimiento según Poe inseparable de la poesía–, sin otra modulación que una ironía casi tan melancólica como aquella, la sensación de la continuidad –Milo en la vejez de Silvestre– es también el triunfo de lo viviente, la tácita certeza de que no merece morir. El encadenamiento en estas novelas no importa falta de conflicto, sino más bien resignación y desapego. Una síntesis de dolor y experiencia hace a los personajes tan *competentes* para enfrentar sus situaciones con decoro. Silvestre es un viejo desilusionado “porque ha hecho a su hijo muy tarde”, pero esto no supone desamor, tan solo un cariño sin ingenuidad. Su lejanía y respeto por lo amado están en el nombre de su perro: “Ajeno”. Es además la sensación de que nada puede poseerse sobre esta tierra cambiante, toda eternidad, dolorosa fantasía. Milo se educará en esa distancia, reaccionará con el mismo decoro, tendrá esa calidad humana de Odiseo –el chico de *Las tierras blancas* de Manauta– en plena crisis de crecimiento se encerrará en sí mismo, delimitará una zona de reserva vedada aún a la muchacha por quien siente un interés adolescente. Al frustrarse el rapto de la mangosta podrá corregir otra vez su rumbo, interiorizar la ley, el mundo de los otros, medir con sus pasos el poco espacio concedido. Es lícito tejer conjeturas sobre el futuro, la novela se detiene cuando un policía pone la mano sobre el hombro del muchacho.

El mundo de Conti en sus cuatro libros publicados es totalmente continuo, coherente, librado, entre otras, de la antítesis masculino-femenino. Las precisiones técnicas sobre motores marinos, abundantes en *Sudeste*, la ingenua y eficaz artesanía de Milo en el “service” del parque de diversiones de la Costanera o los oscuros virtuosismos del pescador y frustrado navegante en *Todos los veranos* son expresiones de un mundo vedado a la mujer: el destino errante, los viajes o el contra-bando fluvial suponen, todavía, un nombre varonil.

⁵⁴ Personaje de *Alrededor de la jaula*.

⁵⁵ Personaje de *Alrededor de la jaula*.

No es una literatura fálica —a lo David Herbert Lawrence— ni venida del *machismo latinoamericano*, ese homosexualismo encubierto delatado por Carlos Fuentes. Son historias masculinas en cuanto el desarraigo y la aventura nos parecen aún hoy modos de estar en el mundo preferentemente masculinos; las mujeres, hasta ayer no más, eran la tierra, el hogar, la casa; *las mujeres y los niños estaban en lo verdadero* —dijo Flaubert, que no vio los films de Antonioni—. (En cuanto la mujer sale de la biología y entra en la historia se siente tan extranjera como el hombre, en un mundo enajenado).

Sus personajes, aunque seres de acción, reflexivos, tratan inútilmente de innovar, para perder pronto impulso, dispersos, siempre atraídos por lo ausente, raza de navegantes en viaje hacia lo inconquistable, descubridores en puerto, pasado el siglo en que su estilo podía recibirse con ventaja. No hay lugar en este tiempo para la aventura individual, espontánea. Hombres del peligro, aunque inactivos en un mundo de riesgos y de cosas, instalados en un punto que debiera ser el movimiento, su llamado más audible es la navegación, pero deambulan entre viejos barcos en tierra, siluetas separadas y errantes en los astilleros de la costa, donde anida una raza de vagos que sueña con el oro, los viajes y la intensidad de la vida y transcurre en una espera miserable. El Boga, Silvestre, viven en lo corporal; ni poderosos ni sensuales, son tan solo independientes. Los héroes conformaban la realidad a sus deseos; los antihéroes dejan que los otros se repartan el mundo, viven experiencias secretas en lugares recónditos, como personajes de Conti o de Quiroga suponen una subcultura —¿qué pautas comparten con el llamado *hombre de Corrientes y Esmeralda*? Solo las más profundas—. Su estatura se mide por el fracaso; sus vidas son quizás tan solo un gran error, pero de un gran error puede surgir un gran acierto, lo cual es improbable en una suma de pequeños aciertos. Si no realizan su voluntad en obras, se salva la voluntad en sus caídas y permanece eterna, como todo lo que no ha llegado a ser. Estas historias iluminan el fracaso por el descubrimiento de los triunfos ocultos en los fracasos aparentes. Es la lección del Quijote, la crítica del idealismo moral. Si las formas de la sensibilidad no coinciden con las de la razón y el poder, habrá tragicomedia.

Este desacuerdo perderá a Basilio Argimón, digno de volar, incapaz de medirse con la gravitación, precipitado en definitiva sobre una terraza —el realismo mágico pudo haberlo salvado, pero Conti no accede a un procedimiento grato a García Márquez—. El maestro de estas crueldades fue Cervantes, pero creyó que la derrota física, material invalida los sueños. Poe, Baudelaire, prefirieron pensar que la derrota física invalidaba el mundo corporal. Nuestra época, ni aristotélica ni platónica, siente que solo la revolución hermana sueño y conducta.

Los nuevos Robinsones

Una marcada indiferencia por los éxitos y los fracasos concretos de la acción domina en estas invenciones. La poesía puede oficiar de intermediaria entre las necesidades emotivas y el mundo exterior. Cuando esos movimientos subjetivos no coinciden con las formas objetivas, aparece el hermetismo, un huésped recurrente en la poesía lírica. Es casi invariable que en esos momentos la sociedad no satisfaga las peticiones sentimentales, tales como las valoran sus poetas. Desapego, tristeza e ironía en estos relatos son maneras de responder a la misma situación, proponiendo mundos centrados en el yo de los personajes, que ningún fracaso puede abatir: nada esperan y parten de una radical distancia, situados al margen, miran el juego sin apostar, predestinados a violar sus leyes cuando decidan participar de la fiesta. Se niegan a admitir las normas de la partida –al parecer no es juego limpio–, y como el casi legendario *Bartleby* podrían responder a toda invitación, “preferiría no hacerlo”. Una reserva semejante en un burgués quizás correspondiera a su atomismo o al temor de frustrarse en un resultado adverso, pero ellos han perdido todo en la jugada, la de su emplazamiento al nacer. Robinsones que rescatan las reliquias de un naufragio, ajenos a la gran fiesta terrestre, ninguno de ellos participa en “las cosas buenas de la vida”.

El hallazgo de los instrumentos sencillos en *Sudeste*, en *Todos los veranos* –una navaja, una escopeta de dos caños, un trapo embebido en gas oil, un bote–, el moroso descubrimiento de las virtudes de las herramientas, valen como recuperación del mundo en sus confines, una suerte de reconciliación con lo humano en los umbrales de la naturaleza –quien aprecia la utilidad de una navaja, conoce el valor de la civilización–. Un naufragio en las islas no se afana en competir, no soporta presiones ciudadanas, sin embargo no es el “buen salvaje” de la edad de oro cuando no existían las palabras *tuyo* y *mío*. Marginal en esta “civilización” contemporánea, bárbaro en el mundo industrial que lo ignora, sería en Buenos Aires habitante de una villa miseria. Lo sabe y prefiere ocultarse en el río.

La subjetividad recupera su prestigio y creo ver en esto un fenómeno general, en la actualidad, gracias a la influencia de la poesía, la aparición en el horizonte de los nuevos trovadores. Es un tiempo bueno para comprender a autores como Salinger y Conti ya que en ambos, y no solo en ellos, con el predominio de la voz interior, se entrelazan de manera indisoluble las tres voces de la poesía, los tres antiguos géneros de la escritura.

El cálculo infinitesimal

Los temas que he creído escuchar en el silencio de este lenguaje no son introducidos de una manera ambiciosa en los textos y mencionarlos con

independencia de las imágenes con que se expresan, es una limitación del comentario especialmente dolorosa en este caso. En la obra literaria la forma es tan importante porque es siempre *la forma de un contenido determinado*. La falta de solemnidad permite volver cotidiano el infinito en una novela que no es extensa —*Sudeste* no pasa de 160 páginas, pero el tiempo de su lectura encierra secuencias crecientes, como las ondas concéntricas en el agua—.

La atención concedida a lo concreto es una de las formas en que la época se vuelve contra el ceremonial, es también una manera de subversión: Si un narrador se ocupa del modo como un viejo corta juncos en el Delta, está diciendo que eso es significativo, de alguna manera cuenta; lo contrario son los barrocos decorados de una conversación jerarquizada solo por los títulos nobiliarios de los ocasionales charlistas en los escritores crepusculares, cuyo arquetipo deslumbrante y purpúreo fue Oscar Wilde. Entre los contemporáneos, Kafka parece dominar la narración de hechos concretos, humildes, desprestigiados, en una perspectiva asombrosa, alucinante. Haroldo Conti, sin previas valoraciones filosóficas, ni deliberadamente literarias, mira los actos concretos, la anónima destreza de los hombres, con ojos no velados por las deformaciones profesionales del escriba; el resultado es la ausencia de presunción y envalentonamiento ante, los inermes personajes. Sabe que escribir es tan solo una forma de vivir, y quizás no la que hubiera deseado. Conoce la parca dignidad de todos los oficios. Parece sugerir que un hombre capaz de un arte, cualquiera sea, ama la vida. Esta espontánea atención a lo oscuro y desprestigiado es también parte de la sensibilidad democrática de un escritor. Kafka no fue el primero en mostrarla, ni Beckett será el último. La misma precisión mueve a Haroldo Conti a sugerir los ámbitos espaciales donde transcurre el tiempo. Sus historias arraigadas en ciertas zonas del mundo, son también la poesía de esos lugares, que contaminados por el paso de las estaciones y la fuga de los años, se han confundido con el devenir y son una de sus metáforas. La vieja Costanera Sur —trazada en esa época en que el paisaje fluvial parece haberse detenido— también ella un ámbito de ajado esplendor, una zona de la ciudad sin mayor tradición literaria, y muy poca vital, como lo mostrara Martínez Estrada, ha entrado por fin en la literatura en las páginas de *Alrededor de la jaula*. De la misma manera el Delta estaba excluido de la narrativa antes de *Sudeste* —aunque no de la retórica, en el ejercicio escolar de Marcos Sastre—. No interesa, por cierto, un recuento de colonización literaria. Sí, que nada nuestro nos sea ajeno. Ha pasado el tiempo en que podíamos identificar el país con la pampa húmeda, y la pampa con Don Segundo Sombra. Nuestro testimonio se da en la actitud: son argentinos también el Nueva York de Vanasco y el París de Rayuela.

De espaldas al río: la tierra firme⁵⁶

Se dijo que *Los novios* y *Ad astra* son dos crónicas provincianas donde la poesía –algo que faltaba en Payró, en Lynch, en Güiraldes– sublimiza los datos costumbristas. El cuento breve se ha empleado a menudo entre nosotros para sugerir el ámbito de un pueblo, esas localidades perdidas en la llanura que una conciencia planetaria no enfrenta sin palidecer, sonreírse o bostezar. Fiel una vez más a su voz interior, Conti ha intentado una versión intimista de la vida de los pueblos. *Ad astra*, la historia de un hombre volador, es también una polémica sobre el destino individual y guarda algunas relaciones con *El calamar opta por su tinta* de Adolfo Bioy Casares, también una historia del espacio: llega al pueblo un personaje extraterrestre. Un notable del lugar lo oculta, pero vacila entre la aventura y el orden y decide con melancolizante criterio policial.

Estos pueblos ombligos del mundo fueron blanco de la despiadada ironía de Cortázar, tan porteña, aunque en parte viene de Joyce, si bien pasando por Marechal. Otra actitud propone distintas perspectivas: con Bioy Casares y Haroldo Conti, y mediante un distanciamiento no menor a aquel, pero envuelto en ternura e indulgencia, al juicio de residencia de la ironía implacable ha sucedido no una reconciliación, sino una despedida: la simulación ceremoniosa ha sido denunciada.

Ad astra incluye además un nuevo principio capaz de su propio desarrollo, en cierto modo autónomo, lo que se acostumbra a llamar “un principio dialéctico”. Más que una historia de pueblo –como *Los novios*– es una fábula que sucede en un pueblo. Ícaro vuelve otra vez con su etéreo y eterno simbolismo, y sin otras reminiscencias que el aventurero espíritu de valentía y amor a la verdad. *El leve Pedro* de Anderson Imbert “se vuela”, se diluye en la total irrealidad de su vida, se pierde en el cielo azul cuando ya no es nadie, apenas un balón, un punto que disminuye hasta el átomo y después, la nada; pero el Leonardo pampeano en *Ad astra* se estrella porque quería volar, poéticamente levitaría como en un Chagall. ¿Quién, sino “la bosta”, “el sentido común” que forma el coro de *El último* puede negar esta aventura, la felicidad de correr, sentir el empuje del aire, levantarse del suelo y surcar, aunque fugazmente el espacio libre? “Lo que importa es la vida, no un resultado de la vida”, advierte el viejo de Weimar –¿o era el adolescente de Francfort?–.

⁵⁶ En una oportunidad le pregunté a Conti, caminando por las calles de La Paloma –un puerto uruguayo en el paraje atlántico conocido por los marinos como Cabo de Santa María– donde naufragó con el yate “Atlantic” en crucero al Brasil, si había escrito narraciones marinas. Contestó que esperaba hacerlo alguna vez, que los cuentos lo trabajaban muy lentamente. El mar, lo sospecho, es para él la metáfora primera. Intimidado por su propia pasión, escribió cuentos de tierra firme, una zona de su narrativa donde cada vez penetra más profundamente –como lo muestra *La vuelta*, su último relato publicado no incluido aún en libro–. Quizás Conti inaugure algún día su “ciclo del mar”, que, si es fiel a su pasado, será también de la costa y no solo de la navegación de altura

A pesar del tiempo y la tristeza, una filosofía vitalista parece circular secreta y empecinada por toda esta literatura. Lo contrario de esa actitud en el narrador no es la “saudade”, la añoranza, sino la indiferencia, la *objetividad*. No importa que los veranos se sucedan y el barco no se termine, es también un destino haberlo soñado. Basilio Argimón, el hombre volador de *Ad astra*, no se suicida —como el joven volatinero en *Muerte heroica* de Lagervist—, y vuelve triunfo incorporal un fracaso corporal, la parábola del Quijote.

La lejanía de las metas tiene algo de kafkiano en esta narrativa, aunque la forma en nada lo recuerde. La distancia inalcanzable del bien es una de las obsesiones centrales de Kafka. Si nuestro mal es alejamiento, si nuestra tristeza es marginalidad, todo acto es imposible, todo hecho absurdo, y cada iniciativa merece una piadosa sonrisa. Conti comparte algunos de estos enunciados con el antiguo cansancio de sus líneas; la persuasión de un ritmo cósmico en el paso de las estaciones que hace vana la prisa del corazón humano; la certeza, firme en un hombre de acción, de que el mundo tiene una consistencia corporal y que los cuerpos, inquietantes e irreductibles, y en definitiva inconquistables, no son ideas y una especie de consuelo, una forma de resignación, una manera de instalarse en el deseo y la añoranza como estados naturales del alma —como si un cuerpo aceptara el hambre y la sed por estados naturales—, un definitivo desapego. Rara vez una negación. También Jorge Capello, en una novela olvidada no sin injusticia —*La hermosa vida*—, dio con piedad, con ironía, una visión de la distancia donde introduce, con levedad kafkiana, las relaciones de poder, y derrama una ternura insólita en el tratamiento del absurdo.

El desarrollo explícito de las relaciones de dominio entre los hombres no es en cambio hasta ahora para Haroldo Conti un motivo conductor. Solo en un cuento largo —*La causa*— trató de incorporar grupos humanos sometidos a esas tensiones. Es un trabajo cáustico y juguetón donde el tono apenas anticipa su textura verbal, la frase breve, ceñida y metafóricamente sentenciosa, el concepto apasionado y distante: En “Indiana”, sintético “Macondo” donde las revoluciones populistas se suceden, los amigos desaparecen en el término de una noche bajo el gigantesco golpe de puño de una dictadura militar sudamericana. Como suele suceder en el plano literario, el camino crítico es el más indirecto y de algún modo, *Como un león* —el relato de la villa miseria de Retiro—, sugiere mejor las relaciones de poder implícitamente, por el progreso interno de su trama.

El personaje de Conti, siempre el *outsider*, el marginal, que a veces se segrega y funda un poco su propia colonia —Silvestre y sus borrosos amigos en *Alrededor de la jaula*— es casi fatalmente un vagabundo, y un vagabundo es casi fatalmente un solitario. Los más solos son sus adolescentes quienes, asomados a un mundo corporalmente peligroso, no están enredados en la malla de las relaciones burguesas, como los inolvidables chicos de Cortázar, ni sitiados por una familia, según suele corresponder a un destino de clase media. Libres de sus padres,

apenas rozados por las instituciones —la vaga y resistida disciplina de la escuela en la villa—, los nuevos extranjeros nacidos en el seno de la aparente civilización, despiertan a la conciencia con la furiosa perplejidad de los varoniles adolescentes de Payase, solo seguros de su cuerpo. No es costumbre de Conti mostrar a estos distantes muchachos entre grupos humanos organizados, moviéndose como el pez en un cardumen de otra especie: lo hace Daniel Moyano en *Otra vez Vañka* y Rodolfo Walsh en *Irlandeses detrás de un gato*. Sin embargo, el relato de la villa miseria importa un análisis de la situación del sumergido frente de las instituciones y la pretendida *igualdad de oportunidades*, que es uno de los mitos del estado burgués, en versión liberal, traducido económicamente como *libre competencia*. El muchacho de la villa se niega a admitir la disciplina de la escuela, porque sabe que no le servirá para la vida que lo aguarda. Su hermano, delincuente a quien admira, lo castiga para obligarlo a someterse, en un intento desesperado y ritual de que el chico se salve. El muchacho comprende, se presta a ese malentendido a medias, vuelve a la escuela un poco conmovido por ese intento extremo y desilusionado, sin resentimiento hacia el hermano mayor, retrato viviente del hombre que él será mañana.

Un disimulado artificio le permite a Conti en *Perdido* dar la imagen de un pueblo a través de un hombre. Un tío, llegado tal vez de Chacabuco, visita Buenos Aires, y espera ansiosamente en Retiro la salida del tren que lo devolverá de inmediato al hogar abandonado por una temeraria y fugaz incursión al infinito de cemento, en cumplimiento de misiones liliputienses. El miedo, las pequeñas obsesiones, la tiranía de los grandes relojes de la estación, las diminutas comisiones cumplidas en la ciudad, sugieren lo que ha llegado a ser su vida en ese pueblo. Si en la poesía culmina la abstracción literaria, estas páginas se aproximan a un tratamiento poético. Es el pueblo sin calles, ni árboles, sin plazas ni altoparlantes y sin las “fuerzas vivas”. El pueblo en uno de sus habitantes.

Francisco Urondo

CON DENSIDAD Y RIGOR: LA ÚLTIMA NOVELA DE CONTI INTEGRA LA GRAN NARRATIVA LATINOAMERICANA⁵⁷

En vida, por *Haroldo Conti*, Barral Editores, Barcelona, 214 páginas.

Orestes, personaje sobre el que se articula esta tercera novela de Haroldo Conti, camina por una ciudad alucinada, sin cronologías, sin consistencia; se refugia en los arrabales, desaparece: “Era una mañana plácida y la pobre gente se movía animosamente en medio de toda esa basura”.

⁵⁷ *La Opinión*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1971.

No se trata de la calle Santa Fe –“ese limpio lugar de la tierra”– sino de la sentina de la sociedad, donde subyacen forajidos, prostitutas, empleados, vagabundos. Este Orestes de Conti es una suerte de Erdosain acorralado, ya sin ganas, solo con fuerzas para rechazar una realidad que lo asquea. Perseguido por sus Eridnias, purgando una culpa que no se identifica, que no se nombra, Orestes –sin resignación, sin autocompasión– soporta un destino. Finalmente, lo desprecia.

La tristeza subyacente en el libro es compacta. También sin atenuantes; nadie pide clemencia: “Después los ve, una cabeza al lado de la otra, y aunque ninguno abre la boca ellos se cuentan toda la historia, una historia que no significa un carajo para nadie, un montoncito de verdadera tristeza”.

Variables

El humor que a veces despunta en este contexto, es también amargo, disolvente:

“Un tipo con una valija, el otro, una brutta faccia, con el reloj.

–3.500.

–¿Me viste la cara?

–Tiene un baño garantido.

–Yo también tengo un baño”.

Como el humor, la ternura también cabe en este relato, una ternura en los personajes, en el autor para mostrarlos. Porque no se trata de malas personas, no es una historia nefasta: son individuos aislados como tales, sin mediatez, suspendidos de espacios enrarecidos; y la clave de ese mal, de esa culpa, está en no haber aceptado, no haber peleado para que “la felicidad de cada uno” fuera “parte de la felicidad del otro”.

Exigencias

Conti es un escritor riguroso que cuenta historias rigurosas, densas. Su lenguaje siempre está a punto de saturarse, de caer en una retórica, pero el pulso es perfecto: “Recién ahora ve la figura de pie junto al río. El río es solo una idea. Ve un borde negro y la mujer de pie sobre ese borde y después la neblina. Seguramente hace tiempo que está ahí observando como él ese lento despliegue del día, porque esto es el día con toda su vieja tristeza”.

El texto soslaya la descripción del paisaje, la derrota y lo convierte en personaje: “A último momento hubo un poco de sol. La tarde se ahuecó hacia el poniente con un destello encarnado y largas grietas doradas se abrieron silenciosamente entre los árboles de la otra orilla. El lado del techo que mira al oeste parecía cubierto por un polvillo anaranjado. Orestes, que camina por

la vereda que da al río, se para y contempla un rato aquel último gesto del día. Piensa otra vez en el tío Ernesto. Nunca fue un viejo”.

Los personajes también se incorporan fluidamente, sirven al relato: “Con todo, a través de esa imagen, revive aquella Luisa del verano del 58, la melena corta, su cuello lunar como una rama de alabastro, la espumosa languidez de sus mejillas, el brillo profundo pero algo inexpresivo de sus ojos y esa forma ausente de estar en el mundo”.

Todos los elementos son enterañados en el texto, y este toma vida armónica, un tempo que concierta la diversidad y la aparente imprecisión de objetivos: es una historia que termina sobre una calle vacía. Sin embargo, por el tratamiento que el autor le ha dado es fácil reconocer o reconocerse, disfrutar de las ventajas de un lenguaje propio.

Alturas

El rigor no paraliza a Conti: traspone fácilmente los límites de la descripción verista y puede, con holgura, remontar un vuelo de una majestad que recuerda a Thomas Woolfe: “Hizo un claro en el vidrio empañado y apoyó la cabeza. Afuera la oscuridad era completa. A pesar del ruido y la luz que había dentro del vagón, sintió la profundidad de la noche, sin vejez y sin historia como el mar”.

Esta es la tercera novela de Conti; previamente escribió *Sudeste* –1962–; *Alrededor de la jaula* –1966–; antes –1960– había escrito una *nouvelle*, *La causa* y en todo este lapso, cuentos que reunió en dos volúmenes: *Todos los veranos* y *Con otra gente*.

En vida se encuadra en el resto de su obra; posee la misma desesperada resistencia, la misma voluntad de creación. Pavese decía que el creador es monótono y, felizmente, en este sentido se puede decir que Conti también lo es. Obsesivo, desde una perspectiva psicologista.

Tal vez sea esta la razón por la cual la obra de Conti es fácilmente vinculable a la gran narrativa contemporánea, sus preocupaciones, a toda escritura continental. No es caprichoso conectar sus libros con los de Onetti. O su escritura con la Argentina; la escena del baile de su última novela tiene todo el perfume, por así decirlo, de *El sueño de los héroes*, esa hermosa novela de Adolfo Bioy Casares.

Y esta continuidad, esta inserción de la narrativa de Conti en su tiempo, en su cultura, la enriquece, porque no ha sido procurada, sino que ha nacido allí, con toda naturalidad, con todo derecho.

*Aníbal Ford***TODO ES CELEBRACIÓN**⁵⁸

Mascaró, el cazador americano, de *Haroldo Conti, Crisis Libros, 1975, 288 páginas.*

“Todo sucede. La vida es un barco más o menos bonito. ¿De qué sirve sujetarlo? Va y va. ¿Por qué digo esto? Porque lo mejor de la vida se gasta en seguridades. En puertos, abrigos y fuertes amarras. Es un puro suceso, eso digo. ¿Eh, señor Mascaró? Por lo tanto conviene pasarla en celebraciones, livianito. Todo es una celebración.

Alzó la jarra y bebió”.

Cada tanto aparece una obra que nos obliga a preguntarnos: ¿qué es la literatura? ¿Qué es este viejo oficio de dejar venir la vida en toda su complejidad, reinventando a cada paso el lenguaje? ¿Qué es esta forma juguetona, dramática, solapada que se pierde en cotidianidades, sueños, imaginaciones infantiles para aparecer de pronto, como al descuido, planteándonos problemas centrales del hombre y de la historia?

Algo muy pegado al hombre, indudablemente. Algo que no se puede desmenuzar así no más, o desde parcialidades metodológicas como lo demuestra el fracaso de múltiples propuestas críticas en lo que va del siglo. Pero esto es harina de otro costal. Porque lo que importa señalar aquí es que *Mascaró* genera todas estas preguntas. Su exploración de la vida es también exploración de la literatura. O mejor: de las formas en que el hombre se comunica y relaciona. El itinerario de ese circo *rante* que con Carpofofo, Bembé, Sonia, Farseto, Perinola, atraviesa soledades y pueblos casi inexistentes es el itinerario de la comunicación e intercambio entre los hombres. Por algo, una vez que pasó el circo, los pobladores ya no son los mismos: “El circo es para ellos, aunque de dudosa materia. Mil y mil maravillas, nunca visto. Y siendo, se marcha... la arena se desliza en la cavidad de la huella, el viento la empareja. Fue y se fue. Pero quedan las figuras. Los chicos perinolean, farsetean, carpofofean. Dibujan leones en la arena con la punta de una ramita. Las mujeres se ensonian. Los hombres benbalean...”.

Narrado en un lenguaje cargado de invención y afectividad, alimentado en mucho por esas elaboraciones de las retóricas y los manuales finiseculares que hacían los poetas marginados, los maestros de pueblo y los tahures, *Mascaró* es, como diría el Príncipe Patagón, un “puro suceder”. Pero un suceder no solo de acciones, historias, representaciones, sino también de filosofías, argumentos y saberes rebeldes o marginados. Con un sentido central, pero no único: desde la partida de “El Mañana”, pasando por las historias de la fundación de Palmares,

⁵⁸ *Clarín*, Buenos Aires, 8 de enero de 1976, p. 6.

el encuentro en la posada de la que después será Sonia, la constitución del circo y las representaciones en cada uno de los pueblos, hasta la aparición de Basilio Argimón, el comienzo de “la guerrita” y la desaparición del circo, la obra de Conti es no solo una apología minuciosa de los “oficios Vagantes” o de la alegría de comer, amar, tener amigos, viajar. Es también una afirmación de la vida como transformación constante, es decir, *como historia*.

El derrumbe de las viejas propuestas del realismo –socialista o burgués– dio paso en la literatura argentina, y en la latinoamericana en general, a una primavera imaginativa, experimentadora, “rompedora del lenguaje”, determinada más por las experiencias europeas que por el conocimiento de las propias realidades culturales. Conti, con *Mascaró*, se reinstala al margen de ambos desvíos. Su afirmación global del hombre, tanto en su poder de acción y transformación como en su capacidad de ensueño y celebración y su recuperación de la literatura como comunicación e información, se encuadran básicamente en una visión humanista aprendida en los caminos *de este lado* y en la vida cotidiana de las clases populares.

En síntesis: una propuesta de fondo. Una obra sólida, producto de un largo trabajo, sin concesiones. De arranque difícil, pero que termina ganando al lector. Una obra que ocupará, indudablemente, un lugar fundamental en la literatura argentina contemporánea.

Gilberto Valdés Gutiérrez

HAROLDO CONTI, ALIAS MASCARÓ, ALIAS LA VIDA⁵⁹

Noticia y juicio

Mascaró, el cazador americano es, al fin, el salto estético-ideológico que inscribe a la novelística rioplatense en un terreno donde la larga herencia formalista-experimental de la novela moderna, las búsquedas, encuentros y desencuentros de la vanguardia, y el uso y abuso artísticos de las corrientes irracionistas por el escritor pequeñoburgués, con todo lo que supone de creación auténtica y confusión ideológica, se decantan al nivel de una exigencia extraliteraria, política, que demanda necesariamente la ruptura definitiva del escritor con la agónica cosmovisión pequeñoburguesa.

La literatura argentina agotó la magnificencia del talento-clase media, condensador del mundo euroccidental dentro de una mítica del urbanismo que, ante el compromiso abstracto sartreano con la realidad, dio paso a un sentido

⁵⁹ *Casa de las Américas* n° 107, La Habana, marzo-abril de 1978.

de la nacionalidad insuflado de ontología y apuntalado con contrafuertes metafísico-especulativos. La historia, preterida por los formalistas y asumida “desde arriba” por la culminación y el agotamiento de cierta actitud nacional vergonzante, por lo demás sustanciosa, que irrumpe nítida al encuentro de su expresión estética.

El salto no puede darse desde dentro mismo. A la continuación y ruptura superestructural de asuntos, caracterizaciones y ambientes, debe imponerse el rompimiento político con las clases dominantes, la apertura a las masas populares y la inserción natural en sus luchas. Solo de esta manera nacerá aquella literatura donde el aliento revolucionario y la belleza, la militancia y el sueño, el canto y la revolución, devengan hermanos naturales.

La obra narrativa de Haroldo Conti recorre, a su manera un tanto abúlica y escéptica, los senderos abiertos por los grandes maestros de la literatura bonaerense. Pero no hay en el escritor la ingenua creencia de un abarcamiento totalizador de su mundo a partir de su ontologización. Hay el ascenso hasta el clímax de una ficción reducida al límite, de una porción de anécdotas nacidas sin gran textura elaborada: crónica de “tono desenfatizado, desposeído, insatisfecho”⁶⁰, de atmósferas y personajes sin cuerpos, vagabundos, cansados de grandilocuencia, asqueados convencidos de la Cosmópolis. Ciclos de vidas y sueños imperturbables en un eterno e inamovible presente. Cotidianidad descrita fielmente sin ánimo teorizador, que esconde en su aparente lentitud de acontecimientos lógicos, la carga explosiva propensa a destruir los cimientos de ese orden al parecer inquebrantables.

La obra contiana anterior a *Mascaró*, muestra el camino y el ensueño del individuo, en sus idas y venidas entre el agua y la ciudad, su hacer cotidiano deliberadamente superfluo sin importancia; la vida, en fin, de un ser solitario que, sin hacer el intento de una defensa metafísica a lo Horacio Oliveira, anda como danzando, duende de aire, mar y trago, en medio de la maquinaria urbana. Literatura del hastío pequeñoburgués, de la renuncia elemental sin pretensiones de intelectualizarla, pero atrapada aún por la contrapartida del pensamiento liberal burgués, en su fase de aislamiento y evasión anárquico-idílicas.

Por debajo de esa obra, que necesariamente va mostrando las grietas del descontento social aparece el trazado de una maduración ideológica y una toma de conciencia acelerada hacia la politización inevitable del artista. Como ha dicho Rodolfo Walsh, “el fenómeno más importante en los últimos años en los escritores argentinos, mejor dicho, en muchos de ellos, ha sido una gradual politización, su mayor articulación a las luchas populares”⁶¹.

⁶⁰ Gerardo Mario Goloboff: “Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara”, *Nuevos Aires*, Buenos Aires, nº 9, diciembre de 1972/enero-febrero de 1973.

⁶¹ Rodolfo Walsh: Entrevista citada en “Al pie de la letra”, *Casa de las Américas*, nº 87, noviembre-diciembre de 1974.

El Hemingway que hay en Conti va saliendo de la aventura natural, para adentrarse en aquella que tiene como objetivo compartir las luchas del pueblo hasta su liberación. Y una manera elemental de compartir esas esperanzas es la consecuente carta-renuncia que el escritor dirige a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation ante el ofrecimiento enmascarado del grillete colonialista:

“deseo dejar en claro que mis convicciones ideológicas me impiden postularme para un beneficio que, con o sin intención expresa, resulta, cuanto más no sea por fatalidad del sistema, una de las formas más o menos sutiles de penetración cultural del imperialismo norteamericano en la América Latina [...] Los antagonismos entre ese imperialismo y nuestro pueblo son profundos y violentos en todos los frentes, incluido, por supuesto, el de la lucha cultural [...] Esto impone la claridad y la coherencia como deberes ineludibles del intelectual latinoamericano; cuya condición de ninguna manera entraña un privilegio, sino una entera y exigente militancia”⁶².

Esta radicalización política en el terreno de la actitud individual no viene directamente relacionada con una producción literaria que le sirva a estos mismos intereses: El autor de *La causa* (1960), *Sudeste* (1964), *Todos los veranos* (1964), *Alrededor de la jaula* (1964), *Con otra gente* (1967) y *En vida* (1971), es un hombre que sufre un ascenso en la conciencia política y en la acción sobre su contorno social, pero que aún está lejos del escritor de una obra plenamente consecuente con su militancia. Va delante el intelectual comprometido y a la zaga el artista todavía en su asfixia individual, en su desdén romántico y su aletear evasivo, cara a cara con la abulia y el desgano frente al mundo: “En definitiva, mi literatura es literatura de viejo. Es ver las cosas desde un costado del camino; son las pérdidas, los abandonos, las cosas que se van y no se recuperan. Quizá lo que me rescate sea el enorme amor a la vida”⁶³.

Y es casi una ley que ello suceda: la politización del hombre no tiene por qué imprimir mecánicamente su huella inmediata en un resultado altamente creador y óptimamente revolucionario. Acumulación, simbiosis, proceso, son necesarios para lograr aquella auténtica combustión de donde saldrá el escritor revolucionario de nuestro tiempo. Por ello Conti es honesto cuando afirmaba en una entrevista para *El Tiempo*: “Me encantaría escribir una novela sobre Lamarca [...] o sobre los comuneros de La Rioja, por ejemplo, pero no basta con la decisión de un tema. Yo puedo garantizar una militancia política en la

⁶² Haroldo Conti: Carta a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, “Al pie de la letra”, *Casa de las Américas*, nº 72, mayo-junio de 1972.

⁶³ Haroldo Conti: Entrevista para *Sete Días Ilustrados*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1970.

acción concreta pero no una novela revolucionaria, por más buena voluntad que ponga”⁶⁴.

Lo que no creía poder realizar el escritor antes de aparecer *Mascaró*, esto es, la refutación de aquel criterio, no lo desalentó en ningún momento. Dentro de las coordenadas que van definiendo su evolución ideológica, supo captar la única línea honesta para el intelectual latinoamericano, la única ética con que enfrentarse a la literatura, cuando la vida reclama belleza elemental.

“No sé si basta con la decisión para lograr una literatura revolucionaria. En todo caso, si no lo consigue, al escritor le queda la oportunidad de ser un revolucionario a secas. Y esto, insisto, supone una conducta que implique toda su vida. Una conducta que en determinado momento incluso lo puede llevar a renunciar a la literatura, por lo menos como expresión individual. Entre nosotros hay compañeros que están en eso, lo cual redime nuestra tradición de teóricos y oportunistas. Compañeros que hacen y padecen la revolución, no que la utilizan”⁶⁵.

El escritor conoce sus fantasmas; sabe hasta qué punto ha tirado por la borda sus ataduras clasistas, la ilusión típicamente porteña del retraimiento político y la contradicción, presumiblemente resuelta en la cabeza del intelectual pequeñoburgués, de observar, desde la izquierda del burgués y la derecha del obrero, la crisis estructural de su nación dependiente. Las falsas ilusiones recurrentes del literato moderno argentino chocan abruptas contra la facistización del Cono Sur. El liberalismo y la demagogia social pierden su antigua influencia en los escritores rioplatenses. Y Conti marcha seguro por la senda de un compromiso cada vez menos sofisticado, al margen de ropajes metafísicos. Por ello, sabe mejor que nadie hasta qué punto su actitud no ha preñado aún la obra ejemplar que, posteriormente a sus palabras, se encumbraría con *Mascaró, el cazador americano*:

“para llamarla de algún modo, insuflada de individualismo, resulta por fuerza una expresión de la pequeñoburguesía. No me llamo a engaño con respecto a eso y yo mismo me he denunciado varias veces. No es para curarme en salud, sino que ante todo descubro en mí mismo las contradicciones del escritor argentino. A qué inventarlas o buscarlas en otros [...] Por supuesto, quisiera ser un escritor comprometido en su totalidad. Que mi obra fuese un firme puño, un claro fusil. Pero decididamente no lo es”⁶⁶.

⁶⁴ Haroldo Conti: Entrevista publicada en *El tiempo*, Bogotá, 28 de noviembre de 1971, cit. en “Al pie de la letra”, *Casa de las Américas*, n° 71, marzo-abril de 1972.

⁶⁵ Haroldo Conti: Entrevista en *Crisis*, Buenos Aires, n° 16, agosto de 1974.

⁶⁶ *Idem* anterior.

Conti comprende que hasta obtener el Premio Barral de novela en 1971 con *En vida* no ha dejado de ser, simplemente, lo que se llama un “buen escritor”, un escritor con un oficio y una cultura y un éxito. Lógicamente, surge en él a medida que su radicalización aumenta, la insatisfacción y el autorreconocimiento de un vacío estético, la amargura de contar con una obra “bienescrita” y reconocida... pero nada más. Anhela aquel libro que lo transporte, con sus sueños, a la acción multitudinaria. Ronda en su cabeza imaginativa el deseo de una travesía mayor, de un viaje que por fin lo lance y nos lance, al mismo centro de la belleza: la lucha del pueblo. Como a todo intelectual decoroso, la Revolución Cubana, primera materialización del socialismo real en la América Latina, convulsiona su axiología. Lo transforma y le da nuevos ojos con que arar su propia realidad:

“Mi viaje a Cuba en el 71, me rescata de todo eso cuando me creía ya terminado como escritor. Desde aquí, desde esta alta colina, diviso por primera vez en toda su dimensión histórica a América y dentro de ella a mi propia patria, que reconozco, siento, amo y padezco por primera vez como tal. Eso me lanza a la búsqueda de una literatura que, dentro de mis limitaciones [...] se plasme en una expresión estilística y temáticamente nacional, de una identidad argentina, y por tanto me incorporen verdaderamente a la literatura latinoamericana no un calco con más o menos éxitos de fórmulas y voces lejanas, sino que me ayude a encontrar mi propia voz con mi propia palabra”⁶⁷.

***En vida*: estertor postrero del desgarramiento existencial**

“No basta con organizar la identificación afectiva en el proletario en vez de hacerlo en el burgués: es toda la técnica de la identificación afectiva la que ha entrado en crisis.”

Bertold Brecht

Desde muy antiguo, la literatura ha tenido a bien explotar de mil formas el conflicto entre el individuo y su medio social. Con el capitalismo, el credo romántico exagera dicha contradicción —aquí, para dar elementos progresistas de disconformidad con el orden burgués, allá con intención reaccionaria— hasta hacerla médula temática de la novela moderna. Pero en todos los casos prima, como respetada norma aristotélica, la elección ejemplar del drama en su esencia individual. Se abstrae un caso, y a través de su tipicidad el escritor ofrece su visión del conjunto.

Resulta interesante comprobar cómo unido a la crisis de la ideología burguesa en la mayoría de los escritores latinoamericanos, al calor de la lucha de

⁶⁷ Haroldo Conti: Entrevista para *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 1974.

liberación nacional antimperialista, viene el descalabro de toda una literatura que como selección temática no sobrepasa la tesitura individual, la tragedia limitada a la exposición casuística de seres que son ellos mismos el universo. La clásica identificación afectiva, que sirvió de método a los grandes escritores realistas burgueses, no puede ser trasplantada mecánicamente como única fórmula al relato que hoy pretenda captar la mancomunada lucha revolucionaria. Allí donde la convulsión social nace irrefrenable por senderos colectivos, el conflicto individual rebasa sus estrechas fronteras, se vierte en la desmesura de la historia, y nace la épica.

Existe, no obstante, un peligro. Y es cuando el escritor pequeñoburgués, que rompe con su clase, confunde los defectos formales, que en pasiones padeció la literatura social y proletaria en la América Latina, con el grueso de la estética realista. Hay que advertir en tal confusión todo un cuerpo de prejuicios y temores infundados, que en su mayoría obedecen al desconocimiento parcial o a la no comprensión integral de la metodología científica del marxismo-leninismo. La imagen artística sintética, núcleo esencial del reflejo estético, no puede ser reducida a lo que hasta el presente han sido las realizaciones formales del realismo. Esto, claro está, sin llegar a aquella posición revisionista que abre las riberas del realismo ilimitadamente, con el objetivo, nada ingenuo, de destruir la teoría del reflejo artístico, así como las raíces clasistas y gnoseológicas de la obra de arte.

En vida representa dentro de la producción de Conti la estilización, casi evaporación, del drama como agudización individual de conflictos. Después del rico y extenso provecho obtenido por la literatura argentina alrededor del arsenal romántico y neorromántico, modernizado por la voraz asimilación del irracionalismo, esta novela se sitúa en un terreno provisorio, lejos de la alquimia existencial, pero todavía sin alcanzar los predios de la historia.

La novela nos ofrece la travesía de Oreste Antonelli del claro y cómodo mundo de los hombres que transitan de la oficina al hogar y del hogar al tedio, y que en una de esas monótonas y cotidianas ilusiones del buen funcionario-ciudadano ejemplar “algún día echaría a patadas a aquel par de vagos y reinaría él solo en una sólida oficina con aire acondicionado y un intercomunicador multicanal de transistores con circuito impreso y sistema por onda portadora, en lugar de aquella mierda de oficina a la que se trepaba por una oprobiosa escalera de un mármol ultrajado por las pisadas de todos esos muertos le hambre”⁶⁸. Aparece la imagen del padre para recordarle: “Oreste, no he sido gran cosa como padre. Hay que admitirlo. Pero quiero que entiendas esto,

⁶⁸ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

al menos. Somos aves de paso. No levantes una casa demasiado sólida ni te llenes de cosas. Te basta con tu par de alas, muchacho”⁶⁹.

Sin realizar grandes vuelos, Oreste irá aleteando entre los tejidos de un otoño físico y existencial que teñirá de grises todos sus intentos por asirse a algo duradero, a alguna presencia inobjetable: “‘Esto es el otoño’, piensa Oreste. Quiere decir, la luz sarrosa sobre la punta de los pinos, el agua dormida, los bramidos de los diesels que rebotan contra el cielo y especialmente este viento que arrastra el olor a barro y hojas podridas de las islas. Es un viento triste y malhumorado que cabalga sobre el agua, desde el río abierto como un jinete solitario”⁷⁰.

La primera moderna inconformidad del artista con su medio es aquella patada que le proporciona; y que sigue al extrañamiento, vuelco sobre sí mismo, desgarramiento interior, como primaria manera de diferenciarse del contorno que aborrece. Es larga la lista de inconformes desde el romanticismo alemán hasta nuestros días. Diversas formas de rebeldía unidas íntimamente por una misma raíz: el individualismo. En nuestras letras, ejemplo cimero de ello es aquel personaje de Onetti que declara con airado heroísmo: “Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella”⁷¹. Oreste, protagonista de *En vida*, continúa aquella manifestación de individualismo intemporal, pero que ya muestra fisuras. Que no involuciona al solipsismo, sino que reconoce la presencia de seres comunes, aletargados como él en su diminuta estructura, en su terrible finitud: “Eso lo vuelve más pequeño todavía porque de alguna manera siente en su piel toda la inmensidad de la noche. Siente igualmente la presencia de otros hombres, solos como él en esa gran noche desvelada, que es todo el tiempo y toda la memoria”⁷².

Fuera ya de la Gran Costumbre, impasible ante las leyes de un Buenos Aires troglodita, de espaldas a las obligaciones que impone el ordenamiento burgués, disidente de los falsos colores del capitalismo, Oreste irá, vagabundo solitario, entre sus amigos (Paco, Roque), el río, los tragos, Margarita, y las repentinas charlas y reproches imaginativos hechos por el padre, la madre y el lindo tipo del tío Ernesto. Toda esa urdimbre entretejida en su cabeza, al margen de todo indicio de conciencia histórica:

“A veces trataba de rastrear en el pasado un acto claro y terminante, un gesto inaugural, pero ese mundito de sombras se había ido urdiendo de una manera oscura, lenta y obstinada.

⁶⁹ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁷⁰ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁷¹ Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, ARCA, 1965.

⁷² Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

Quiso decir, sin proponérselo, que hacía una semana que no sabía nada de él. Dice, sin proponérselo, que ha pasado una semana. ¿Significa algo para Roque ese vacío?

Es curioso. Aquella es una frase de su madre. ‘Oreste, ¿te has mirado la cara?’, ‘Oreste, mirate la cara’. Ve en el aire su cara de nabo, no esta, ni tampoco aquella, sino un resumen de su cara que no parece tener historia⁷³.

Hay en la novela una especie de sublimación de la aventura y la bohemia como atributos inherentes a la “esencia humana”. Y en último caso, como salvamento del hombre acosado por la máquina trituradora de la civilización burguesa. Conti y Oreste se funden como lo hacen el sueño y la realidad para afirmarse, con aparente desgano, pero potencial esperanza, en lo que creen es el centro incontaminado del Hombre: su desdén por los castillos fatuos, su elemental honestidad de rechazo al oficialismo y al juego del sistema, su radiante desnudez plantada en el centro de un coro de maniqués. Protesta abstracta. Negación idílica. Pero no quiere el escritor elevarla a categoría filosófica. Le basta con dejar escapar lo que realmente ocurre. Describe fielmente su alejamiento del prefabricado “tiempo bello” y su abandono al otoño, estación simbólica en la que el hombre se encontraría con sus fibras más originales, menos llevadas y traídas por las leyes de la mercancía. Así, Oreste desdén el didactismo con su hijo Marcelo. No es capaz de imprimir las buenas y sagradas mentiras al hijo que comienza a descubrir su verdad:

—Quiero que hables con Marcelo.

—¿Ocurre algo?

—No va al colegio hace días.

—¿Estás segura?

Luisa lo mira sin expresión.

—Quiero decir, ¿a dónde va entonces?

—No sé. Supongo que vagará por ahí. Si algo tuvo oportunidad de aprender es eso.

—Me imagino en qué estás pensando.

—Es tu costumbre.

—Es lo primero que debiera aprender el hombre sobre la tierra. Mejor dicho, lo último que debiera olvidar, porque nació un vagabundo⁷⁴.

La idea de un detenimiento temporal, de un no correr al mismo compás que los relojes del mundo exterior, se da como constante en la novela. Oreste, inmóvil y perezoso, contempla una suerte de imágenes que se le aparecen y desaparecen como fugaces noticias de “afuera”. Este mentalismo en el que lo

⁷³ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁷⁴ Haroldo Conti: *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

real se hace extraño al orden de las ideas, y los recuerdos se corporizan, se hacen realidades accesibles al tacto, domina la estructura de *En vida*. Todos los planos sensibles, objetivos, cobran importancia solo como puntos referenciales de un plano psíquico que transita, inamovible, todo el tiempo narrativo:

“Este sábado tampoco vino Paco. Este sábado no es el día de hoy, que puede o no ser sábado, sino un día de la memoria. A Oreste se le nace en la cabeza en cualquier momento y cada vez importa menos el día de afuera [...].

Madre dice: ‘Este invierno iremos a visitar al abuelo’. Para ella el tiempo es de una absoluta fijeza”⁷⁵.

Conti está atrapado hasta entonces por la tradición literaria que explota como fuente teórico-filosófica de sus ficciones, al idealismo subjetivo. Macedonio, Borges, están en ese Oreste que constata la realidad que le rodea no a partir de su existencia independiente, sino solo como relativo punto referencial de sus impresiones y sensaciones⁷⁶.

En vida no es solo el reflejo en el escritor de la explosión del disentimiento de la actitud romántica, tan explotada por la novelística argentina. El ahondamiento en la caverna individual, la sumersión en el abismo humano como repugnancia frente a la situación con la que no se quiere comprometer en aras de una ética abstracta. Es también, y más que ello, el tránsito no constatable hacia otras escalas de lo humano, hacia una expresión menos reducida a los mecanismos tradicionales de la identificación individual afectiva. Mientras tal expresión no aparezca, el escritor mantiene férreamente su descontento, encerrado en su universo finito, impotente ante las imágenes circundantes. Pero todavía sin reconocer en el signo un transfondo semántico que lo lleve irremisiblemente hacia una realidad objetiva, urgida de transformación. Ha observado Gerardo Mario Goloboff que:

“el centro de radiación del relato, Oreste, ofrece superlativizada la existencia en imagen de ‘los otros’ [...] La descripción de lugares, personas, estados de ánimo, la descripción temporal, siempre procede de una única visión. Y, consecuentemente, tampoco se trata aquí de una visión segura, monolítica, que tendería a dar ‘representaciones adecuadas de los objetos’, sino de la vacilante interpretación que emana del centro de radiación del relato”⁷⁷.

⁷⁵ Haroldo Conti: *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁷⁶ Tanto en Macedonio como en Borges, pese a diferencias notables, encontramos como sustrato filosófico variadas formas de idealismo y solipsismo.

⁷⁷ Gerardo Mario Goloboff: “Haroldo Conti y el padecimiento de la máscara”, *Nuevos Aires*, Buenos Aires, n. 9, diciembre de 1972/enero-febrero de 1973.

Oreste renuncia al caos de un mundo exterior (Buenos Aires, orden capitalista) que ha impuesto como cotidianidad la más absoluta enajenación social. Pero su mundo interior tampoco le ofrece el asiento seguro, aceptablemente antilógico e irracional, con el que se contenta Horacio Oliveira en *Rayuela*. Por lo tanto, no se lanza a la aventura metafísica. Desdeña tanto al “buen burgués” como al brujo-dadá. Se satisface con vivir y padecer la bohemia, sin necesidad de intelectualizarla. Necesita, pues, de otro medicamento. Irán apareciendo e interrelacionándose cinco *leitmotiv* que anunciarán la posibilidad remota de un asidero, de una escala victoriosa a la realidad:

I. EL PADRE. Forastero eterno por vocación, aparecerá con una llamada insistente que corta el devenir cotidiano de Oreste, en los momentos en que la rutina amenaza y compromete el destino del hijo. (También el tío Ernesto, inapresable, fugaz, vagabundo hierático de toda familia.)

II. EL BARCO. La idea fija de un navío, metáfora del viaje hacia otra calidad añorada. Sustancia portadora del tránsito. Presencia constante que navega en la cabeza de Oreste. El barco, imagen salvadora, se asocia, en ocasiones, al padre: “Es curioso, el viejo nunca salió de la tierra firme y cuando venía a Buenos Aires y miraba los barcos simplemente parecía perplejo. Sin embargo, siempre que ve un barco, cualquiera sea, piensa en su viejo”⁷⁸.

El barco, no ya en su apariencia física, sino sublimado a ideal, principio irrenunciable. De una conversación con su hija:

“Alzó la vista distraídamente y buscó la luna entre las copas de los árboles.

—Es un barco.

—¿Qué hace allí arriba, en el cielo?

—Navega hacia aquella estrella, que es una isla [...]

—Los barcos van por el agua.

—La luna es un barco que va por el aire”⁷⁹.

III. EL CAMINO. Unido a los anteriores, este motivo aparece sin definirse en la conciencia de Oreste. Al salir del absurdo mundo burgués, desclasado, presiente un sendero real y maravilloso, que no llega a encontrar. Que no alcanza por la presión de una aquiescencia que lo incapacita: “Un camino solitario, una brecha parda y granujienta, se abre en su cabeza. Es el camino que, saliendo del pueblo, pasa por el costado del cementerio entre los humeantes hornos de ladrillos y que se interna justamente en un cielo remoto que cobija a un pueblo y gentes y distancias que nunca llegó a conocer. Jamás pasó de las primeras chacras”⁸⁰.

⁷⁸ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁷⁹ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁸⁰ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

IV. EL MAÑANA. Un tímido e imperceptible optimismo. Latiente, pero que no llega a plasmarse en su conducta. Una simple esperanza inalcanzable:

“Mañana será otro día’, piensa, lo cual nada tiene que ver con Roque ni con el 60 que de aquí a mañana tendrá oportunidad de hacerlo mierda un centenar de veces, pero de todas maneras la idea del mañana, así de genérica y confusa, le devuelve la confianza en el mundo, lo cual tampoco significa nada, pero en eso consiste precisamente su confianza”⁸¹.

V. EL JINETE. Oreste, ser pasivo y contemplador, lanza su vista soñadora hacia una personificación de la acción. Ese jinete desconocido y justiciero que se le aparece en una vieja película o sobre la cubierta de un barco es el timonel de un viaje de nuevo tipo. Es la altura moral del hombre. La acción limpia y decidida que, en su carencia, admira y recrea en una figura tipo, un modelo de héroe que puede tener cualquier nombre conocido... y por qué no, Che Guevara. Aunque la relación es muy vaga, Oreste nunca será el mismo frente a esta aparición. Habría quiebra, alborozo, cambio:

“Al fondo, trotando entre cielo y tierra, apareció la silueta del jinete que había visto pegado en la puerta. Una voz extraviada cantaba ‘El justo está en camino’ [...] Oreste había visto mil veces a aquel jinete. Lo había visto de chico en el mísero teatro del pueblo cuando tenían que parar después de cada rollo [...]

Se encendieron las luces. Algunos tipos se levantaron y se fueron [...] Permaneció un rato hundido en la butaca y después salió él también, todavía un poco aturdido.

El jinete entra y sale del *hall* a cada golpe de la puerta”⁸².

Oreste sueña. Cuando camina entre el aburrimiento del hogar a los brazos de Margarita, prostituta, amor puro, actualizada Sonia de *Crimen y castigo*. Cuando apresa momentos que luego recreará una y otra vez: Paco, Roque, Pino, el bar, los alegres chicos del Gaviota, alegría del trago, fiesta del vagabundo. Pero una imagen fija lo hace centrar la atención. Un imán que apenas alcanza a descifrar: jinete, capitán de navío. Un símbolo, una altura que lo hace palidecer y lo obliga a cuestionamientos que nunca sabremos hasta que el Oreste de *En vida* reaparezca en *Mascaró*.

Estos cinco motivos en imágenes conforman el sentido de la existencia de Oreste, antihéroe sin etiqueta. Sobre la muerte del “ciudadano burgués” surge el hemingwayano Oreste. La ciudad se aniquila como una metáfora carcomida. Asistimos al contacto puro del Rousseau americano con la naturaleza virgen: islas y mar, travesía del Hombre hacia el centro de la Tierra:

⁸¹ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁸² Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

“El navegante solitario Oreste Antonelli partió hace dos veranos del puerto de Buenos Aires a bordo de aquella leve balandra siguiendo la confusa derrota de viejas y embrolladas cartas y después el emplumado rastro de las estrellas. Recién ahora siente todo el fastidio y la miseria que dejó atrás y el antiguo Oreste se desprende como un pellejo y hay una alegría que nadie puede alcanzar si no ha muerto en esta forma. Nadie cree en estas islas y él mismo ha dudado en el tiempo que vivió entre los hombres. Pero ahora que están allí y la fina quilla raspa la arena, ¿qué importa toda la tristeza? ¿Qué importa, Oreste?”⁸³

En definitiva, este viaje no escapa a la clásica frustración del itinerario cerrado de buena parte de la novelística latinoamericana. La huida de los hombres ha sido solo una droga ya gastada por la retórica romántica. El personaje no alcanza a salirse de los sutiles engranajes utópicos del altruismo individualista. Termina como al inicio: opaco, descolorido, pájaro inepto para el vuelo, atrapado en la jaula de los rebeldes abúlicos. No hay salida. Tan solo el rumor, recuerdo de lo no sido, angustioso fracaso de un hombre con débiles alas; alféñique para el salto:

“El tiempo sigue igual. Gris sobre gris. A nadie se le ocurre que pueda cambiar alguna vez. El sol de alguna manera es gris. Oreste saluda a vecinos grises, a los grises pasajeros de trenes grises. Sin embargo, hace unos días que oye una música por el lado de la costa. Ahora mismo está oyendo que tocan *Con un clavel*. La música viene por el aire como un pájaro solitario y pasa sobre su cabeza, sobre la casa rumorosa. Cuando se aleja queda el recuerdo de la música”⁸⁴.

En vida, queda, pues, como presencia ejemplificadora de una crisis ideológico-literaria y de una errónea salida de la misma. En ella la técnica de la identificación afectiva no solo anuncia su descomposición en su carácter burgués, sino que fenece también “el grano racional”, la médula realista que ella contenía, para ser suplantada por el signo abstracto y, en general, por los mecanismos de la poética irracionalista del vanguardismo burgués contemporáneo. Por ello es que no puede resolver política ni estéticamente la problemática de la enajenación social capitalista, asumida por la novela. Se queda en la superficie del fenómeno, sin integrar literariamente la esencia objetiva del mismo. Y sobre todo reduce la complejidad real de la enajenación burguesa, la mistifica, a una sola de sus facetas: la psicológica. En este sentido Conti no

⁸³ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

⁸⁴ Haroldo Conti, *En vida*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

supera “la conciencia burguesa [...] que trata de psicologizar la alienación, de convertirla en un fenómeno solamente de carácter psicológico-moral”⁸⁵.

Mascaró: gozo del arte, milicia de la vida

“Quiero decir, concretamente y afilando más el lápiz, la militancia, para llamarla de alguna manera, no entorpece sino que mejora la visión del escritor y la escritura.”

Haroldo Conti

Mascaró, el cazador americano es esa obra militantemente imaginativa, soñadoramente realista, que coloca a la literatura argentina y latinoamericana en un nuevo y depurado sendero. El drama del individuo autorrecluido en su torre metafórica, su conflicto hiperbolizado, la angustiosa meditación y el rechazo idealizado al orden establecido, en síntesis, los últimos descendientes irracionistas de Werther, encuentran, con todas sus complejidades, una salida desenajenante y liberadora en la historia. La narrativa argentina comienza a salir de su prehistoria. Para decirlo un tanto esquemáticamente, detrás de *Mascaró* quedan—previa asimilación y negación dialéctica de aspectos positivos y negativos— la literatura social y la Vanguardia, Boedo y Florida, el tango y la metafísica. Al frente: el arte de la revolución.

Los ambientes y personajes de *En vida* asaltan la nueva novela de Conti. Tal parece como que no quisieran alejarse del escritor en los momentos del tránsito de la soledad a la solidaridad, según expresión de Alejo Carpentier. Se entregan por fin a un viaje que esta vez no se frustrará. Oreste podrá comprender el íntimo sentido de los *leitmotiv* que le acosaban: barco, padre, camino, jinete, esperanza. Será el arte: la alegría de la creación. Será la lucha: la defensa de esa alegría y su extensión a todos los hombres.

No hay en *Mascaró* la elección de un drama y un conflicto a escala individual. Tampoco, argumento que permita reconocer la retórica de un libro más. Hay transformaciones, procesos, lucha. Acción con sentido: ciencia y belleza, ética y estética, teatro y revolución. Agudamente, Antonio Benítez Rojo señala:

“Es difícil contar lo que sucede en *Mascaró*. No se trata de una novela en la cual la anécdota y el drama se van trenzando, anudándose en conflictos y contradicciones irreparables hasta llegar al clímax, punto de giro total en que los personajes estallan. En *Mascaró* no hay drama ni catarsis, al menos en el sentido tradicional del término; en *Mascaró* hay epopeya, hay viaje, hay aprendizaje, hay hallazgo de la vocación y propósito moral,

⁸⁵ Yuri Ivánovich Surovtsev, *En el laberinto del revisionismo. Esnest Fischer: su ideología y su estética*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975.

eslabonado todo conforme a las reglas de una estética que plantea su función social por la vía de la amenidad y la imaginación, en resumen: ‘del placer’, del cual tanto hablaba Brecht”⁸⁶.

Conti, con *Mascaró*, abre la brecha por donde escapará la novela argentina del laberinto existencial del que no parecía poder desprenderse. Su poderosa imaginación garantiza que la aprehensión de la tendencia históricosocial no esté ausente de un rico mundo creado, ficticio. La palabra nace ligera, insinuadora alusiva, construyendo la ficción. Lleva una urgencia que le impide caracterizar a la tradicional. No describe disciplinada y escolarmente. Mas no por ello deja de ser transportadora de significados, didáctica. El lenguaje está en función de la dinámica temática; no hay tiempo para detenimientos analíticos cuando la novela es un río que exige continuo movimiento, y el presente solo tiene sentido potencial, latiente como futuro necesario.

El escritor maneja como artífice el idioma. Conoce el oficio: sabe que la obra literaria tiene un estrato formal, y que de la perfección del mismo depende en mucho el alcance político, ideológico, humano, del contenido. La preocupación estilística será una constante en su literatura. Lo que no implica aceptar de ninguna manera la reaccionaria concepción irracionalista que pretende ontologizar el lenguaje, como realidad inmanente y única de la obra literaria. Ante este engendro amanerado y formalista a que son seducidos algunos escritores de la América Latina, plegados al imperialismo, Conti nos advierte:

“quisiera aclarar que el cambio formal no es nunca un fin en sí mismo: ese es un defecto de nuestra literatura que hace del lenguaje un mero protagonista; muchos se preocupan por innovar en las formas, sobre todo cuando se gastan y no tienen nada que decir. Hay mucho de cartón pintado cuando el autor no tiene nada que expresar y se queda en la forma [...] La literatura que me molesta es la que se olvida de América. Lo considero una burla. América vive muy dramáticamente. Me irrita una literatura que no esté a la altura de este continente desgarrado por tantos problemas”⁸⁷.

En *Mascaró* se fusionan la mejor tradición civil de la literatura argentina, desde los alegatos del romántico Esteban Echeverría hasta lo testimonial de Walsh y Urondo, y algunas líneas estilísticas de lo que se ha dado en llamar realismo mágico (Rulfo, García Márquez) y del realismo maravilloso de Carpentier. Pero lo mágico y lo maravilloso no brotan ni por una utilización abrumadora

⁸⁶ Antonio Benítez Rojo, “Invitación a la lectura de *Mascaró*”, *Casa de las Américas*, n° 92, septiembre-octubre de 1975.

⁸⁷ Haroldo Conti: Entrevista para *Siete Días Ilustrados*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1970.

de los resortes imprevistos de nuestra idiosincracia, rica en imaginación, ni por la recreación mítica de nuestras grandes hazañas históricas. Lo maravilloso en Conti tiene la mesura y la exactitud de lo real. No hay exageración fantástica que pueda devenir ideológicamente una visión abstracta de nuestros problemas. Lo fantástico, para llamarlo convencionalmente, radica en la certeza que van teniendo personajes y lectores del aprendizaje estético-político a que nos lanzamos todos en la novela. Proceso, viaje cognoscitivo y creador que permite reconocer la esencia humana no como algo individual y aislado, sino, como la definió Marx, en el conjunto de las relaciones sociales. El propio autor, crítico de sí mismo, se nos adelanta en la valoración:

“yo creo [...] que con *En vida* llegaba a un callejón sin salida: es una literatura que considero demasiado individualista. Para ese tiempo se produce mi primer viaje a Cuba y mi primer contacto por lo menos a flor de pueblo, con América. Recién en ese momento, tuve un presentimiento de lo que es América y de lo que puede importar como tema”⁸⁸.

El paso de una novela a otra implica el abandono estético de una técnica individualista en crisis, para intentar una abordaje multifacético de la historia y los procesos ideológicos, con inserción de los destinos particulares a un supradestino colectivo. En el fondo de ello asistimos al nacimiento del intelectual revolucionario que, complacientemente, abandona casa, ética, angustia, axiología y bienestar del pequeño burgués librepensador. Otra vez Conti: “El mismo personaje relativamente fracasado, gris, de *En vida*, se convierte acá en un ser vital, totalmente nuevo, distinto. Ahora bien, Oreste, que no es el personaje central, es el único puente de contacto que habría con todo mi pasado, tanto literario como personal”⁸⁹.

Es necesario establecer que lo que denominamos épica en la obra no supone, en modo alguno, lo que algunos novelistas burgueses han ofrecido como novela épica; esto es, la desintegración del héroe, y su suplantación por una pretendida descripción “supraindividual”, “objetiva”. Lo épico en *Mascaró* no viene dado por la cosificación del hombre, ni por ninguna visión metafísica común a esos intelectuales que padecen sin comprender la crisis de la sociedad capitalista. Todo lo contrario: llamamos épico al salto que dan estos personajes en la novela para salirse de sus fronteras individualistas y abrazar, esencialmente, la existencia en el autorreconocimiento de su clase; es decir, la

⁸⁸ Haroldo Conti: Entrevista para *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1975.

⁸⁹ Haroldo Conti: Entrevista para *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1975.

toma de conciencia de unos y otros y la consecuente integración en la lucha de los oprimidos contra los opresores.

La historia contada

Si Juan Rulfo en *Pedro Páramo* cerraba con pesimismo la frustración del ciclo de la novela de la Revolución Mexicana, al ofrecernos un procedimiento mediante el cual participábamos del tránsito de lo vivo a lo muerto, o mejor, de la evocación de lo antiguamente existente desde una fáctica y generalizada inexistencia, haciéndonos ver a los personajes como cuerpos de susurros fantasmagóricos, Conti, por el contrario, abre el camino de una novelística revolucionaria que transita de lo muerto a lo vivo con abrazador optimismo. Entendiendo que lo *muerto* es el individuo angustiado y sin caminos en el mundo burgués; y lo *vivo* el abandono resuelto a otras instancias humanas, el desprendimiento de una vida cerrada en sí misma, para hallar en el conjunto social la identidad escamoteada por tanto mareo especulativo. Oreste y el Príncipe Patagón nacen en la novela hacia una nueva vida que irá cobrando sentido alrededor del eje Mascaró:

“No recuerda casi nada de la otra vida, la de Oreste Antonelli. Lo más claro que tiene en la cabeza es la tarde que un camión de hacienda lo dejó en el empalme de Baldecitos y echó a andar por un camino de arena. Ahí se nació. El Príncipe Patagón, ¡qué duda! Yo mismo me reconozco así hace tiempo. Al principio lo tomaba a broma, me revestía de trapos y un nombre de tamaño, para rústicos. Ahora hace rato que soy el Príncipe Patagón. ¡Soy el que soy...! En la otra vida me llamaban Requena”⁹⁰.

La obsesión, en *En vida*, de un viaje siempre esperado, asociado al “barco”, da pie a la anécdota de *Mascaró*. Oreste se despide del mundo provisorio que había mantenido durante todo el curso de la primera novela. Música, trago, la Trova de Arenales: un adiós al buen vagabundo y al otoño. La ansiedad ha ido creciendo en su cabeza y ya es incontrolable: “Oreste cambia de ánimo según cambia el barco. Marcha por tiempos y caminos distintos según sea un roquedal, una nube, un tren, una muralla almenada, una ciudad. Más cerca es un barco, y se alegra porque piensa que es El Mañana, ese gran barco que navega en su cabeza”⁹¹.

Cansado del mundo gris y convencido de que su rechazo al orden establecido se ha transformado en nueva retórica, Oreste se despide de Margarita. Ha llegado El Mañana, y en su cubierta el capitán Alfonso Domínguez: co-

⁹⁰ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁹¹ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

mienza el rico aprendizaje. El narrador describe la partida: “Así, con el bolso al hombro echa una última mirada al cuarto y permanece un rato de pie cerca de la puerta con aire forastero. Este es Oreste Antonelli, o más bien Oreste a secas. Un vagabundo, casi un objeto”⁹².

Pero Oreste no irá solo en esa travesía de Arenales a Palmares. Un sujeto espectacular llega en último momento. Sin duda, un verdadero maestro que sacará de su fondo, con increíble mayéutica, sus artes y oficios, “el legítimo Príncipe Paragón: versista, recitador, escribiente, mago adivino certificado, algebrista y en otro tiempo, ministro... casi emperador”⁹³.

Comienza entonces una epopeya que escapa al curso acostumbrado de las historias narrativas modernas. Un encuentro del hombre con su oficio creativo, padre de instrumentos y artificios. Trabajo que al expandirse, ennoblece. Al viaje físico se suman otros que la imaginación impulsa. Transformaciones, magia que irá cargándose de sentido a través de la novela. Arte que no degenerará evasivo, porque tanto Oreste como el Príncipe, esta vez jugarán en función de un tercero que aplaude el espectáculo, pero vigila desde la proa. Altura moral y exigencia del Jinete que es “hombre de rasgos finos, desenvueltos, con una sonrisa en esbozo”, pero al mismo tiempo “sujeto de ayuno y vela, esa distancia del alma, siempre en oficio de peligro”⁹⁴:

—¿Quién es ese tipo?

—¿Cuál?

—El de negro.

El Príncipe se removió en la oscuridad.

—Mascaró.

—¿Qué hace?

Depende cómo se mire... Tendrás tiempo de averiguarlo. Duerme ahora”⁹⁵.

Los elementos esenciales están dados ya desde este instante. Dos sentidos, al parecer desligados, irán desplegándose vertiginosamente hacia su encuentro. Allá entonces sabremos todos que habíamos recorrido un solo trayecto. Y que dentro del sueño y la magia otro sendero se imponía como objetivo central. La novela va creciendo desafortadamente, pariendo de la ficción y arrebatándolos en su juego. Pero no es el juego por el juego mismo su sustancia. Es, para decirlo de alguna manera, la literatura golpeándonos y lanzándonos íntegramente más allá, a la vida. El autor relata cómo a medida que escribía, aquello crecía más y más hasta pertenecernos a todos, cuando “aquel plancito creció y creció como

⁹² Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁹³ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁹⁴ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁹⁵ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

un árbol y así entraron en esa historia, desde mis más sencillos amigos como Tony Bekc o el capitán Alfonso Domínguez alias *Cojones*, hasta esta tierra de lucha y esperanza llamada América. *Mascaró* daba para todo. Creció y creció como un tremendo canto y yo era a medias el cantor porque se juntaron tantas y tantas voces que *Mascaró* realmente no me pertenece⁹⁶.

Se confirma durante la novela aquella tesis que aparece en sus inicios: “Uno es historia. ¿Qué hay para adelante? Caminos...”⁹⁷. Esa historia irá transcurriendo primero como enseñanza individual hasta engranar todo eso en una aventura colectiva: el Circo, metáfora del grupo, imagen de la célula de lucha clandestina.

Arte y lucha, separados históricamente por el código liberal, asumen su franca identificación en todo el cuerpo de la novela, no solo en aisladas declaraciones. Ella es su mayor evidencia: “Velos y tinieblas se rajan y descorren para alumbrar un futuro plagado de grandezas en el cual el hombre avanza a pie firme, ¡*Duc in altum!*!, llevado de las manos por la sabiduría a la derecha y la belleza estética a la izquierda”⁹⁸. Será el personaje que encarne la justa acción quien haga esta declaración de principios: “*Mascaró* declaró que apreciaba estos intermedios, que estaba de acuerdo en que la vida del hombre sobre la tierra es una milicia, pero que esta, a su vez, era un arte que se ejercitaba, que las buenas guerras se adornan como una representación, son casi un festejo”⁹⁹.

El Príncipe, ese gran maestro de ceremonias, artista por naturaleza y convicción, sondea al muchacho que todavía no ha descifrado el sentido oculto de sus ansias de vuelo. Oreste viaja por viajar. Pero sin que se dé cuenta, su itinerario se va definiendo cada vez más, ayudado por la estética y la ética de sus maestros singulares. Comprenderá que “el arte es la más intensa alegría que el hombre se proporciona a sí mismo [...] Esa forma blanda y jubilosa de pisar la tierra”¹⁰⁰. Pero sabrá también que esa alegría nunca será honesta mientras la inmensa mayoría de los hombres tengan vedado el camino hacia ella.

Oreste estará sujeto a dos experiencias vitales, a dos didácticas. Por un lado el Príncipe Patagón lo ejercita en sus artes, sacando a la superficie el “Príncipe” que hay oculto en él. Humanismo del arte. Sentido transformador de la existencia; dominio y elevación del hombre sobre sus circunstancias. Por otro, la poderosa vocación de “concretos” del Jinete. Su decisión directa y poderosa. La acción revolucionaria dibujada en este personaje rigurosamente colectivo. Oreste comprende que ambas vocaciones no son más que una y la misma.

⁹⁶ Haroldo Conti, “Nacimiento de *Mascaró*”, *Crisis*, Buenos Aires, n. 27, julio de 1975.

⁹⁷ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁹⁸ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

⁹⁹ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

¹⁰⁰ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

Fundación del Gran Circo del Arca. El Príncipe es capaz de despertar el interés por las viejas y elementales artes como no lo pudo hacer el terrible José Scarpa. Nuevos y renovados personajes: el enano Perinola, el luchador Carpofofo, el Nuño, Sonia (la señora Maruca), Boca Torcida, el león Budineto, Sainete y comedia. El Gran Circo inicia una gira insólita. Por los pueblos y desiertos la caravana casi vuela entre el amor y el gozo de llevar su arte a cientos de hombres desconocidos, pueblos enterrados en el olvido. Y una alegría común al reconocer que esas “capacidades y mutaciones, aunque resienten el oficio, por cierto que favorecen a la vida pues uno se multiplica, se redobra, convive, en tantos y más”¹⁰¹.

Sin teorizaciones, a través de la propia ficción, la novela va demostrando que el verdadero arte no tiene sentido para el hombre solitario. Lo bello no lo consigue el artista encerrado en su estudio. Lo trae el viento de las masas, el calor del pueblo. Y estas verdades las van conociendo los hombres del Circo del Arca. Los pueblos se suceden. Nombres extraños que el circo va familiarizando. Descubrimientos y emociones de una aventura sin igual. Nuevas incorporaciones al grupo. Grandiosos espectáculos como aquel número de “El cazador americano”. Contactos con seres cada vez menos solitarios. En definitiva, trabajo artístico e ideológico de la vanguardia con el pueblo.

El lector comprende la médula racional que sirve de estructura al universo imaginativo creado por el escritor. El circo y su viaje por el interior; la creación colectiva y el internarse en las profundidades de una realidad: toda una contrapartida de la novela mitificadora de la ciudad y del viaje europeizante. Razones de un compromiso que imperceptiblemente aflora político. La vanguardia revolucionaria y su pueblo, reconociéndose, funcionando, despertando conciencias:

“El circo ‘es’ para ellos, aunque de dudosa materia, mil y mil maravillas, nunca visto. Y siendo, se marcha. El más viejo señala con el dedo a uno de lo lejos y el carromato vaguea para donde apuntó. La arena se desliza en la cavidad de la huella, el viento la empareja. Fue y se fue. Pero quedan las figuras. Los chicos perinolean, farsetean, carpofofolean. Dibujan leones en la arena con la punta de una ramita. Las mujeres se ensonian. Los hombres bembelan”¹⁰².

Los destinos individuales se han fundido. Los nombres abandonan su individualidad. El orden se altera. Y el Circo del Arca comienza a ser subversivo cuando las autoridades descubren que su arte no traiciona la vida. Del humanismo un tanto imaginativo en los inicios, surge, tenso, el compromiso

¹⁰¹ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

¹⁰² Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

y la responsabilidad clasista. Creación y propaganda abiertas desde y hacia el oscuro pueblo. La belleza despierta del polvo y se arma para la lucha. Aparece en este momento en la novela la imagen del anti-circo, del anti-pueblo:

“*Bando*. Rene Marcaró, (a) El Cazador Americano, Joselito Bembé, Maldeojos, Profesor Asir, Seis-en-Uno, Carpofofo, el Califa, Bailarín Oriental, Viuda Negra, Chumbo Cárdenas, Lucho Armaraz, Oreste Von Beck, Pepe Nola, Fragetto, Dómine Tesero, Príncipe Patagónico, etc -Antisocial de una suma peligrosidad promovido por graves y combinados delitos de insurgencia en contumacia. Cualquier información sobre su paradero debe ser comunicada a las Fuerzas de Seguridad. Se reprimirá con escopleo todo ocultamiento, deformación, omisión y conexos. Se reprimirá con pifucio de primera los defactos en complicidad directa, resistencia ostensible y apología del susodicho en cualquiera de sus encarnaciones. Se reprimirá con pifucio de segunda toda expresión de las llamadas de arte o cualquier ocupación o ejercicio excéntrico por los implícitos y concomitantes...”¹⁰³.

Oreste y el Príncipe no tienen otra alternativa que romper su ensueño. Los números del Circo del Arca han calado demasiado entre las gentes. Ya no son una caravana de alucinados. Se deben a esos hombres que han despertado con sus artes. Llega la hora de la más grande transformación para el artista: asumir la revolución. Oreste se ha convertido en Príncipe. Se ha cumplido la tarea de su viejo maestro. El Mañana, ese bravo navío, atraviesa decidido tormentas y tempestades, sin detenerse hasta alcanzar al fin el auténtico puerto, donde espera Mascaró.

La tortura acaba por consolidar su vocación. Al finalizar el libro, Conti, “tomando como puntales el optimismo, la lucidez y la capacidad de lucha del hombre revolucionario, logra un capítulo memorable en nuestras letras, y más que denunciar la crueldad de los sayones que ejercen la tortura, desmonta la pobre y siniestra relojería del régimen facistoide, mostrándolo tan primario y anacrónico como un australopiteco en una nave espacial”¹⁰⁴.

Haroldo Conti se ha escapado de la genérica contradicción del escritor pequeñoburgués argentino. Sin pasar por alto tal vez alguna que otra oscuridad en el sentido, quizá una mínima huella esteticista –aunque no en la acepción enfermiza de la palabra– en cierto pasaje, o un enfoque revolucionario, pero no acabadamente científico, de la realidad sociohistórica de su país, *Mascaró, el cazador americano* es la metáfora de la revolución, su canto y su esperanza. Oreste reconoce de una vez y para siempre su camino. Lo real explota desde

¹⁰³ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

¹⁰⁴ Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

el mismo centro de la ficción. La fantasía conduce indefectiblemente a una comprensión cabal del mundo que recrea. Como ha dicho Benítez Rojo: “Oreste, como la novela que lo crea y lo contiene, apunta hacia el futuro desde la cubierta de El Mañana; es, sin duda, un héroe de nuestro tiempo, ese hombre complejo que tiende a integrar el arte con el combate, la habilidad física con la teoría, el sacrificio con el humor, y que, al desechar viejas fórmulas, participa activamente en el mundo obrero por y para el porvenir”¹⁰⁵.

Hoy que Haroldo Conti ha encallado en la tortura, por poner pluma y brazo al servicio de una causa justa, sirva este trabajo, modestamente, de clamor, denuncia, abrazo. De llamada a Mascaró, al Príncipe Patagón y a todos los que aprendieron a volar con las alas de la fe en la victoria. Por Haroldo Conti, novelista del sueño y la revolución. Por América, sus hombres, su literatura nos sumamos a creer en los compañeros del Circo del Arca. En los millones de Oreste que han encontrado su camino. Y sentimos como nuestras las palabras del escritor:

“Ahora, a diferencia de esas otras veces, no he quedado triste y vacío porque *Mascaró* sigue vivo y me demanda nuevos caminos. Siento, eso sí, la breve tristeza de despedirme de él para que comience a compartir su camino con otras gentes. Aquí estamos, pues, a un costado de ese camino diciendo los adioses y estrechando su firme mano. Pero yo sé que volveré. Yo sé que volverás, compadre. Por eso te digo hasta siempre. No te olvides de mí ni de mi compañera, los que tanto te amamos. Volvé pronto para que podamos seguir viviendo y amando, oscuro jinete, dulce cazador de hombres. Mascaró, alias Joselito Bembé, alias la Vida”¹⁰⁶.

*Roberto Brody*¹⁰⁷

MASCARÓ, EL CAZADOR AMERICANO EN LA TRAYECTORIA NOVELÍSTICA DE HAROLDO CONTI¹⁰⁸

La novela más reciente del escritor argentino Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, es sin duda su obra más importante¹⁰⁹. Aunque muy

¹⁰⁵ Antonio Benítez Rojo, “Invitación a la lectura de Mascaró”, *Casa de las Américas*, n. 92, septiembre-octubre de 1975.

¹⁰⁶ Haroldo Conti, “Nacimiento de Mascaró”, *Crisis*, Buenos Aires, n° 27, julio de 1975.

¹⁰⁷ *The University of Texas at Austin*.

¹⁰⁸ *Revista Iberoamericana*, n° 108-109, Pittsburgh, julio-diciembre, 1979, pp. 537-552.

¹⁰⁹ En adelante toda referencia a las novelas de Conti será de las ediciones siguientes, y aparecerá entre paréntesis en el texto: *Sudeste* (Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962); *Alrededor de la jaula* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967); *En vida* (Barcelona, Barral

diferente de sus novelas anteriores, esta bien puede ayudar a entender mejor las relaciones temáticas entre ellas y servir también como clave para descubrir y trazar toda una trayectoria narrativa. Esas relaciones, así como la valiosa singularidad de *Mascaró* y el papel que cumple en la trayectoria novelística de Conti, son objeto del presente estudio.

Dos motivos son fundamentales en las novelas de Conti: la soledad y la vida vagabunda. En *Sudeste*, la primera novela de Conti, la soledad del Boga, el pescador errante, está descrita con ambivalencia¹¹⁰. Por una parte, la soledad del Boga en el delta del río Paraná se expresa como una existencia cabalmente austera, desprovista de alegría. Por otra parte, el Boga parece estar orgulloso de su vida solitaria y se irrita cuando se le amenaza con romper su soledad. Es típica la reacción siguiente del protagonista de *Sudeste*: “El se puso un poco molesto. No le gustaba nada eso. El era un solitario y no estaba dispuesto a cargar con nadie” (p. 87). La vida solitaria parece tener también características positivas y es interesante notar que estos dos motivos –la soledad y la vida vagabunda– van asociados en *Sudeste* como si el uno fuera parte del otro.

No ocurre así en *Alrededor de la jaula*, la segunda novela de Conti. Aquí se trata de una especie de soledad compartida entre el chico Milo y el viejo Silvestre, que se intensifica con la muerte de Silvestre al individualizarse en Milo. Se ve también el motivo vagabundo en esta novela, aunque no en primer plano. Milo expresa a lo largo de la novela sus deseos de contemplar otros paisajes, ver otros lugares. Y cuando muere Silvestre, las acciones de Milo, el robo de la mangosta y la huida consiguiente reflejan el intento de realizar estos deseos, que se pueden definir como la añoranza de una existencia vagabunda.

En su siguiente novela, *En vida*, Conti pinta un cuadro en el que, aunque con proporciones distintas, se pueden observar los mismos motivos. La soledad de Oreste Antonelli surge como resultado de su dilema existencialista. Se da cuenta de la falta de sentido de su trabajo como escritor para una revista agraria, y por eso se siente enajenado. Su situación familiar no está tan bien definida, pero sabemos que Oreste está descontento, probablemente porque siente la

Editores, 1971); *Mascaró, el cazador americano* (La Habana, Casa de las Américas, 1975). Existe otra edición de *Mascaró* publicada en Buenos Aires por la Editorial Crisis en 1975. Para una introducción general a la obra narrativa de Conti anterior a la publicación de *Mascaró*, véanse los estudios siguientes: Rodolfo Benasso, “El mundo de Haroldo Conti”, en *El mundo de Haroldo Conti* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969 [N. del E.: reproducido en este mismo volumen y apartado]), pp. 11-45; Eduardo Romano, “Estudio preliminar”, en *Cuentos y relatos: Haroldo Conti* (Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1976), pp. 9-30; Fernando Rosemberg, “Los cuentos y novelas de Haroldo Conti”, en *Revista Iberoamericana*, n° 80 (julio-septiembre de 1972), pp. 513-522; Danubio Torres Fierro, “La obra de Haroldo Conti en la narrativa rioplatense”, en *Revista de Bellas Artes* (México), n° 19 (enero-febrero de 1975), pp. 46-49.

¹¹⁰ Véase el interesante estudio de esta novela hecho por Eduardo Romano, “Conti: de lo mítico a lo documental”, en *Nueva novela latinoamericana: II*, editada por Jorge Lafforgue (Buenos Aires, Editorial Paidós, 1972), pp. 323-329.

necesidad de un cambio en la rutina cotidiana con su mujer y sus hijos. De un modo aparentemente contradictorio surge el motivo vagabundo. La situación es la siguiente: debido a la falta de autenticidad y espontaneidad en su vida, Oreste pasa los fines de semana de juerga con sus amigos vagabundos fuera de la ciudad. Habla a su mujer de sus amigos en forma de queja y de reproche al decir, por ejemplo, que conoce a “un tipo que es capaz de inventar un día” (p. 77). El reproche, claro está, va dirigido a la mujer. La situación se hace contradictoria por la manera en que Oreste trata de resolver el dilema. Pasar días enteros en borracheras interminables no es la mejor manera de enriquecer una vida, y Oreste mismo es el primero en darse cuenta de ello.

En otra parte de la novela sueña de sí mismo como de “un navegante solitario” (p. 107), y luego se imagina, como el capitán Oreste, que anda “por los pueblos llevando las noticias del reino” (p. 113). Es decir, aparecen aquí los rasgos atractivos del ser solitario. Finalmente, después de seguir emborrachándose, lo cual también tenía su ritmo rutinario, y de imaginarse una vida vagabunda, Oreste decide dejar su trabajo y a su familia para trasladarse a la casa de Margarita, una mujer misteriosa a quien conoce en una de sus borracheras. Ahí termina la novela, con el protagonista quejándose de su enajenamiento solitario, pero al mismo tiempo deseoso de otra clase de soledad, la viajera y vagabunda. No se ve en esta novela más que la expresión de la insatisfacción del protagonista. El novelista no sugiere ninguna resolución. El acto de empezar a vivir con otra mujer no resuelve ninguno de los problemas de Oreste.

En resumen, pues, las tres novelas anteriores a *Mascaró, el cazador americano* presentan mundos caracterizados por el entrelazamiento de estos motivos fundamentales de la soledad y la existencia vagabunda. Aunque la forma específica de este entrelazamiento se ve de modos diferentes en cada novela, los mundos creados por Conti son bastante parecidos. En las tres novelas la soledad es ambivalente; a veces se describe con fuerza lírica como un estado natural y positivo (*Sudeste*), otras veces también como un estado complementario a la vida vagabunda y, en este sentido, positivo (*Sudeste, Alrededor de la jaula, En vida*) y otras veces como un estado antinatural y negativo (*Sudeste, Alrededor de la jaula, En vida*).

En las novelas de Conti, el vagar, en cambio, no es ambivalente ni se le atribuyen características negativas algunas. Sin embargo, es interesante notar los enfoques distintos que utiliza Conti en su presentación. El protagonista de *Sudeste* es un pescador vagabundo por necesidad, porque no puede o no sabe hacer otra cosa. El Boga parece haberse dedicado a la vida vagabunda en el delta casi por casualidad después de la muerte del viejo para quien aparece trabajando al principio de la novela. En *Alrededor de la jaula* la vida vagabunda no es más que un sueño que no se realiza. De gran importancia en esta novela

es también el punto de vista del que desea vagar –el de un chico que quiere ver el mundo–. Este deseo de vagar deja de ser un mero sueño juvenil en *En vida* para ser una preocupación, casi una obsesión, del protagonista enajenado, Oreste. Piensa en una existencia vagabunda como la única manera posible de encontrar la espontaneidad y, por consiguiente, la autenticidad vital que busca. Pero tampoco en esta novela llega el protagonista a realizar sus deseos, aunque sí da los primeros pasos (sus viajes de fin de semana, la decisión de separarse de su familia). Conti parece no concebir este acto de Oreste en los términos negativos de un abandono, sino más bien de una liberación. Dice el narrador al final de la novela: “acaso por primera vez [Oreste] había escogido algo en la vida” (p. 213). La liberación, se entiende, consta del rechazo consciente de una vida in-auténtica. Pero aquí termina la novela y el lector queda sin saber las características esenciales de esta nueva vida de Oreste.

Mascaró, la cuarta novela de Conti, es muy diferente a sus obras previas, pero es sin lugar a dudas la más importante de su obra narrativa. La novela resucita a Oreste Antonelli, el protagonista enajenado de *En vida*, para narrar sus andanzas como transformista y ayudante del director en un circo ambulante. Al principio de la novela, Oreste se encuentra con un grupo de músicos en Arenales, un pueblo costero, esperando un barco que lo lleve a un lugar llamado Palmares. Antes de embarcarse conoce al Príncipe Patagón, ser excéntrico que va a Palmares a tomar posesión de un circo ambulante. Los dos emprenden el viaje en un barco llamado “El Mañana” en compañía de varios seres extraños que pasan el tiempo a bordo cantando, bailando y recitando poesía¹¹¹. Cuando llegan a Palmares se le entrega al Príncipe el circo, mientras Oreste y los demás deciden unirse al circo para recorrer con él los pueblos del interior. Hacia el final de la novela, la gente del circo se encuentra en conflicto con la policía rural, y después de una serie de peleas que los del circo pierden, este se disuelve y Oreste es encarcelado. Al fin sale de la cárcel y empieza el viaje de vuelta a Arenales.

No se puede decir terminantemente que este Oreste sea el protagonista de *En vida*; se trata de otro texto, otro mundo novelístico. Pero hay semejanzas inequívocas. No solo es igual el nombre, Oreste Antonelli, sino que también hay referencias esporádicas a Margarita. Al principio de la novela, por ejemplo, vemos a Oreste escribiendo el siguiente mensaje.

¹¹¹ Para la importancia del viaje como un elemento fundamental en la obra de Conti, véase Romano, “Estudio preliminar”, pp. 9-10. Con respecto a *Mascaró*, véase Antonio Benítez Rojo, “Invitación a la lectura de *Mascaró*”, Casa de las Américas, n° 92 (septiembre-octubre de 1975), pp. 89-91. Benítez Rojo afirma categóricamente que *Mascaró* “es la novela del viaje como aprendizaje o formación, de la acción como vehículo de perfeccionamiento moral e ideológico” (p. 89).

“Querida Margarita:
 Hoy he tenido noticias de ese gran barco.
 Mañana salgo para Palmares según todas las previsiones.
 Cuida de Pomponina.”

Oreste (p. 27).

Es evidente el deseo de Conti; quiere que se establezca de un modo explícito la relación entre esta novela y la anterior, *En vida*. Y lo realiza no solo usando el mismo personaje (después se verá la ironía del adjetivo “mismo”), sino también situándolo en una sucesión cronológica. Conti nos da a entender que de la unión entre Margarita y Oreste nace una niña, y que este abandona a las dos, como ya había abandonado a su familia en *En vida*, para empezar una segunda vida nueva, una vida “pos Margarita”, cuyas vicisitudes se cuentan en *Mascaró*.

Pero la invitación a relacionar situaciones y personajes que nos extiende Conti no se puede limitar a estos dos libros. La naturaleza implícita de la invitación exige que se busquen puntos de contacto en toda su obra novelística para así tratar de iluminar la visión de la realidad de este tan interesante autor. A lo largo de *Mascaró*, el narrador se refiere repetidas veces a “la otra vida” de Oreste Antonelli (pp. 22, 29, 44, 29 *et passim*) sin precisar más, pero es razonable suponer que se refiere a su pasado, es decir, al Oreste de *En vida*. Mientras “la otra vida” de Oreste entonces se caracterizaba por la rutina, el tedio y un descontento general, su nueva vida con el Gran Circo del Arca está llena de espontaneidad, aventuras, viajes, cambios y dinamismo; en una palabra: la felicidad. Por ello no es exacto decir que Conti vuelve a presentar en *Mascaró* el “mismo” personaje que el de *En vida*; es el mismo, pero cambiado y viviendo como hubieran querido vivir los protagonistas de las demás novelas de Conti.

En *Mascaró* se nos presenta un cuadro bastante distinto, ya que Conti parece sugerir una solución a los problemas y preocupaciones vitales que tenían los personajes de sus novelas anteriores. Aquí la soledad como motivo casi no existe; solo aparece después de la disolución del circo al final de la novela al describir el narrador a Oreste con las palabras siguientes: “Estaba de nuevo solo. Sí y no. Porque desde ahora habitaban en él un montón de locos personajes que no lo abandonarían jamás” (p. 294).

Esto indica la primera gran diferencia entre *Mascaró* y las novelas anteriores de Conti. La soledad del personaje ya no existe porque Oreste se encuentra rodeado de la gente del circo. En otras palabras: la soledad anterior se convierte ahora en comunidad. Y hacia el final de la novela, cuando los rurales empiezan a perseguir a Basilio Argimón y a los que se habían asociado con él, es decir, los del circo, el motivo de comunidad experimenta otra transformación

convirtiéndose en solidaridad. Los representantes del circo, capitaneados por Mascaró, salen a combatir a los rurales.

Conviene señalar cómo el enfoque narrativo de la novela refleja esta transformación. Al principio es indudable que Oreste hace el papel de protagonista, pero luego ocurre un cambio. El Príncipe Patagón se encarga no solamente de la organización del Gran Circo del Arca, sino que también (y quizá por eso) se convierte en el protagonista de la novela, ese ser ficticio cuyos móviles y preocupaciones ocupan el primer plano de la narración. Una vez formado el circo, sin embargo, el protagonista-individuo llega a ser un protagonista-grupo, el circo mismo. Así se hace patente la manera en que esta transformación de protagonistas se relaciona íntimamente con la transformación temática de la soledad en solidaridad.

El motivo vagabundo, en cambio, se destaca más que nunca, tanto en el contenido como en la forma. Desde el principio de la novela, cuando Oreste se encuentra en Arenales esperando el barco “El Mañana” (es decir, el barco que lo ha de llevar a su destino) y se nos dice que se ha separado de su querida Margarita, se hace evidente que el protagonista se ha dado a la vida vagabunda. Veamos cómo lo describe el narrador antes de que emprenda el viaje en barco a Palmares:

“Así, con el bolso al hombro, echa una última mirada al cuarto y permanece un rato de pie cerca de la puerta con aire forastero. Este es Oreste Antonelli, o más bien Oreste a secas. Un vagabundo, casi un objeto” (p. 37).

Un poco antes de este viaje, Oreste conoce al Príncipe Patagón, personaje que, como ya hemos visto, desempeña un papel clave en el desarrollo de la novela. Si el viaje a Palmares se caracteriza por una serie interminable de canciones, recitales musicales, poéticos y dramáticos, las vicisitudes del grupo de personas reclutadas por el Príncipe para su circo ambulante reflejan una especie de espectáculo continuo que ocupa la mayor parte de la novela. Llegan a un pueblo, plantan las tiendas, ejecutan sus funciones y se marchan sin rumbo fijo, un vagabundeo colectivo. Y ¿qué forma narrativa más adecuada puede haber para representar esta existencia vagabunda que la de la novela tradicional en que se cuenta linealmente episodio tras episodio? Este motivo vagabundo ofrece además otro aspecto interesante. A diferencia de *Sudeste*, la única novela previa de Conti en que la idea vagabunda está desarrollada, en *Mascaró* Oreste se hace vagabundo como resultado de un esfuerzo consciente, no por casualidad, como en el caso del protagonista de la primera novela. Este examen de *Mascaró* y su comparación con las novelas anteriores permite revelar ahora su papel dentro de la evolución novelística de Conti. A base del estudio de los motivos de la soledad y el vagabundeo, se nota una novelística pre *Mascaró* llena de

tensiones y conflictos temáticos. En *Sudeste*, la tensión principal se establece por medio del motivo de la soledad y su ambivalencia. El Boga, orgulloso de su independencia, parece apreciar y aún más necesitar la soledad tanto casi como su razón de ser, y, sin embargo, nunca alcanza a abrazarla totalmente. A pesar de sus quejas, acepta la compañía del niño retardado El Cabecita; luego, del contrabandista asesino. O sea, que la existencia solitaria tiene su atractivo, pero la comunicación humana –por triste que sea– parece ser una necesidad vital. La parte problemática de *Alrededor de la jaula* consiste en los deseos de Milo de evitar un destino cerrado, que se agudiza y se convierte en tensión por la muerte del viejo Silviano. El sueño del niño Milo es escaparse de su ambiente y ver otras tierras. Al final de la novela trata de realizar este sueño de un modo brusco y desesperado, y fracasa. Escaparse de su ambiente es el deseo también del protagonista enajenado de *En vida*. Su vida cotidiana por falsa y rutinaria está también llena de conflictos y tensiones.

En las tres novelas, estas tensiones o no se resuelven o se resuelven solo de una manera negativa. En *Sudeste*, El Boga, sin voluntad propia, se encuentra complicado por el contrabandista en un negocio sucio y, como resultado, es ajusticiado. Cuando Milo, en *Alrededor de la jaula*, tras robar la mangosta intenta huir, cae en manos de la policía. El Oreste de *En vida* trata de cambiar su vida, es cierto, para terminar instalado en otra casa con otra mujer. Esta acción no puede ser considerada como una solución, aunque sí quizá como un primer paso.

Mascaró da a la obra novelística de Conti una forma que no tenía antes. Si en sus novelas anteriores Conti había presentado mundos poblados de protagonistas cuyas vidas se caracterizaban por las tensiones y los conflictos ya mencionados, lo que se ve en *Mascaró*, en cambio, es la resolución de tales tensiones y conflictos. El Oreste de *Mascaró* había dejado su “otra vida” en busca de una vida más auténtica y espontánea. La encuentra poco a poco, primero entre los músicos de la Trova en Arenales, luego entre los compañeros del barco “El Mañana” y, finalmente, entre los compañeros del circo ambulante, vagabundos profesionales que merecerían llamarse *cronopios*, según el uso que hace Cortázar de la palabra.

Al hacerse miembro del circo, Oreste realiza la melancólica vida vagabunda soñada por Milo en *Alrededor de la jaula* e intentada por el Oreste de *En vida*. Hacer el papel de transformista en el circo y estar entre otros vagabundos que hacen papeles semejantes parece constituir una vida feliz para Oreste, una vida en que la soledad ya no existe ni es deseada.

Mascaró representa por esto la realización novelística de los sueños de todos los protagonistas de Conti y la resolución de sus conflictos. La soledad y el ser vagabundo que antes no eran más que motivos, ya que se notaban como

preocupaciones de Conti sin un mayor desarrollo, ahora se convierten en temas completos¹¹². Son solo motivos en cada una de las cuatro novelas, pero si se los examina en su totalidad desde la perspectiva de *Mascaró*, es evidente que esta última novela ofrece los criterios necesarios para que se consideren temas y no motivos. Conviene añadir que *Mascaró* celebra las realizaciones y las resoluciones ya examinadas. Para que se vea mejor la naturaleza de esta celebración, convendrá examinar la estructura de *Mascaró*.

Hay varios niveles estructurales en *Mascaró*. El nivel más externo presenta una división en dos partes: “El circo” y “La guerrita”, marcadas y así tituladas por el novelista mismo. La primera parte termina con la formación del circo por el Príncipe Patagón y el principio de sus viajes de lugar en lugar. La segunda describe los episodios del Gran Circo del Arca en los distintos pueblos donde se detiene para dar funciones. Luego se describe la aparición del “señor pájaro”, Basilio Argimón, la llegada de los rurales y el conflicto consiguiente (“la guerrita”) entre los rurales y Basilio, primero, y después entre los rurales y la banda dirigida por Joselito Bembé, alias Mascaró, el cazador americano. Esta segunda parte y la novela entera terminan con la disolución del circo, dejando la guerrita todavía activa.

Un examen más detenido de la estructura revela el ritmo siguiente: 1) Exposición. Oreste en Arenales; 2) Viaje en barco a Palmares; 3) Formación del Gran Circo del Arca por el Príncipe Patagón. Aventuras del Circo; 4) Guerrita; 5) Desenlace y conclusión. A base de esta división ya es posible señalar la estructura interna de la novela. La exposición en que se presenta a Oreste y a los demás personajes en Arenales, luego la reducción del número de estos personajes por el viaje a Palmares coincide con la introducción y el comienzo de la trama. Es decir, Oreste va a Palmares en busca de aventuras, allí se encuentra con el Príncipe, que le ofrece la oportunidad de dar forma a sus deseos vagabundos como empleado de su circo. Pero durante las aventuras mismas hay una especie de suspensión de la trama. Se cuentan los episodios, pero no hay avance, no hay desarrollo de la trama. Los episodios no parecen estar conectados entre sí hasta que estalla la guerrita, la última parte de la novela, que coincide con el retorno a la trama. La disolución del circo señala el desenlace y la conclusión consiguiente.

Vista así, la estructura interna de la novela revela una división tripartita. Se basa esencialmente en la presencia y la ausencia alternativas de la trama. Es interesante observar que la segunda parte de *Mascaró*, en que se suspende el

¹¹² Entiendo la palabra “motivo” como una idea recurrente o predominante en la narración que normalmente forma parte del tema principal. Un motivo no suele someterse al mismo desarrollo amplio que recibe el tema de una narración.

desarrollo de la trama, es la sección más larga. Pero además de su extensión, ¿qué características tienen los episodios del circo?, y ¿qué es lo que revelan?

En primer lugar, la sección de la novela que trata de las aventuras y los episodios del circo representa una forma narrativa distinta de la primera tanto como de la tercera sección. Se podría definir este cambio formal de muchas maneras. Siguiendo la tipología narrativa sugerida por Northrop Frye, se tendría que concluir que la segunda parte de *Mascaró* se caracteriza por la superposición de la forma *romance* a la forma novelesca. Se podría hablar también de la introducción de la forma *masque* en la segunda parte de la novela¹¹³. De más utilidad tocante a este texto, sin embargo, son los criterios y las clasificaciones de Todorov sobre el género fantástico¹¹⁴. La segunda parte de *Mascaró* es esencialmente diferente de las demás partes porque se suspende el desarrollo de la trama mientras se añade lo fantástico.

Todorov ha escrito que lo fantástico es un género literario que a menudo se confunde con otros dos géneros: lo extraño y lo maravilloso. Lo extraño no es más que la existencia en un texto de elementos sobrenaturales solo en apariencia, pero que luego se explican de un modo lógico y racional. Lo maravilloso consta de la presencia de elementos sobrenaturales que se aceptan como tales. Lo fantástico en cambio deriva de la vacilación proyectada por el autor, a veces reflejada en los personajes y sentida por el lector con respecto a la realidad (lo extraño) o la irrealidad (lo maravilloso) del texto. La existencia de esta vacilación es tanto el criterio fundamental como la característica central del género fantástico¹¹⁵.

Ahora bien, la primera sección de *Mascaró* no es fantástica. Hay una larga descripción de la región costal llamada Arenales que es realista e impresionista y del grupo de músicos algo misteriosos conocidos como La Trova. El ritmo de la prosa aquí parece alternar entre el de una novela o cuento y el de las acotaciones de una obra teatral. Por ejemplo:

¹¹³ Aunque más abajo voy a contrastar estos géneros con más detalle, tal como se ve en *Mascaró*, baste decir por ahora que el *romance* presenta personajes idealizados, como los de los libros medievales de caballería, mientras que los personajes de una novela son más realistas. La *masque* es una forma teatral en que hay baile y música. Véase Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, Atheneum, 1969, pp. 287-293, 304-308.

¹¹⁴ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traduc. Silvia Delpy, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

¹¹⁵ De ninguna manera pienso asignar un valor de autoridad al libro de Todorov. Reconozco que sus formulaciones teóricas sobre lo fantástico permiten la crítica severa que les hace, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal, "Borges: una teoría de la literatura fantástica", en *Revista Iberoamericana*, n° 95, abril-junio de 1976, nota 9 en la p. 195. Véase también la crítica de Ana María Barrenechea, en la misma Revista, n° 80. Asimismo estoy de acuerdo en que para estudiar las narraciones fantásticas de Borges habría que recurrir a otras fuentes. Considero muy útiles, sin embargo, las sistematizaciones de Todorov como ayuda para exponer la dimensión dinámica de la novela de Conti.

“El faro repasa las sombras. El bote del Paspado está varado en la costa. Los hombres se han ido. Se apartan las mesas, comienza la bailanta. Madrugada. Oreste levanta la copa y brinda. Se nace. Mañana un barco lo llevará lejos de allí, no sabe dónde, pero no hay peso ni tristeza porque no hay historia ni pasado, solo la noche, esa plenitud del tiempo donde el hombre recobra su centro” (p. 25).

Aunque la situación y los personajes presentados en la primera parte parecen reflejar ciertos aspectos insólitos, no aparece todavía elemento alguno sobrenatural. Según los criterios de Frye, esta primera parte se debería clasificar como género híbrido entre novela y *romance*. Tenemos una presentación básicamente realista de personajes y situación tal como se encuentra normalmente en el género de la novela. Esta presentación, sin embargo, no es totalmente novelesca. Veamos las palabras de Frye:

“The novel tends to be extroverted and personal; its chief interest is in human character as it manifests itself in society. The romance tends to be more introverted and personal: it also deals with characters, but in a more subjective way. (Subjective here refers to treatment, not subject-matter. The characters of romance are heroic and therefore inscrutable; the novelist is freer to enter his characters’ minds because he is more objective.)”¹¹⁶.

De ninguna manera se puede decir que el interés principal de esta primera parte de *Mascaró* sea “human character as it manifests itself in society”. No se ve más que un personaje, Oreste, del que no se sabe gran cosa, y aunque no parece ser un personaje heroico a primera vista, la situación en que se encuentra —un personaje solo que se ha escapado de “la otra vida” para andar en busca de su destino— sí tiene un matiz heroico. Claro está que el personaje a quien se le puede aplicar el término héroe en el sentido tradicional de la palabra es el misterioso e inscrutable Mascaró, “el jinete de negro” (p. 57).

Hasta ahora, pues, nos enfrentamos con un texto extraño, pero no fantástico, que es tanto novela como *romance*. Pero más adelante tiene lugar el viaje sumamente interesante que emprenden Oreste, el Príncipe Patagón, Mascaró y varios otros en el barco “El Mañana”. Por un lado, el viaje en barco cumple una función argumental, la de llevar al Príncipe a Palmares, donde el circo espera su nuevo director. Por otro, este viaje toma un interés especial al funcionar también como vínculo literario entre dos géneros próximos: el de lo extraño y el de lo fantástico¹¹⁷. Al principio del viaje, el lector se encuentra con una voluntad poética que funciona en combinación con el estilo abreviado del

¹¹⁶ Frye, p. 308.

¹¹⁷ Véase Todorov, pp. 33-65.

novelista ya mencionado anteriormente, usado para aumentar el tono extraño del texto: “El chirrido de los motones, el raspón de los garruchos al trepar la vela y el golpe del paño al tomar el viento inauguran otra vida para Oreste. De repente se vuelve pájaro y madero. Travesías” (p. 49). Luego se le ofrece una descripción detalladísima de una comida a bordo y, en rápida sucesión, una receta igualmente detallada para los efectos del mareo, un arrebato lírico en latín echado por el Príncipe en que se celebra la vida marinera, mezclado con una dosis de comicidad escatológica (“¡Quos ego! ¡Mare Magnum! / ¡Motu proprio! ¡Sursum Corda! / ¡Me cago ahora mismo in solido! / ¡Nota bene! ¡Turba multa!” [p. 56]) y una absurda interpretación numérica del sueño del cocinero Nuño ofrecido por el Príncipe (p. 58). Es decir, que dentro del marco de lo extraño surge lo absurdo, y este puede ser considerado como lo extraño llevado al extremo. Surge también entonces la duda. Se sabe que estos son personajes extraños, pero verosímiles, que hacen un viaje a un lugar determinado por razones más o menos concretas. El Príncipe va contratado por un circo, Oreste va en busca de su destino y Mascaró va por razones misteriosas. Con la aparición de lo absurdo, sin embargo, empieza a sentirse la duda. Muy revelador es el comentario del Príncipe cuando se le sugiere que una parte de su interpretación del sueño del Nuño debiera quedar anulada porque “en la vida real sucedió lo contrario” (p. 58). A lo que responde el Príncipe: “¿Qué carajo importa aquí la vida real? ¿Un sueño no es algo real?” (p. 58). Aquí se ve otro indicio, esta vez inequívoco, de la naturaleza cambiante del texto. Se debe describir esta metamorfosis genérica como la de una novela que se está convirtiendo en *romance* (Frye) y la de un texto esencialmente realista que se está convirtiendo en uno fantástico (Todorov).

La vacilación sugerida por el autor y sentida sin duda también por el lector ante el texto es transmitida a veces de una manera directa y literal por los personajes, quienes no dudan del texto, pero sí de la realidad misma. El capitán de “El Mañana”, Alfonso Domínguez, había narrado una serie de viejas aventuras heroicas de un tal Diego de Almaraz. A continuación, el narrador nos dice:

“Oreste miró a lo lejos y, como no viese otra cosa más que agua, pensó si realmente existía Palmares, si no era un invento de la Trova o, en todo caso, una de esas fundaciones que dispensaba a derecha e izquierda don Diego de Almaraz; recordó en seguida aquella vieja maldición y observó con cierto espanto al capitán Alfonso Domínguez, dudó si consistía encarnado y no mera figura o si finalmente no era el propio Almaraz” (p. 64).

Así, Conti hace dudar a Oreste, quien a la vez nos hace dudar a nosotros los lectores.

Ahora bien, gran parte del viaje a Palmares consta de una especie de fiesta o de celebración en la que hay canciones, bailes, recitales de poesía y pequeñas funciones dramáticas, incluso con los aplausos debidos. Pero estas páginas no están desprovistas de trascendencia. De hecho, Conti sugiere explícitamente el tema vagabundo con las palabras siguientes del capitán:

“La vida es una entera travesía... La vida es un barco más o menos bonito. ¿De qué sirve sujetarlo? ...lo mejor de la vida se gasta en seguridades... Por tanto, conviene pasarla en celebraciones, livianito. Todo es una celebración” (pp. 64-65).

Esta celebración funciona intratextualmente para presentar, prefigurándola, la segunda parte de la estructura interna de la novela.

Digo “prefigurar” porque la segunda parte es otra forma de celebración —el espectáculo del Gran Circo del Arca, fundado y puesto en marcha por el Príncipe Patagón a su llegada a Palmares—. En esta parte, la más amplia del libro, el circo ambulante va de pueblo en pueblo dando funciones. Aquí es donde se suspende el desarrollo de la trama para, en episodio tras episodio, en los que pocas personas desempeñan muchos papeles, celebrar el encanto de la vida de circo. Maraca López y Esteve, la amante del Príncipe, por ejemplo, es también Sonia la Vidente, alias la Bailarina Oriental, la que causa “una erección general” cuando interpreta su arte (p. 190). El enano Perinola también actúa como payaso y saltimbanqui sin dejar de molestar al Príncipe con sus constantes juegos de palabras. Oreste es ayudante del Príncipe y transformista. Y Mascaró es también Joselito Bembé, alias Rajabalas, alias El Cazador Americano.

En esta sección auténticamente espectacular hay varios sucesos que anuncian la presencia de la fantasía. Al final de la primera división externa del libro (“El circo”), Oreste hace una especie de inventario mental de lugares, objetos y personas que había conocido antes de aceptar la vida de circo:

“Oreste, apenas turbado, se pregunta si habrá sucedido así con todo. Arenales, el Lucho, el Cara, la Pila, el Pepe, el Bimbo, la Tere, Cafuné fantasmón, el Mañana tan barquito, el fragoroso capitán Alfonso Domínguez, el tremendo jinete Mascaró, la Trova..., la muy dulce Trova de Arenales. ¿Existieron realmente alguna vez?” (p. 170).

Por segunda vez en esta novela nos encontramos con un personaje que duda de la realidad. Ya antes el Príncipe había dudado de su importancia (“¿Qué carajo importa aquí la realidad?”); ahora la situación que se observa es más extrema, es el personaje quien duda de la existencia misma de la realidad.

A otro nivel, la duda se extiende al texto entero, mientras el contenido cómico aumenta. Así leemos, por ejemplo, que el enano Perinola “se ha reducido otro poco” y que “Sonia, por su parte, sigue engordando y rejuveneciendo” (p. 236). De hecho, Sonia engorda tanto que los miembros de la compañía se ven obligados a quitar la puertita al carromato para que pueda bajar la divina Bailarina Oriental (p. 244)¹¹⁸. Quizá el aspecto más fantástico del libro, sin embargo, coincide con la aparición de Basilio Argimón, “el señor pájaro” (p. 221). Al principio se nos aparece de una manera deliberadamente equívoca. Se ve “un largo penacho morado” en el cielo (p. 219). Alguien supone que es un gavián o un águila, y en seguida nos dice el narrador: “Pájaro era, por supuesto, pero batía las alas de una forma particular y venía derechamente hacia ellos” (p. 219). Pronto alguien reconoce en él a Basilio Argimón y se nos ofrece la explicación siguiente:

“Ahora que volaba casi sobre sus cabezas vieron el resto del cuerpo, enteramente de humano, sostenido boca abajo y sobre un armazón de cañas. Vestía un mameluco ajustado y una gorra de cuero con antiparras. Según moviese la cabeza, le pegaba en los espejuelos, que disparaban dos frías llamaradas. El armazón, con el hombro, colgaba de un par de alas desmedidas, casi transparentes, que subían y bajaban con un movimiento crispado” (p. 220).

Es decir, lo que nos da a entender el narrador al principio no es verdad: el pájaro resulta ser en realidad un ícaro moderno que volaba por medio de una máquina genial que había construido¹¹⁹. Se nos ofrece aquí una explicación razonable de una ocurrencia extraña, lo cual debe aclarar cualquier vacilación que hubiera sobre la fantasía del asunto. Según las formulaciones de Todorov, una vez resuelta la vacilación, debiera desaparecer la fantasía.

Sin embargo, no ocurre así porque Conti conscientemente quiere que Basilio Argimón quede como una figura enigmática. En primer lugar, la explicación del modo de volar de Basilio Argimón, aunque es razonable, es también inverosímil si no completamente imposible. Además, con ella se destruye toda lógica cuando a continuación se narra la historia de Basilio (pp. 221-224). Parece que nació binario porque tenía cuerpo de ser humano y alma de pajarito. De chico se le metió la idea de volar porque se pasaba el día con sus compañeros pajaritos, cuyo idioma alcanzó a entender. Con los años, y

¹¹⁸ Aquí tenemos un ejemplo de lo que llama Todorov *lo maravilloso-hiperbólico*, cuando “los fenómenos son sobrenaturales solo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares... De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón” (p. 69).

¹¹⁹ Esta situación ilustra otra variedad de lo maravilloso, *lo maravilloso-instrumental*: “Aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles” (Todorov, p. 70).

después de muchos vuelos fracasados o medio fracasados, que resultaban casi siempre en graves contusiones y aun en ruptura de huesos, por fin llevó a cabo el hombre-pájaro “un vuelo absolutamente aéreo” (p. 223).

Ahora bien, Basilio era del pueblo de Solsona y, según parece, su vuelo reavivó la rivalidad entre Solsona y los pueblos vecinos, sobre todo el de Paso Viejo. Veamos cómo se enemista el hombre-pájaro con las autoridades religiosas y cívicas:

“El domingo de Cuaresma, el párroco de Paso Viejo, cuya iglesia apenas contaba con una miserable espadaña de ladrillos, pidió que se tramaran fuertes oraciones por los vecinos de Solsona, que se entregaban a prácticas descabelladas no solo destinadas a fomentar la discordia entre hermanos, sino a contrariar el orden de *rerum naturae* con el desorden de *rerum novarum*. Los rurales bajaron a Solsona, le volvieron a romper los huesos a Argimón, que recién se reponía, confiscaron el traje de vuelo, prohibieron la crianza de pájaros y toda ave que remontara y se culearon a varias señoras por atentar aquellas prácticas o por si acaso” (p. 223).

Así empieza, pues, el acoso de Basilio por parte de los rurales.

La introducción del hombre-pájaro en el texto es especialmente importante porque señala una nueva dirección en la novela. El texto se abre así con un armazón simbólico. Y también empieza a aclararse el papel de Mascaró, hasta ahora una especie de parodia de *cowboy*. Mascaró se pone a la cabeza de la caravana, que sigue acumulando cada vez más seguidores interesados en “cosas nuevas”. Si los vuelos (de la imaginación) de Basilio producen una reacción represiva de parte de los rurales, el circo (el arte) es considerado como un modo de ser afín al de Basilio. Así empieza la guerrita. Uno de los del circo, al referirse a los rurales, dice: “Para ellos así todo es más claro. La cuestión se divide entre rurales y sospechosos. Eres una cosa u otra” (p. 256). Ocurre entonces el diálogo siguiente:

–Quiere decir que en cierta forma hemos estado conspirando todo este tiempo –dijo Oreste, más bien divertido.

–En cierta forma, no. En todas. El arte es una entera conspiración –dijo el Príncipe–. ¿Acaso no lo sabes? Es su más fuerte atractivo, su más alta misión (p. 256).

El simbolismo y las analogías quedan así claras. Los rurales, representantes del orden opresivo, quieren derribar cualquier indicación que encuentren “de *rerum novarum*”, o sea, de cambio. Sus enemigos, por tanto, son la imaginación y el arte: Basilio Argimón y el Gran Circo del Arca. Sale un bando contra Mascaró, ahora jefe de la caravana, por su insurgencia. Se forman grupos de guerrilleros para luchar contra los rurales y se intensifica la guerrita.

Pero la aparición de Basilio Argimón y la guerrita consiguiente produce otra clase de cambio en el texto, y aquí llegamos a la tercera y última parte de la estructura interna de la novela. Este cambio se efectúa con la vuelta a la trama y por otro cambio de género. Con respecto a la trama, esta parte es muy diferente a la anterior, ya que no se narran episodios sueltos sin trascendencia, sin conexión aparente con el cuerpo temático de la novela, sino, todo lo contrario, como ya he señalado antes, al sugerir los fundamentos simbólicos de la novela. Relacionado íntimamente con este simbolismo, además está el tono predominante de esta parte: la sátira dirigida a los rurales, vistos estos como representantes de una sociedad hostil a todo cambio, a toda novedad, enemiga de la imaginación y del arte. Esta sátira, por ser tan penetrante y abarcadora, da al texto otro carácter, otra identidad. Mejor dicho, se realiza un cambio genérico. A esta última parte no se la puede clasificar como novela ni como *romance*. Hay que reconocer en ella otro género tradicional, el que Frye llama la “Menippean satire”¹²⁰.

Hemos visto en la primera parte de este estudio la relación temática de *Mascaró, el cazador americano* con las anteriores novelas de Haroldo Conti. Ahora podemos concluir señalando la singularidad de Mascaró en la trayectoria novelística de Conti. *Mascaró*, precisamente por su dinamismo genérico, ausente en las demás novelas, es el libro más ambicioso y sugestivo de Haroldo Conti¹²¹.

¹²⁰ Véase Frye, pp. 309-312. “The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent” (p. 309). Basándose en esta formulación de Frye, Alfred J. MacAdam, en su *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), decide que no hay tal cosa como la novela moderna latinoamericana: “What is called the Latin American novel is, according to the definitions set out here, not a novel at all. There is no Latin American novel, following our understanding of the term, but there is a Latin American satire” (p. 2).

¹²¹ En la reseña de *Mascaró* que escribí para el *Times Literary Supplement* de Londres (*TLS*, 6 de agosto de 1976), concluí sugiriendo que *Mascaró* me parecía la segunda novela (la primera: *En vida*) de una trilogía homérica; y expresé: ojalá salga pronto la tercera y última de la serie, la novela de *homecoming*. Poco después, el *TLS* recibió una carta del señor Mario Muchnik (17 de septiembre de 1976), argentino con residencia en Barcelona, en la que anunciaba a los lectores del periódico inglés que Haroldo Conti o había sido asesinado o estaba incapacitado por las torturas sufridas en la Escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires. En todo caso, ya no podía escribir. Hasta la fecha no me ha sido posible confirmar esta terrible noticia.

Eduardo Romano

**ALGUNAS RELACIONES INTERTEXTUALES EN *MASCARÓ*
DE HAROLDO CONTI¹²²**

Citas, reminiscencias, parodias

El redescubrimiento de Mikhail Bakhtin y su traducción –al francés, al italiano, al castellano, etc.– produjo una sensible modificación en el modo de considerar el lenguaje literario, pues sus trabajos –en especial *La poética de Dostoievski*, 1963, traducida al francés en 1970, y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 1965, traducción castellana de 1974– buscaban recuperar una tradición de la cultura occidental cuyo punto de arranque era a su juicio la sátira menipea y cuya particularidad consistía en lo flexible de tales textos para amalgamar voces o enunciados de diversa procedencia. Con ese enfoque, la supuesta unidad del texto dejaba paso a un sustrato de compleja intertextualidad, para avanzar en el conocimiento del cual la reciente lingüística del discurso ha brindado útiles aportes. La anterior lectura de *Mascaró* tuvo en cuenta evidentemente el criterio bakhtiniano, si bien su aprovechamiento poco o nada debe al recorte, para mí reductivo, que hizo del crítico ruso Julia Kristeva¹²³. A ella le interesó desde la vanguardia francesa y por eso no prestó mayor atención a lo que aportaba respecto de una mejor comprensión de la cultura popular europea y de sus proyecciones.

La trama narrativa de *Mascaró* permite apreciar la conformación de una novela polifónica cuyos variados discursos convergen hacia una multiplicidad característica del grotesco; lirismo y escatología, deslices filosóficos y humorismo, terminología religiosa y equívocos o dobles sentidos intencionadamente sexuales, etc. Pero a esa intertextualidad implícita, por decirlo así, en el tejido novelesco, podía añadirse otra menos integrada al mismo. A una tangencial alusión al *Werther*, de Goethe, y a una novela de aventuras que Oreste lleva en su bolso, tenemos un panorama bastante completo de la literatura citada a lo largo de la novela. Literatura que no es nunca contemporánea o reciente, pertenece más bien a un espacio –entre el romanticismo y el modernismo– que trascendiera ya los círculos minoritarios de lectores, popularizándose.

A la cultura popular pertenecen asimismo otras citas: dos obras de la condesa de Tamar, difusora de los modelos aristocráticos entre la ascendente burguesía europea, unas líneas ya citadas del tratado de Wronski y Vitone, varios pasajes

¹²² Romano, Eduardo, *Mascaró de Haroldo Conti*. Buenos Aires, Hachette, 1986.

¹²³ Kristeva, Julia. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en *Critique*, abril 1967. Hay traducción castellana en *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos, 1978.

del *Corresponsal del amor* de Gery Willmans. Con este último, arma el Príncipe una carta para Maruca, añadiéndole al modelo palabras o frases que son denunciadas en negrita (*M.*, 128-130)¹²⁴. En dos ocasiones (*M.*, 118 y 186) se alude al saber paremiológico del Príncipe y en una comentada confrontación de lecturas con el maestro Cernuda se dice que conocía el Diccionario de Refranes “con más de cinco mil proverbios, latines y aforismos jurídicos” (*M.*, 176).

Como reminiscencia ubicaría en cambio el aprovechamiento que hace de Gery Willmans respecto del código amoroso gestual: lo comparten el Príncipe y Maruca (*M.*, 125 y 155) y esta última, ya convertida en Sonia, y un “gentil caballero” de Rocha (*M.*, 224). Una gran cantidad de nombres que recuerdan otros usuales en provincia para bautizar ciertos negocios: la pensión “Caldas del Rey”, el “Hotel Mallorca”, la confitería “La Moderna”, el “Teatro Imperial”, la compañía de ómnibus “Rápido del Oeste”, el periódico “El Mensajero de Rocha”, etc. Este rasgo contribuye a quitarle posibilidades referenciales unívocas al texto, a otorgarle vigencia prototípica al margen de la curiosa ecuación geográfica dominante: la costa uruguaya del Departamento de Rocha y el paisaje riojano.

Todos los carteles publicitarios destacados (el del Príncipe como narrador, poeta y adivino, *M.*, 40; el de Carpofofo, *M.*, 90; el del Gran Circo Scarpa, *M.*, 93/4; el de las riñas de gallos, *M.*, 258) responden a los lineamientos habituales en el estilo de tales anuncios: profusión de oraciones impersonales, de adjetivación laudatoria (“el célebre y sin rival gimnasta”, “el renombrado ecuestre”, “su extraordinario repertorio”, etc.), de solecismos gramaticales. Los datos técnicos caben también en esta zona, están relacionados con los faros (*M.*, 14, 86 y 88) y con fórmulas químicas (*M.*, 84 y 229) de pirotecnia o explosivos. Esto, más el empleo de jergas especializadas que ya comenté, emparenta a Conti, por una vía muy particular, con escritores como Horacio Quiroga y Roberto Arlt. Para todos ellos las herramientas, cierto tipo de maquinaria y/o los inventos industriales conforman un campo imaginario propio, quizá indesligable de nuestra realidad económico-social dependiente, de país cuyas manufacturas solo alcanzan un limitado nivel de crecimiento y a expensas de la tecnología importada, generalmente obsoleta. Pero indicio de que también asignan al trabajo y a los instrumentos capaces de modificar la realidad circundante un valor que la mayoría de nuestros escritores ignoraron.

Reflexionando al respecto, sobre la atención que dedica Conti a una sierra en “Las doce a Bragado”, dijo Aníbal Ford en un reportaje motivado por la semana de Homenaje al escritor realizada en el Teatro Municipal San Martín, en mayo de 1984:

¹²⁴ Todas las citas *M* remiten a Conti, H., *Mascaró el cazador americano*. Buenos Aires, Crisis, 1975.

“Sí, su propia casa estaba llena de objetos y de herramientas diversas. Es que Haroldo tenía una especial preocupación por un aspecto de nuestra historia social que es totalmente marginado, el de la historia del trabajo, las tecnologías, las invenciones. Esto, que pocas veces es analizado en su obra, como tampoco lo es en Quiroga, o en Arlt, o en Gudiño Kramer o en tantos otros, corresponde a una problemática muy profunda de nuestro país donde miles de inventores se frustraron, como el personaje de Basilio Argimón, del cuento ‘Ad Astra’, así como se frustró una Argentina industrial”¹²⁵.

Por último, reviso algunos de los materiales discursivos parodiados en *Mascaró* y que resultan de una práctica escrituraria ineludible para quien eligió como cauce la estética del grotesco. Ya sobre la cubierta del “Mañana”, el Príncipe alecciona al Nuño respecto de los números que se deben jugar a la quiniela de acuerdo con los sueños, parafraseando burlescamente el pintoresco manual de Napoleón I (*M.*, 52/3) oportunamente citado, y él mismo aprovecha a su manera el *Corresponsal del amor* sazónándolo con añadidos.

Al hablar del Príncipe, destaqué antes su verba retórica, inspirada en modelos que van del clásico Quintiliano a uno de sus tantos vulgarizadores modernos. Buena aplicación del estilo paródico es el relato del número circense entre el domador von Beck y Budinetto con adjetivos (“aquella desalmada fiera”, “artero animal”, “espantosa bestia”) incongruentes respecto de la conducta del viejo león, tan proclive a la tranquilidad y al sueño, a lo que podemos agregar ciertas inflexiones del narrador motivadoras de expectativas en el oyente (“¡Ah!, pero, ¿qué ocurre?”) y ciertos contrastes humorísticos:

“Hombre y fiera o fiera y fiera ruedan por el suelo en mortal apretón. Si se observa mejor, Budinetto relame cariñosamente al Nuño, el cual con gritos y crispados ademanes trata de disimular tales pormenores” (*M.*, 192).

Otros ejemplos destacados serían: las pocas líneas que ridiculizan el lenguaje del párroco de Rocha contra el espectáculo circense en el periódico local (*M.*, 220), la mezcla del consabido discurso de manual técnico-práctico con alguna ráfaga inesperada que lo personaliza y desplaza hacia lo metafísico (*M.*, 222), el bando policial contra *Mascaró* (sus seudónimos abarcan a toda la compañía) que atrae, junto con las fórmulas propias de ese tipo de textos, neologismos, latinismos jurídicos y una asimilación del vocabulario espiritista. Pero lo más audaz, en materia paródica, es una composición en verso de siete cuartetas titulada “Deseos” y que caricaturiza al poeta español Manuel del Palacio (1831-1906). Ya antes había reproducido íntegro un soneto suyo, pero aquí (*M.*,

¹²⁵ Restivo, Néstor y Sánchez, Camilo. *Haroldo Conti, con vida*. Recopilación inédita de testimonios y otros materiales que incluye esta entrevista a Aníbal Ford [N. del E.: parte de esta recopilación está incluida en este volumen, en la sección “Testimonios de sus amigos”].

185) aplica su procedimiento de expresar el deseo masculino de trasfundirse en la amada¹²⁶ y lo somete a un juego de exageraciones, reiteraciones pedestres, palabras que perturban el tono edulcorado (“comprimírte” y “entrañarte”), rimas obvias y un gracioso –por lo torpe– verso final.

De la parodia a las metamorfosis

Las muestras anteriores del estilo paródico verificable en *Mascaró* estarían incompletas si no nos detuviéramos en tres figuras particularmente grotescas, cierto que por razones diversas: Maruca, Perinola y Budinetto. Ella es retratada (*M.*, 106/7) destacando su “incongruencia”, pues une a su exultante gordura cierta “gracia vigorosa”; si impresiona el “secreto tumulto de su vientre” y los pechos como “dos angelotes que se agitan en sueños y apuntan al Príncipe con un dedo” (metáfora hiperbólica de sus pezones), también “parece trasladarse por el aire” y de tanto en tanto “suelta una risita de campanillas”. Maruca aporta así una constante de la tradición grotesca: la desmesura corporal. La de los gigantes rabelesianos, la de Gulliver, entre cuya descendencia conviene recordar, en el cine actual, a la Sarracena de Fellini¹²⁷ (*Ocho y ½*) y a la Comandante del campo de concentración nazi en *Pascualino siete bellezas* de Lina Wertmüller. Una peculiaridad de esta mole, aparte de sus gestos aniñados, su “graciosa vagorosidad” y su “vocecita” (repárese en el uso de los diminutivos) es agrandarse sin descanso. Comparte con todos aquellos antecedentes la hipertrofia: “...las dos piernas de Maruca [...] eran casi otras dos personas, dos maruquitas” (*M.*, 120). Consecuentemente, sus actos desencadenan efectos hiperbólicos: cuando el Príncipe la posee por primera vez, “el cuarto, la noble pensión para caballeros Caldas del Rey, la noche entera se sacudían” (*M.*, 158). Y sin que se altere su naturaleza contradictoria, porque si “la envergadura de su cuerpo [...] cada día aumentaba de tamaño [...] cuanto más gorda, más liviana y más hermosa lucía” (*M.*, 208). Durante la extensa gira del Circo “sigue engordando y rejuveneciendo” (*M.*, 230), en Soca “ya no pasaba por la puertita, que fue reemplazada por una cortina de cretona” (*M.*, 234) y en Salsacate actúan “sin desmontar a la bailarina Oriental”, más bien una enorme estructura que una persona. Su apoteosis ocurre al convertirse en mito (feliniano) de la sexualidad femenina cuando la transportan como Abadesa y reverencian como Princesa de Olta (*M.*, 257).

¹²⁶ Por ejemplo en el soneto “En el álbum de bolina Eastman”, de *Huelgas diplomáticas. Versos escritos en Montevideo*. Madrid, Revadeneira, 1887.

¹²⁷ No olvidemos que Federico Fellini indagó la condición del artista ambulante en *Luces de variedades* (1950) y en *La Strada* (1954), protagonizada por el forzado Zampano, “el loco”, un equilibrista, y la payasesca Gelsomina. Posteriormente realizó para la televisión italiana el personal reportaje *Los clowns*.

El enano Perinola, cuya deformidad física se opone simétricamente a la de Maruca, tiene un desparpajo que irrita al Príncipe. Su función paródica proviene de mostrar la realidad tal como es, contrariando los alambicamientos verbales: al preguntarle el Príncipe si ese es “el grandioso y afamado circo de los hermanos Scarpa”, él replica con la fórmula de ciertos juegos infantiles:

“—No es este el afamado y glorioso circo de los hermanos Scarpa —respondió el enano con voz de falsete—, sino el mugriento espoliarlo del roñoso señor José Scarpa” (*M.*, 92).

En seguida presenta al Príncipe y al señor Scarpa “y mientras los dos hombres se abrazan él hace la comedia abrazando el aire y esquivando un pie del Príncipe que lo pateo de costado” (*M.*, 96). Esa expresión netamente arltiana de “hacer la comedia” revela el carácter esencialmente bufonesco de Perinola (el nombre designa a una peonza de hueso con que se practica cierto juego de azar), su índole juguetona que lo impulsa permanentemente a actuar. Por eso a continuación remeda todos los gestos de ambos y si reparamos en que el Príncipe y Scarpa están a su vez actuando para dotar de solemnidad artística a una mera transacción comercial, esa escena consiste en una doble representación, muy barroca.

Perinola, además, altera burlonamente palabras empleadas por ambos y eso se corresponde con las metamorfosis figurales de las que hablaré luego, a la vez que ejemplifica la definición del arte como combinatoria reiterada por el Príncipe. Comienza llamando “Scarpaface” (mezcla de Scarpa y Strofacedo) al dueño del derruido circo, recombina “caballista” y “pirófago” en “pirollista” y “cabafago” y Scarpa también contribuye a ese juego: llama “Carpoforro” al forzudo “Carpoforo”, confunde los nombres de las pantomimas que efectuaba Enrico Paoletti (*M.*, 99). En el segundo diálogo con el Príncipe, Perinola vuelve a sus juegos de palabras y a su desfachatada insolencia (admite ser de aire, “enteramente al pedo”, *M.*, 130). En el tercero y último solicita ser incorporado al Circo del Arca para no separarse de Budinetto y el Príncipe lo acepta no sin antes amenazarlo y aconsejarle que trate de “parecer una persona” (*M.*, 153).

Su participación en las funciones incluye una parodia de las habilidades ecuestres de Boc Tor montado sobre un falso caballo de trapo y cartón bajo el cual trotan Oreste y Carpofofo:

“... el desgraciado enano, trastornado por su manía de grandeza, se sentía un verdadero ecuestre y gritaba y ordenaba con toda su encumbrada alma de rufiancito” (*M.*, 187).

El calificativo confirma su parentesco con el insolente jorobadito del cuento arltiano. Perinola parece esfumarse luego de la novela, mas de pronto

nos enteramos de que se ha sumado a la insurgencia y sirvió de señuelo para tender al capitán Alvarenga una emboscada (*M.*, 263).

Si Maruca encarna la hipérbole y Perinola el desdoblamiento paródico, Budinetto (budín, derivado del *pudding* inglés, más el sufijo itálico ya advertido en Farseto) conlleva la antítesis de su naturaleza feroz convertida por los años en caricaturesca mansedumbre: “tiene el aspecto de un gato viejo un poco más grande que lo común tapado con un cuero deslucido por el uso” (*M.*, 104) y tiende a lamer, como cualquier felino inofensivo. Lame a Perinola, obligado a dormir junto al león por José Scarpa “para que se acostumbrara a mi olor” (*M.*, 151); y al Nuño mientras realizan su número en público (*M.*, 192).

El grotesco, con todas las inflexiones que fui desglosando, pertenece de hecho al expresionismo artístico, entendido como mucho más que la escuela de tal nombre, surgida en Alemania hacia 1910-1930 aproximadamente. Es decir, al expresionismo que recorre los dibujos de Daumier o los monstruos de Goya, en la pintura, y al que predomina en las mejores novelas de Dostoievsky o en los esperpentos escénicos de Valle-Inclán, para limitarme a unos pocos ejemplos. Otro formante de dicho expresionismo surge de los cambios de forma, especialmente de lo humano a lo animal o viceversa. El ya clásico relato de Franz Kafka “La metamorfosis” (1916) sirve de elocuente prueba. En tal sentido, el expresionismo del siglo XX retoma y supera los acercamientos naturalistas entre condición humana y animal, pues si estos se fundaban en la crisis de la naturaleza angélica del hombre cuestionada por las teorías darwinianas, los expresionistas indagan ese vínculo con el conocimiento de los estudios freudianos sobre fantasías animalísticas agazapadas en el inconsciente.

Horacio Quiroga fue el encargado de provocar tal pasaje—no linealmente, de uno a otro texto o volumen, con criterio evolucionista, sino por alternativas y vacilaciones—y eso lo convierte en el primer escritor de vanguardia—en sentido integral y no escolar— del Río de la Plata. No ha sabido reconocerlo así una crítica empeñada en ver nuestra propia dinámica histórico-literaria solo como eco de los movimientos europeos ya consolidados. Sin Horacio Quiroga es impensable Roberto Arlt, sus afinidades de poética son notorias por encima incluso de los nexos temáticos que puedan existir entre novelas como *Historia de un amor turbio* (1908) y *El amor brujo* (1932). Atento e inteligente lector de Dostoievsky y de Poe, “Historia de Estillicón” (de *El crimen del otro*, 1904) abre una picada expresionista por la que se puede marchar hasta Conti. “La balada del álamo carolina”, uno de los textos culminantes de este escritor, ¿no es acaso una reescritura, por supuesto que con nuevas claves y matices, de “la enredadera de flor escarlata” (*Caras y Caretas*, 25-VII-1925)?

Volviendo a la matriz metamorfósica, creo que Conti la recibió de esos otros narradores—Quiroga, Arlt— en que se hunden sus raíces expresionistas,

pese a lo cual debemos considerar otro ingrediente. Señalé ya que *Mascaró* se distancia en parte de su anterior producción por un “descubrimiento” de la nueva narrativa latinoamericana. En ella tuvo singular importancia el Prólogo de Alejo Carpentier a la primera edición de *El reino de este mundo* (1949) donde define “lo real maravilloso americano”, una categoría literaria que surge del encuentro, en la conciencia del gran novelista cubano, del retorno surrealista a lo maravilloso (véase el *Primer manifiesto*, 1924, de André Bretón) y del descubrimiento personal de las ruinas del inusitado reino de Henri Christophe en Haití, adonde estuvo en 1943. En otras palabras, de la convicción americanista de que nuestra realidad continental consiste en hechos, pero también en milagros, y la certeza —de ahí su ruptura con el surrealismo europeo— de que “la sensación de lo maravilloso presupone una fe”. Conti tenía esa fe, religiosa en su primera juventud, política y revolucionaria en la madurez.

La huella de Carpentier no es solamente teórica, se conjuga con una práctica novelesca y releendo *El reino de este mundo* comprendemos mejor los alcances revulsivos de “lo real maravilloso”. Frente a una narrativa testimonial y confiada en la ingenua denuncia del “atraso” latinoamericano respecto de la civilización europea, su novela afirmaba el valor de las creencias nativas —en ese caso afroantillanas— como germen de identidad y resistencia. Cuando en el octavo capítulo condenan a Makandal a la hoguera, muy pocos lo vieron morir, la mayoría sintió que huía “volando por sobre sus cabezas”. Anteriormente el mismo Makandal, iniciado por una bruja, “hecho un houngán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores”¹²⁸, había desatado sobre los terratenientes una mortal epidemia. Al saberse perseguido, huyó metamorfoseándose:

“Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcazaz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Makandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso”¹²⁹.

Muy semejante es en *Mascaró* lo que se dice de Basilio Argimón. Perseguido por los rurales, huyó de Solsona:

“Ahí empieza la leyenda o por lo menos la confusión. Algunos aseguraban haberlo visto en vuelo a la costa, otros que había muerto y encarnado en un *curabí-bemimbí*, *chiflón* o *flauta de sol*, que anuncia los cambios de tiempo, pero ya era poco pájaro para él, y otros que moraban en la

¹²⁸ Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*. Montevideo, Arca, 1968, p. 33.

¹²⁹ Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*. Montevideo, Arca, 1968, p. 33.

montaña donde tramaba una formidable máquina de vuelo de enorme ciencia.” (*M.*, 213/4)

Y lo que afirma Falseto acerca de la realidad riojana, impregnada de fuerzas animísticas (*M.*, 216/7). Pero hay una transformación central en esta novela: la del Circo en una tropa (*M.*, 240); Avelino Sosa revela a Oreste y el Príncipe “que después de pasar ustedes por cualquier pueblo de mierda la gente empezaba a cambiar” (*M.*, 246), desde Tapado en adelante. Concebían “locos proyectos” e intentaban concretar esas fantasías; así se reivindicaba la potencia transformadora de la imaginación y del arte popular frente al iluminismo racionalista y su descendencia, que los descalificaba. Frente a concepciones artísticas –y políticas– dicotomizadoras, Oreste parece ser el encargado de teorizar otra distinta al ser interrogado por los rurales. Como admite ser Príncipe, artista, tiesto e hijo de puta, por diversas razones:

“El tipo se frotó los bigotes y pareció satisfecho. Sin embargo al rato se inclinó sobre Oreste y después de un puazo que le hizo temblar hasta los dientes preguntó con calma:
 –¿Cómo puede ser todo eso a la vez?
 –¡Por composición!... –gritó Oreste con una brasa entre las piernas” (*M.*, 274).

Respuesta clave. No es la exclusión razón/sentidos, inteligencia/afectos, etc., la mejor réplica a los efectos alienadores de la dependencia (económica, social, cultural), sino una conciliación integradora de los fragmentos que componen nuestra dispersa identidad. La música, por ejemplo, produce en Oreste una sincresis de ese tipo (*M.*, 190). Sería extenso detallar las numerosas variantes metamorfósicas de *Mascaró*, me limito a señalar algunas: el Aldebarán, a ciertas horas y según el movimiento de la arena llevada por el viento, “se convierte en una ciudad que crece a cada paso” (*M.*, 12); Almaraz, después de fundar Arenales, se trueca “en peñón” y fantasma (*M.*, 15); en lo de Lucho, Oreste “piensa si no le estarán creciendo escamas” (*M.*, 18) y al navegar en el “Mañana” “se vuelve pájaro y madero” (*M.*, 44), etc. El número del Sr. Tesero en el zoológico culmina con su conversión en cisne, pero además Oreste imita al chimpancé hasta “que queda albergado en la jaula mientras el Sr. Chimpancé, ciudadano, concluye la visita y se marcha” (*M.*, 66). La misma mutación provocó un famoso poema de Rainer María Rilke, “La pantera”, indicio de su expresionismo para la crítica¹³⁰, y un no menos celebrado cuento de Julio Cortázar, “Axolotl”.

Más adelante, Tesero adopta nuevas sustancias (*M.*, 72) y, perfeccionándose, improvisa “un surtido de personas y animales que se reemplazan velozmente

¹³⁰ Angelloz, J. F., *Rilke*. Buenos Aires, Sur, p. 158.

sin confundirse ni estorbarse” (*M.*, 228) hasta que, disuelto ya el Circo del Arca, al introducirse subrepticamente en el zoológico, por la noche, “se transformó en el señor Tesero” (*M.*, 271) y en una serie insólita de animales. Durante las sesiones de tortura, en fin, Oreste “tuvo la fuerte impresión de que se transformaba en una lamparita de 150 W.” (*M.*, 272).

El arte de la actuación produce modificaciones, cuyo primer ejemplo es Nuño (de marino en cantante en *M.*, 73), y más en los circos pobres, donde cada integrante debe desempeñar varios papeles (*M.*, 94/5, 167, 168, 169 183, 247/8); así Oreste “que comienza de portero, sigue de linterna y termina de transformista y a veces de Príncipe, sin contar laterales de in promptu” (*M.*, 176). La fatigosa gira que emprenden por los caminos también contribuye a transformarlos: *M.*, 208/9 y 225/6. Cuando Mascaró se reintegra al Circo en Rocha es Joselito Bembé, alias Rajabalas y el Cazador Americano. Pero no solo cambian las figuras, algo similar ocurre con el paisaje una vez que abandonan Tapado: dejan atrás los médanos y aparecen cerros (*M.*, 224), “cardones, abrojos y espinos” (*M.*, 232), algarrobillos y pedregales (*M.*, 237) “y a medida que se asentaba el polvo revino aquel paisaje que mudaba lentamente de colores, animado por cálidos fuegos” (*M.*, 240).

Como todo elemento parece tener en *Mascaró* su contraparte deformada, tampoco faltan parodias de las metamorfosis: una se suscita durante el número que protagonizan Perinola y Carpofofo, “que le ordenó lo imposible, que se convirtiera en gigante” (*M.*, 196), lo cual provoca el llanto del enano, más luego de un apagón “reapareció gigante y Monseñor él también” sobre los hombros del luchador, gritando “para todas partes cosas de gran ofensa”; otra sucede cuando el Príncipe memoriza la frase y los nombres que le servirán de contraseña en Nacimiento, pero luego los confunde, se le trastruecan: Avelino Sosa se vuelve Avelino Argimón y Felipe Cañarte, Joselito Cañarte, así como el “paquetito de dulces para don Hilario Morejón” queda desfigurado como “un hilario de morejones” (*M.*, 242/3).

El motivo de las metamorfosis tampoco falta en *Cien años de soledad*: Los gitanos que visitaban periódicamente Macondo representaban “el triste espectáculo del hombre que se convirtió en víbora por desobedecer a sus padres”¹³¹; el Coronel Aureliano Buendía, vencido y en retirada, reaparecía “con nombres distintos cada vez más lejos de su tierra”¹³². Pero es el poder revulsivo de los gitanos trashumantes que “en un instante transformaron la aldea”¹³³ y sacaron a Macondo de su letargo, lo más semejante a los efectos que produce al pasar el Circo del Arca. Su antecedente está en otra novela

¹³¹ García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 35.

¹³² García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 132.

¹³³ García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967, p. 22.

del colombiano, *La mala hora* (1962): luego del desfile del circo, “el pueblo entero parecía elevarse de la tierra en un silencio de milagro”¹³⁴. La mayor diferencia estriba en que García Márquez centra el interés en la vida pueblerina arquetípica, solo arrancada a ratos de su inercia por alguna novedad, en esas novelas, y *Mascaró* en los agentes de tal conmoción. Diferencia que cuenta poco, pues ambos comparten el mismo sustrato estético que los impulsa a la hipérbole, la enumeración, la perífrasis, los nombres connotativos, los episodios de vuelo o levitación, las mascaradas y una irónica credulidad en la magia y la adivinación. Esta última adopta diversas concreciones: el sonajero-amuleto que le entrega Cafuné a Oreste (*M.*, 37), el ritual de *chalar* o “dar de comer al mar” para calmarlo (*M.*, 73), el efecto mágico favorable del líquido que el Lucho le obsequiara a Oreste (*M.*, 75) o el pernicioso de las higueras (*M.*, 108), los talismanes (*M.*, 135 y 149), etcétera.

En la capacidad imaginativa reside, para ellos y Carpentier¹³⁵, la fuerza que puede redimir a los pueblos latinoamericanos de la dominación neocolonial, porque toda revolución es, al fin de cuentas, un acto de desmesura irracional para la racionalidad de los amos.

Realidad y mitología del vagabundo

“Yo soy un tipo de humor vagabundo, para usar la única frase que recuerdo de Verlaine. Si me decidiera de una vez, mandarí­a todo al diablo, empezando por esta cosa del escribir, que supongo nace de esa indecisión, y me largaría por los caminos exactamente como ese loco lindo de Requena. Mientras llega el día me invento tristezas y saco el brazo entre las rejas de la jaula”¹³⁶. Esta respuesta de Conti a un reportaje periodístico aclara que escribir era para él una suerte de sucedáneo del vagar o vagabundear, de liberación incondicional para el hombre de las ciudades modernas que vive, habitualmente, como un animal en cautiverio. Sirve para explicarse muchas de sus metáforas y de las acciones de sus novelas: Milo huyendo del zoológico con la mangosta canina (en *Alrededor de la jaula*, título cargado de connotaciones) u Oreste y el Príncipe tratando de abandonar a Budinetto en otro zoológico, acto que culmina, paradójicamente, con la prisión del muchacho.

Sus vagabundos de las islas (el “viejo” de “Todos los veranos”, el Boga de *Sudeste*) contribuyeron a que se lo identificara con un deseo, entre libertario y

¹³⁴ García Márquez, Gabriel, *La mala hora*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972, p. 126.

¹³⁵ Véase Jill Levine, Suzanne, “Lo real maravilloso: de Carpentier a García Márquez”, en *Eco*, Bogotá, n° 120, abril 1970.

¹³⁶ Reportaje publicado por la revista *Análisis* y parcialmente reproducido en *El mundo de Haroldo Comi*. Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 149.

existencial, muy presente en las letras anglosajonas, desde *Moby Dick* (1851) de Hernán Melville, hasta Joseph Conrad o Jack London, a principios de este siglo, sin olvidar figuras más recientes, como Ernest Hemingway o la *beat generation*. Afirma R. W. B. Lewis que en Whitman, Melville o Mark Twain hallaron los novelistas contemporáneos

“...la experiencia de la vida en el camino; de la vida como un viaje exterior a veces azaroso a lo largo de un camino despejado, lejano, traicionero y prometedor, cuya meta está oculta a los ojos del hombre; un viaje que solo pueden realizar aquellos que conservan una sensibilidad vulnerable para la experiencia”¹³⁷.

Conti nunca negó que los cazadores y pescadores solitarios que transitan por los primeros cuentos de Hemingway (*In our time*, 1925, *Men without women*, 1927, *Winner take nothing*, 1933) lo habían impresionado, así como ese resto de coraje, decisión y honor con que sus fracasados (recuérdense “El invicto” o “Cincuenta de a mil”) encaran un acto decisivo capaz de rescatarlos. Nick Adams, reiterado protagonista de muchos de sus cuentos, sale a vagar para descubrir el mundo, tarea en la cual cuenta el propio padre (“Padres e hijos”, “El viejo”, “Campamento indio”), pero también los ocasionales *padres* (“El peleador”) que le depara el camino. Esa preocupación por la paternidad como transmisión de códigos, modelos de conducta y, menos aún, simples destrezas, es la herencia vital que los mejores antihéroes de Hemingway transmiten.

La ultratecnificación deshumanizada de la vida cotidiana estadounidense provocó, a lo largo de este siglo, sucesivas oleadas de inadaptados, en especial jóvenes, que buscaron en múltiples formas de vagancia el antídoto contra un *American way of life* que los asfixiaba. El papel de gendarme capitalista adoptado por el coloso del norte, después de la segunda gran guerra, aumentó aquel extrañamiento y la necesidad de negarse a combatir por ideales de vida que no compartían. El cantante Bob Dylan y el “ángel subterráneo” Jack Kerouac son claros testimonios de tal situación. Al primero lo cita Conti como acápite de “Los caminos”, breve reflexión sobre el escribir, la vida y los amigos publicada originalmente en *Crisis* (n° 16, agosto de 1974). Se trata de un par de versos que dicen “y aunque la línea esté cortada señalando el fin/ yo solo digo adiós hasta que nos veamos de nuevo”. Tras la cita puede imaginarse el alto grado de identificación con el joven Robert Zimmerman que abandonó la pacífica existencia del Medio Oeste norteamericano y la Universidad de Minnesota para convivir por los caminos con músicos ambulantes, para actuar en teatros, circos o *coffee-houses* de los cuales salió transformado en Bob Dylan

¹³⁷ Lewis, R.W.B. “La novelística reciente”, en *Tiempo de cosecha. La literatura norteamericana: 1910-1960*. Buenos Aires, Nova, 1968, p. 213.

(el seudónimo parece homenaje al poeta Dylan Thomas, que Conti también admiraba). Sus canciones recurrían acerca de una juventud errante y malograda: “Ballad for a friend”, “He was a friend of mine”, “Man poor blues”, etc. En el tema central de su primer álbum (*Blowin' in the wind*, 1963) se preguntaba: “¿Cuántos caminos debe un hombre andar antes de que lo tengáis por tal?”

On the road (1957), de Kerouac¹³⁸, es narrada por un muchacho al que su amigo Dean Moriarty y su amante Marylou arrastran tras ellos, poseídos por un verdadero furor ambulatorio. Varias respuestas hay para tal actitud a lo largo del texto y no siempre congruentes. Rescato una: la de despertar en un lugar desconocido sin reconocerse, “simplemente era otro, un desconocido, y toda mi vida era una vida de aparecido, una vida fantasmal”¹³⁹.

Conti pudo identificarse entonces, con una amplia franja de la literatura en lengua inglesa, especialmente norteamericana, para explicarse su “humor vagabundo”, expresión verleniana que de por sí remite a otro formante que debo limitarme a mencionar: el submundo de la bohemia y la automarginación del artista en una sociedad regida por el lucro, una experiencia europea de la segunda mitad del siglo XIX (de Gautier y Baudelaire en adelante) que se reprodujo en el ámbito rioplatense durante la última década del siglo pasado y las dos primeras del actual.

Precisamente después de eso penetra en nuestras letras el vigor de la narrativa rusa contemporánea del proceso histórico-social que culminó con la revolución de 1917, merced a traducciones francesas o españolas de desigual valor. Entre varios nombres –Dostoievsky, Tolstoy, Andreiev– sobresale el de Máximo Gorky, cuyos escritos tanto admiraba Lenin. Era en realidad un obrero, Alexei Maximovich Péshkov, quien bajo aquel seudónimo había comenzado a publicar en 1892, luego de adquirir una vivencia directa de la miseria campesina y de los suburbios urbanos rusos de entonces:

“En 1891-1892 se abatió sobre Rusia una terrible calamidad para el pueblo, el hambre, que desalojaba de sus aldeas natales, de la ribera del Volga y de las provincias del centro, a miles de campesinos que emigraban en dirección al sur por familias enteras, por pueblos enteros”¹⁴⁰.

Por eso en la narrativa y el teatro de Gorky abundan los *bosiakí* (vagabundos) y toda clase de marginados, según puede comprobarse en sus relatos “Mi

¹³⁸ En unas declaraciones inéditas reproducidas por Rodolfo Benasso en *El mundo de Haroldo Conti* (edición citada, p. 154), sostiene Conti: “Pocos libros valen una hoja de ese loco vagabundo, de Jack Kerouac, que con su mochila al hombro corre de una punta a otra de esa gigantesca tierra...”.

¹³⁹ Kerouac, Jack, *En el camino*. Buenos Aires, Losada, 1959, p. 21

¹⁴⁰ Bialik, Boris, “Su camino no tiene fin”, presentación de *Cuentos escogidos* de Máximo Gorky. Moscú, Progreso, s/f, p. 6.

compañero de camino” o “Chelkash”. El escritor simpatiza con esos errátiles desheredados y una prueba de ello es Konoválov, protagonista del cuento homónimo, quien se autodefine así:

“Yo, hermano, he decidido caminar por el mundo en distintas direcciones, no hay nada mejor. Caminas y siempre ves algo nuevo... Y no se piensa en nada... Viene el vientecillo a tu encuentro y se lleva del alma toda clase de polvo”¹⁴¹.

De Gorki —incluidos su *Ex hombres*— debemos partir para entender mejor a ciertos escritores argentinos de la década de 1920 que aclimataron su propuesta, caída en tierra fértil. Digo esto porque desde el comienzo de la primera gran guerra los *crotos* pululan a lo largo de las vías y estaciones ferroviarias del país. Herederos de la trashumancia y el espíritu independiente de los gauchos y linyeras (del italiano *linghera*, atado) surgidos de la inmigración masiva, las motivaciones que los llevaban a peregrinar eran variadas: falta de trabajo estable o desprecio por el mismo, ocupación “golondrina” en las sucesivas cosechas, cuestionamiento intencional del régimen capitalista por parte de militantes anarquistas, etc. Pensando en estos últimos, dice un artículo de *La Antorcha* (n° 158, I-V-1925):

“Hay, al lado de las vías, bajo los puentes, a través de las montañas, los desiertos y los bosques, innúmeros proletarios rebeldes a la explotación de la autoridad y la moral burguesas. ¡Lingheras, hermanos nuestros! *La Antorcha* diario quiere recoger sus gritos, sus cantos, en los que los giros de sus idiomas revolotean dentro del nuestro, como pájaros en una selva; sus hechos de hombres viriles y aventureros, toda su alma. Que ella se asiente, pliegue sus alas o afile su garra en este diario como en un árbol. Que anide o sueñe. Y parta luego, llevando entre su pico, como un polen, nuestro ideal de libertad, nuestro comunismo anárquico”¹⁴².

La aleación temática de bohemia, vagabundaje y marginalidad es el presupuesto necesario para leer adecuadamente muchas páginas de Héctor P. Blomberg (*A la deriva. Canciones de los puertos, de las tierras y de los mares*, 1920; los relatos de *Las puertas de Babel*, 1920, o de *Los soñadores del bajo fondo*, 1924), de Elias Castelnuovo (*Tinieblas*, 1923, y *Malditos*, 1924), a quien Manuel Gálvez llamó “el Gorky americano”, de Enrique González Tuñón (*El alma de las cosas inanimadas*, 1927, *La rueda del molino mal pintada*, 1928, y *Camas desde un peso*, 1932), de su hermano Raúl, que en sus primeros libros de poemas (*El violín del diablo*, 1926, *Miércoles de ceniza*, 1928) centra la

¹⁴¹ Gorky, Máximo, *Cuentos escogidos*, edición citada, p. 195.

¹⁴² Citado por Alicia Maguid en “Los crotos: la militancia trashumante”. París, *Mundo Nuevo*, n° 44, febrero 1970.

atención en los antros y especímenes portuarios o del Paseo de Julio, con sus boliches de compraventa y sórdidos cabarets, pero también dedica poemas a los gitanos y varios al circo. Uno de ellos elige como protagonista al enano, cuya consustanciación con la estética del grotesco ya fue advertida y a la que hace alusión el autor en la tercera estrofa:

“Max, o el enano John Tachuela
con el rojo sombrero cónico
y con el traje chafalónico
brillante de lentejuela.

Sobre la loma cabrilea
por la virtud del cuerpo elástico
y en un pirueteo fantástico
por el espacio se pasea.

Rompe la orquesta en mil sonidos
y el enano funambulesco
es un personaje grotesco
que de la luna se ha caído”.

Y están los *Poemas de Juancito caminador*, para quien la vida es “un continuo volver, un siempre partir”, y “Recuerdo de A. O. Barnabooth”, homenaje al mito del viajero cosmopolita trazado por Valéry Larbaud. Nicolás Olivari comparte y ahonda el tenebrismo tuñonesco en *La musa de la mala pata* (1926) y *El gato escaldado* (1929), según he demostrado en otro trabajo¹⁴³. Justamente ambos poetas concibieron juntos el “espectáculo dramático en tres actos” *Dan tres vueltas y luego se van*, cuyos personajes son fantoches de feria y cuya acción, que se pretende arquetípica, ocurre en Buenos Aires “o en cualquier otra ciudad importante del mundo burgués”. Marcus, que se opone por su humanidad a los demás muñecos, proclama en el cuarto cuadro:

“No sabes, Ederly, que a estas horas, mientras tu madre está muerta, hay una enorme legión de hombres que viven encendiendo con cuatro ramas un fueguito, a lo largo de las vías, detrás de las dársenas quietas, cerca de los navíos dormidos, y miran las estrellas y en su miseria ni siquiera odian, sino que esperan. Un día esos pies que están allá, cruzados sobre la tierra húmeda, junto a las cáscaras podridas de sandías y los montones de carbonilla que pavimentan las vías, caminarán hacia las ciudades silenciosas y voltearán todas las puertas y romperán todas las vidrieras...”¹⁴⁴.

¹⁴³ Seminario de crítica literaria “Raúl Scalabrini Orliz”, coordinado por Eduardo Romano: “El poeta Nicolás Olivari en la década del 20”, en *Crear para el proyecto nacional*, n° 17, enero-febrero 1984.

¹⁴⁴ González Tuñón, Raúl y Olivari, Nicolás, *Dan tres vueltas y luego se van*, Buenos Aires, Tor,

La mitología del nomadismo, resultado de la escasa inserción laboral y social, propia de una economía dependiente, o de una actitud contestataria frente al sistema vigente, reaparece con algunos escritores de izquierda argentinos en el lapso 1940-1955. Un ejemplo es *Royal Circo* (1943) de Leónidas Barletta. Al presentar una reedición de la misma, el crítico Luis E. Soto diferenciaba su visión realista del circo opuesta a la romántica, que idealizara sobre todo a los payasos (simulan alegría aunque lloren en la intimidad). El realismo de Barletta provendría en cambio de que cada personaje es “expuesto a la cruda luz de su lucha por la subsistencia” y de que “pone en evidencia el lado sentimental y a ratos grotesco del infortunio que persigue a la compañía de fieras y hombres amaestrados”¹⁴⁵.

Lo cierto es que si las figuras circenses no están idealizadas, tampoco se intenta reproducir sus rasgos con verosimilitud realista. El trazo es caricaturesco –Soto lo entrevé– aunque no llegue a adjudicar categoría estética independiente a la gordura de Paloma, las fieras que bostezan o tienen un aspecto nada inquietante, el viudo que entra al cementerio y revive entre los deudos de otro cualquiera su propio duelo, la diva que sufre su período menstrual el día del estreno, el payaso que se enamora de una actriz que a su vez se entrega por dinero al director Sardina, etc. Pero la deformidad brota asimismo de niveles estructurantes del texto: el narrador interrumpe la continuidad del enunciado y asume su papel de tal, procedimiento antirrealista, e incluso fuerza el carácter ficticio de la acción con un recurso folletinesco suficientemente desenmascarado.

Podría mencionar otros aspectos de *Royal Circo* que reaparecen en *Mascaró*: remedos de los carteles publicitarios o programas anunciadores de espectáculos de feria o circenses, la microsecuencia de formación y disolución de un circo pobre que realiza giras por el interior, el elefante tan desganado como Budinetto, el hecho de que John Geeps sea ex marino, trabaje en el circo y vuelva luego a su primer oficio, exactamente como el Nuño. Más allá de tales coincidencias, es el expresionismo común lo que me interesa destacar, cuestionando de paso el supuesto realismo de Barletta en esa novela. Una última prueba irrefutable: para el domador Karl Mingelgraum los animales son más voluptuosos que su mujer y halla en un caballito el afecto que nadie le brinda:

“Así, durante el transcurso de su vida, en los malos momentos, él había ido a reposar su cabeza sobre su lomo y había gemido y había acariciado su hocico de animal maldito por Dios”¹⁴⁶.

1934, p. 74.

¹⁴⁵ Soto, Luis Emilio. “Leónidas Barletta, narrador”, en *Royal Circo*. Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 9.

¹⁴⁶ Barletta, Leónidas, *Royal Circo*, edición citada, p. 62.

Muy distinto es todo en *Desde el fondo de la tierra* (1947) de Ernesto L. Castro. Su autor venía publicando desde la década de 1920, como Barletta, pero en esta novela, mucho más que en *Los isleros* (1943), manifiesta total fidelidad al reformismo estético de Boedo. Su protagonista, Rodolfo Vergara, se une al circo por motivos circunstanciales —lo cautiva la actriz y trapeceista Lucía—, al final de sus aventuras concluye que lo mejor es arraigarse en un lugar y “le oprime desde ya la angustia de suponer que la felicidad tras la cual se lanzó estaba allí, en su pueblo, tan al alcance de sus manos como los racimos maduros que penden de las parras”¹⁴⁷. Castro opone la energía de Rodolfo a la confianza de su amigo Higinio en el poder mágico del payé y la rigidez moralista de la maestra a la familia que ha formado Lucía, ubicándose en las antípodas del vitalismo integral de *Mascaró*.

Otra novela —*La ribera*, 1955, de Enrique Wernicke— tiene un protagonista que renuncia a su vida de intelectual ciudadano para instalarse cerca del río, muy en los términos del Oreste en *En vida*, pero no es un vagabundo y, por lo contrario, desprecia a Carlitos, “un típico vago del río, flaco, orejudo, narigón, que aprendió a manejarse con los pucheros cocinando en las latas de linyera” y no se integra al ambiente como el Oreste de *Mascaró* en lo de Lucho: “Estoy muy lejos de esta gente”¹⁴⁸, reconoce. Es un intelectual comunista que considera a Carlitos “desclasado y vicioso”, idealiza al obrero metalúrgico y condena toda forma de violencia porque el Partido ofrece “un único camino racional para forjar una nueva existencia”¹⁴⁹. Tales presupuestos exigen un lenguaje literario monológico, el más apto para transmitir consignas, que nada tiene en común con el expresionismo contiano.

Solo Bernardo Kordon exhibe por esos años, desde la izquierda, posiciones narrativas que no pretenden ser didácticas y recuperadoras de la heterogeneidad popular. Incluso al colaborar con una revista como *Leoplán* o al redactar biografías noveladas como *Tambores en la selva* (*Stanley*), de 1946, asume un criterio de la práctica literaria netamente profesional que lo precave de rigideces y tentaciones pedagógicas.

Si ya “Los crotos”, en su primer libro (*La vuelta de Rocha*, 1936), indagaba desprejuiciadamente el submundo marginal, *Un horizonte de cemento* (1940) cede la palabra al vago Juan Tolosa, quien se jacta de ser un ambulante terrestre y no acuático. Verdadera apoteosis de lo errático es “Vagabundo en Tombuctú”, incluido en el libro homónimo, de 1956. Relato complejo en el que, desde una mesa de café parisino, se evoca la experiencia viajera por tierras uruguayas, el barrio carioca de Lapa, Valparaíso, la selva salteña, la

¹⁴⁷ Castro, Ernesto L., *Desde el fondo de la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1947, p. 369.

¹⁴⁸ Wernicke, Enrique, *La ribera*, Buenos Aires, Fabril, 1961, pp. 52/3.

¹⁴⁹ Wernicke, Enrique, *La ribera*, Buenos Aires, Fabril, 1961, pp. 170.

estación ferroviaria de Antofagasta, etc. Al cabo de esa sucesión de imágenes yuxtapuestas, concluye el narrador:

“Felizmente, siempre queda un lugar desconocido y ambicionado, un Tombuctú que espera [...] en medio del desierto más feroz que arde dentro y fuera de nosotros”¹⁵⁰.

Tombuctú no es un lugar preciso en el espacio, aunque se sitúe en África, sino el objeto de una pasión inagotable, ese oscuro deseo que arrastra al trasahumante y le hace decir a Kordon que el objetivo de una novela es “expresar la condición de aventura intensa y mágica de la existencia del hombre” (advertencia previa a *Un horizonte de cemento*). Esa apertura hacia lo desconocido protegió a Kordon del pedagogismo en que cayeron la mayoría de los escritores izquierdistas de su época y le torna un eslabón imprescindible del trayecto que lleva hasta Conti.

Cabe preguntarse, al fin de este recorrido, si el germen del asocial itinerante, recuperado en la segunda parte de *Mascaró* para un proyecto de insurrección armada, es solo una pieza más, dentro de una larga tradición literaria, o resonancia, por muy transfigurada que emerja, de una realidad histórico-social acuciante. Ambas respuestas no se excluyen. Por lo contrario, son complementarias. Razones personales determinaron, seguramente, que Conti se plegara al mito del individuo que no se resigna a vivir dentro de los márgenes impuestos por la sociedad capitalista y la agrede con un gesto anarcoide de rechazo. Aparte, como dije en la Introducción, los índices siempre crecientes de desocupación y el desplazamiento de gruesos contingentes desde las actividades secundarias (manufacturas) a las terciarias (servicios, administración, transportes) crearon en la Argentina, por lo menos desde 1958 en adelante, una masa de trabajadores fluctuante o vegetativa, un ejército de reserva condenado al subconsumo y proclive, por eso mismo, a los modestos placeres inmediatos (los asistentes a la barraca del Lucho), a embarcarse en aventuras imaginativas de supervivencia (el Circo del Arca y sus números, a cargo de profesionales ya veteranos o de improvisados) o en *la guerrita* como opción desesperada.

Conclusiones

Mascaró puede ser leída, pues, como una novela de aprendizaje en la que el vagabundeo desprejuiciado sirve de gozne entre el abandono de la existencia familiar inocua y el compromiso con una causa revolucionaria.

¹⁵⁰ Kordon, Bernardo, *El misterioso cocinero volador y otros relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 36.

Al margen de eso, la fascinación del mar, que es asimismo la del misterio y el desasimiento que posibilita las mayores empresas humanas, está en la mira de Oreste y el Príncipe, sus protagonistas. El Circo ocupa también en la economía significativa de la novela una posición intermedia o de pasaje: se lo arma mediante un peculiar *bricolage* del que sale finalmente “una estrafalaria pandilla de renegados” (*M.*, 263) dispuesta a subvertir el orden imperante.

El discurso narrativo comparte lineamientos de una literatura del grotesco que se afianza en la Argentina durante la década del 20. Con Roberto Arlt, es claro, pero también con Enrique González Tuñón, en la prosa narrativa; con su hermano Raúl y Nicolás Olivari, en la poesía; con Armando Discépolo sobre los escenarios y que, a través de las letras de Enrique Santos Discépolo, alcanzara difusión masiva. Tales lineamientos responden, globalmente, a una estética expresionista de la que arranca uno de los caminos modernizadores –respecto de la literatura decimonónica– para nuestras letras. En su punto de partida ubico a Horacio Quiroga, liberándolo de simplificadoras remisiones a movimientos o estilos preconcebidos. Pero esa poética se fortalece en el espacio que media entre *En vida* y *Mascaró* con la lectura de Carpentier, García Márquez, Ibargüengoitia y otros narradores latinoamericanos actuales.

Conti ejercita en diversos niveles lingüísticos y novelescos la parodia desacralizadora, una constante contaminación de lo filosófico reflexivo y lo humorístico, de lo religioso y lo sexual, y explora diversos componentes de la cultura popular argentina –desde el trabajo y las herramientas hasta las fantasías y supersticiones– con una falta de prejuicios y una capacidad comprensiva sorprendentes. Sobre todo si recordamos que la literatura de izquierda, con la cual es imprescindible relacionarlo, pagó tributo en ese plano a un rígido esquematismo, visible en otras novelas anteriores que se ocuparon de la vida marginal y vagabunda, del circo y de la insurgencia.

Supo soldar, además, dichos formantes con otros –provenientes sobre todo de la literatura norteamericana– mediante un lenguaje intensamente poético e inusitado porque, como ya dije, en vez de provocar rupturas verbales, a la manera de las vanguardias, resemantizó arraigadas metáforas del imaginario colectivo hasta que llegamos a percibir nuevamente en ellas su vigor original.

Aníbal Ford

HOMO VIATOR. EL CONFLICTO ENTRE ESTRATEGIAS LITERARIAS Y ETNOGRÁFICAS EN *SUDESTE* DE HAROLDO CONTI¹⁵¹

La última curva

En medio de la escritura de este trabajo sobre *Sudeste* de Haroldo Conti sentí la necesidad de “salir del texto” escrito, de ir a buscar el Arroyo Anguilas, ese arroyo pobre y oculto donde comienza el relato del vagabundaje del Boga. Pero la necesidad, también, de explorar las relaciones entre literatura y experiencia, de salir de las prohibiciones de la crítica literaria, de retomar eso que, más allá de sus propios juegos o retóricas, es la literatura: una forma, desarticulada y abierta, de encontrarle sentido a esta dura y empecinada existencia. Eso que es *Sudeste*: búsqueda etnográfica, filosófica, literaria, política y también autobiográfica. “El viaje del Boga es en cierta medida mi viaje”¹⁵², afirmaría Conti, refiriéndose no solo a su viaje geográfico.

Entre el Canal de Vinculación y el Río de la Plata, el arroyo Anguilas “serpea”, por momentos muy angosto, entre terrenos solitarios, de monte desparejo, natural, sin rastros de forestación civilizada, como sucede en otras islas. En este trayecto, que hicimos a remo, solo encontramos unas pocas chozas de madera y chapa, donde viven, precariamente, los junqueros. Frente o cerca de las chozas se encuentran los secaderos, esas “alfombras de juncos”, desplegadas pacientemente que era “lo que más le placía” contemplar al Boga desde el refugio¹⁵³. Extendidas sobre el suelo, están expuestas a que, en cualquier momento, las barra una creciente. La cosecha del junco es ingrata. “No existe nada más maldito ni miserable”¹⁵⁴, dice uno de los narradores de *Sudeste*.

El atado se vende en el mercado de San Fernando a sesenta, setenta centavos de dólar y se utiliza para hacer cortinas o canastas. Pero difícil que alguien que tenga uno de estos objetos conozca las historias duras que se esconden detrás. Las historias del trabajo son cada vez más ajenas.

Pero, más que el registro del arroyo o de las conversaciones con los junqueros, lo que me interesa trabajar es, en este caso, la desembocadura del Arroyo Anguilas. Este, que comienza a ensancharse en medio de una “pradera de juncales”, gira hacia el sur y se une al San Antonio, para fundirse con el Río de la Plata. Es ahí donde, “después de la última curva, el río abierto aparece de pronto, rizado

¹⁵¹ En *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, pp. 87-112.

¹⁵² Cf., R. Benasso, *El mundo de Haroldo Conti*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 157.

¹⁵³ *Sudeste*, p. 10.

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 9.

por el viento”¹⁵⁵ –ese día que lo encaramos desde el Anguilas estaba picado y sacudido por la sudestada– y uno enfrenta la costa de San Fernando, y más allá, “hacia el sur, los planos blancos y grises, como bastidores, de los edificios más altos de Buenos Aires, bajo la constante opresión de una nube gris”¹⁵⁶. El impacto es fuerte, porque mientras se navega el Anguilas, sin oleajes ni ráfagas de viento, entre tierras casi naturales, uno tiene la sensación de que se halla muy distante, en el sentido físico y social, de Buenos Aires. Sin embargo, Buenos Aires está ahí, a la vuelta del aislamiento y la marginación.

Pero no solo por eso. En esa “última curva”, en la salida del territorio oculto del Anguilas, en el enfrentamiento con el Río de la Plata, en la presencia, ahí nomás, de la costa de Buenos Aires vi la estructura de *Sudeste*. Porque ahí se condensan, en una sola imagen, las preocupaciones, las preguntas de Conti: el mundo del Boga y del interior del Delta, ese mundo de “las pequeñas vidas sin residuo de historia”¹⁵⁷ que Conti quiso reflejar con “exactitud”, casi etnográficamente. El mundo del río, aleatorio e incontrolable, muy fundido con esas filosofías de Conti sobre la “indeterminación”¹⁵⁸, sobre “los estados de verdad”¹⁵⁹, sobre la realidad como “pura fluencia”¹⁶⁰. Y el mundo de Buenos Aires y de la costa, visto como telón de fondo, de la misma manera que lo ve el villero de “Como un león”: como la sociedad opulenta y hostil¹⁶¹. Claro que esto no son ni niveles ni estratos: “si se mira bien todo en el fondo era la misma cosa, un agua oscura e incontenible corriendo en forma interminable”¹⁶². La visión del Boga, construida pero también observada y aprendida por Conti, se entrecruza con su filosofía fluvial. Su fatalismo es la inmanejabilidad del río. Y aquí la observación etnográfica se transforma en filosofía, así como el dejarse llevar del Boga, el perderse sin objetivos, dejan lo anterior para instalarse en el terreno de lo social y lo político: el antirobinsonismo del Boga (fusión con la naturaleza y no dominio sistemático de ella)¹⁶³ es particularmente significativo en este libro escrito poco después del fracaso del proyecto frondicista.

Sudeste es una búsqueda dispersa, como el vagabundaje del Boga. Una búsqueda donde el narrador se cruza con el autor. Hablando a veces desde la zona (“todo el mundo sabe que el junco, cuanto más se lo corta, más cre-

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁷ R. Benasso, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶¹ H. Conti, *Con otra gente*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

¹⁶² *Sudeste*, p. 64.

¹⁶³ Cf., I. Watt, *Robinson Crusoe: burguesía y novela*, Buenos Aires, Carlos Pérez, 1969.

ce”)¹⁶⁴. Otras desde el Conti aviador, o del mapeador, o del documentalista, o del cineasta. Los agudos registros espaciales, temporales, auditivos de la zona pueden provenir tanto de alguien que se pregunta sobre la percepción y el conocimiento como sobre la literatura o el cine (*Sudeste* fue en un principio un intento de guión)¹⁶⁵.

Quiero decir: aquí literatura y experiencia se juntan, dialogan. *Sudeste* es un texto que habla de cosas que están, que existen fuera del texto. Pero que se interroga también sobre cómo hablar de ellas, horadando el representacionalismo.

El Conti viajero, mensajero (*homo viator* solía decir con sus latines de seminario o de egresado en Letras) vio de pronto en un lugar y su gente, tanto la posibilidad de reproducir las retóricas de Hemingway como la condensación de sus preguntas sobre la existencia. El anclaje de su subjetividad errabunda. (Feliz cuando neutraliza la angustia focalizándose en la descripción de un motor, de un barco, de un mapa o de una destreza.) O la materia para filosofar en imágenes, tramando sus razonamientos con la naturaleza o los artefactos. Ese momento en que uno siente que el río es una metáfora de la vida. O que río y vida son una misma cosa. O que nos transformamos como un barco. Una actitud antigua, elementalmente humana, casi presocrática. Pero que no por eso se aísla de la política o de la estructura social. De ahí, tal vez, la elección de ese arroyo perdido en “las primeras islas”¹⁶⁶, con “la ciudad en la espalda”¹⁶⁷.

Dice el narrador de *Sudeste*: “Hay gente que saca un barco a tierra por cualquier excusa, pero en verdad que solo se trata de su muerte”¹⁶⁸. Al salir del texto, al navegar lentamente ese arroyo hasta su enfrentamiento con el río, al palpar esas imágenes que Conti construyó pero que también lo construyeron, traté de no sacar *Sudeste* a tierra. Dejar que siguiera navegando, *vivo*, en ese río tan opaco e indescifrable como el país al que le dio origen. Y nombre.

Cortando motor

Salirse de un texto, buscar sus referentes concretos, no implica reducir *Sudeste* a una lectura etnográfica o documentalista. Pero tampoco eludirlas. Dice Conti: “Escribí sobre una realidad que pretendo conocer. Esta realidad se ubica en un tiempo y en un lugar. Mi fidelidad es a ese tiempo y lugar y

¹⁶⁴ *Sudeste*, p. 9.

¹⁶⁵ R. Benasso, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶⁶ *Sudeste*, p. 7.

¹⁶⁷ R. Benasso, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁸ *Sudeste*, p. 66.

no le asigno otro mérito que la exactitud”¹⁶⁹. Pero esta exactitud terminará problematizándose a sí misma a partir de las propias ideas filosóficas de Conti sobre la “realidad” y la subjetividad, sobre el espacio y el tiempo. Y también por la percepción, presente en todo el texto, de que esa fidelidad es mediatizada no solo por la retórica literaria, sino por otras “retóricas” del conocimiento y de la percepción.

El duro y empecinado intento, aun necesario, de no caer en el representacionalismo ingenuo, de no confundir el mapa con el territorio, o lo simbólico con lo fenomenológico, si bien hizo reparar en las retóricas, las intertextualidades, las destrezas que constituyen la literatura, desestructurar el verosímil, terminó bloqueando la exploración de las relaciones entre literatura y experiencia, o lo legítimo que es que un texto intente referirse a lo que está fuera de él. O que se lo lea desde esta instancia.

Por otra parte este es un problema que se plantea no solo en la literatura sino también en otras disciplinas, y muy especialmente en la antropología y la etnografía, y en las formas en que conocemos y construimos sentido en nuestra vida cotidiana. La búsqueda de exactitud pero, al mismo tiempo, la problematización de esta búsqueda también desde otras series del conocimiento o del saber, explícitas o subyacentes, y no únicamente desde la literatura, son zona central de *Sudeste* y explican sus conflictos con la novela como género establecido. *Sudeste* es una novela filosófica, y aun cognitiva, hasta en aquellos momentos en que describe una tarea manual.

Lo cierto es que estamos ante un texto que intenta hablar de la realidad, registrar experiencias, sin ingenuidades representacionistas. Esto está presente en su constante preocupación sobre la percepción o a veces en temas específicos como sucede con sus reflexiones sobre el uso “mágico” de los nombres, con la diferencia entre las palabras y las cosas:

“Sea lo que fuere, cada vez que se trataba de venderlo [al bote], el dueño juraba que era un Frogliá. Con que se creyera a medias, bastaba para decidir a cualquiera. Así es esta gente. Aunque el bote se deshaga de un puntapié”¹⁷⁰.

Pero los “nombres” son también necesarios, son también lo nombrado:

“Nadie se ocupa de un bote sin un nombre o, por lo menos, no se preocupa por él en la medida que lo haría si tuviese un nombre. En ese sentido, el hecho de ponerle un nombre, ya es una seguridad”¹⁷¹.

¹⁶⁹ R. Benasso, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷⁰ *Sudeste*, p. 32.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

La noción de que no se está transmitiendo una realidad mecánicamente, en espejo, sino que se está interpretando (“signo es lo que puede interpretarse”, dice Eco)¹⁷². Y dice el narrador de *Sudeste*.

“No era cuestión de fechas sino de un signo y después otro”¹⁷³.

La construcción, mediatizada por la subjetividad o por otros saberes, está constantemente presente en Conti:

Es decir: la exactitud debe ser inscripta en la constante interpretación o en la constante construcción:

“Entre los rieles del Decauville, que termina ahí. Termina o empieza. Es difícil, si no imposible, poner en claro los orígenes de esta vía. Tal vez escribiéndolo se aclare un poco o con los pedazos sueltos yo invente otra historia”¹⁷⁴.

La búsqueda de la exactitud la destruye y problematiza a la vez. Y también a las retóricas literarias y etnográficas. La inclusión de la interrogación filosófica, la reflexión sobre la percepción, la puesta en escena de la subjetividad en construcción —de la que derivará su enunciación flotante—, la aceptación o destrucción del sentido común, el registro de lo contingente, de lo aleatorio en la interacción humana, en relación estrecha con la naturaleza, la diversidad de puntos de vista, desestructuran la narratividad y ubican el intento de “reflejar” la realidad en otro plano epistemológico, donde se relativiza la relación entre el observador y lo observado y donde la paradoja, o aparente paradoja, entre exactitud y fluencia/diversidad se resuelve en la figura del *homo viator*.

Sudeste es, ante todo y como ya lo señalamos, una novela filosófica. Recién por debajo de esto podemos decir que es una novela donde la etnografía rompe la literatura y la subjetividad rompe la etnografía. En este sentido Conti plantea, sobre todo en la primera mitad de *Sudeste*, problemas que pocos años después van a ser motivo de profundización en el trayecto que va de la antropología simbólica a la etnografía posmodernista. Debo señalar aquí que este texto discute y se relaciona con el “yo estuve allí” de Geertz¹⁷⁵ y con los

¹⁷² U. Eco, “Signos, peces y botones. Apuntes sobre semiótica, filosofía y ciencias humanas”, en: *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 340.

¹⁷³ *Sudeste*, p. 70.

¹⁷⁴ H. Conti, “Tristezas del vino de la costa, o la parva muerte de la Isla Paulino”, *Crisis*, n.º 36, abril de 1976, p. 54 [NdelE: dicho artículo se encuentra reproducido en este volumen].

¹⁷⁵ Cf., C. Geertz, “Estar allí. La antropología y la escena de la escritura”, en *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.

análisis de Clifford sobre “la autoridad etnográfica” o sobre la constitución de la subjetividad en Conrad y en Malinowski¹⁷⁶.

En *Sudeste* es frecuente que la descripción de la experiencia, implique la reflexión de cómo esta se procesa. O la posibilidad de trabajarla desde diversas relaciones de fuerzas o puntos de vista:

“Cuando asomé el primer anzuelo tuvo como un presentimiento y tiró con fuerza. En realidad, no habría podido decir si se trataba de un presentimiento o si en ese momento el pez se delató, o si sucedieron las dos cosas casi al mismo tiempo, con el mínimo de margen entre las dos para que todavía la primera fuese un presentimiento. Tiró y a su vez tiraron de él, de su mano... ¡Ahora!”¹⁷⁷.

Esta problematización, estas lecturas de la percepción, en este caso mediante la introducción del narrador omnisciente en el Boga pero con un fuerte salto en la deixis (“¡Ahora!”) que incluye la apuesta y el azar, también aparecen en el narrador documental, como aquel que irrumpe en el relato, casi cinematográficamente (pero también enunciando como autor), en el momento en que el Boga se va del Anguilas. En la relativización de la percepción (y de la experiencia y el conocimiento) entre el Conti aviador y el Conti navegante, subyace en el documentalismo: por un lado la problemática cognitiva presente en la cita anterior donde se busca explorar por debajo de los umbrales de la percepción, lo que implica un espíritu hiperanalítico¹⁷⁸ y por otro la presencia de la subjetividad y de la impronta autobiográfica del autor:

“El Delta del Paraná, en su parte más ancha, apenas alcanza los setenta kilómetros. Pero es tan solo el principio. La cosa va mucho más allá: 3282 kilómetros por el Paraná y 1580 por el Uruguay. Y no es seguro que todo termine allí.

Sin embargo, no tiene sentido medir con esta medida. Un avión, un P 11 o el minúsculo J3, que toman altura hacia el noroeste, desde el aeródromo de San Fernando, antes de los cuatrocientos metros, cuando todavía está ganando altura, divisa el Paraná de las Palmas y es posible que, cortando motor, lo sobrepase en planeo. Un balandro que parte de la costa a media mañana y se propone llegar a Punta Morán, en la boca del Paraná, tropieza a menudo con tantos obstáculos que recién llega al otro día¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Cf., J. Clifford, “On Ethnographic Self-Fashioning: Conrad and Malinowski”, en *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1988.

¹⁷⁷ *Sudeste*, p. 47.

¹⁷⁸ O. Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 70.

¹⁷⁹ *Sudeste*, p. 35.

Y agrega más adelante, en el momento en que el Boga se apresta a ingresar en el Bajo del Temor, una zona del río que también navegamos y que presenta por su anchura y baja profundidad complejos “obstáculos” para la orientación.

“Sí. Es un tiempo distinto y una medida distinta. Las distancias se dilatan y la meta se aleja con uno. En mitad del camino todo es remoto. El punto de partida, el punto de arribada”¹⁸⁰.

En ambos ejemplos la búsqueda de la exactitud es cruzada por una filosofía de la percepción que problematiza tiempo, espacio, medidas, y que está estrechamente ligada a las concepciones filosóficas de Conti. Y también descripción de saberes “no literarios” y apoyaturas en la cotidianidad del que está transmitiendo un saber experiencial. Es la filosofía trabajada desde la percepción cotidiana o desde su isomorfismo con la naturaleza, como veremos más adelante, lo que va produciendo el texto. Esta conexión de la literatura de Conti con la cotidianidad, con la gente, con la naturaleza, con la experiencia, es un nexo insoslayable que desarticula las explicaciones de la literatura desde la propia literatura.

El antropólogo Alessandro Portelli, en un excelente trabajo sobre historia oral, cuenta una experiencia realizada con alumnos sobre *¡Absalom, Absalom!* de Faulkner. Ahí trató de demostrarles “que sus dificultades no se debían al extrañamiento del texto con respecto al discurso o a la experiencia comunes, sino por su cercana semejanza a ellos”¹⁸¹. (Un tema que plantea la competencia narrativa explorada por Labov, pero que hoy aparece en los especialistas en informática¹⁸² y que también se relaciona con los sistemas cognitivos de las sociedades en crisis.)

La conclusión de Portelli es negativa. “Cualquier analogía que los estudiantes pudieran haber descubierto entre la forma en que ellos hablan y la que Faulkner escribe, los llevó, antes que a una nueva comprensión de sí mismos, a un desprecio hacia Faulkner.” Agrega Portelli: “Ellos deben estar en lo cierto. Ellos estarán en lo cierto en tanto la dignidad de la cultura y el arte sea medida por su distancia de nuestras propias vidas”¹⁸³. Se podría agregar: y también en la medida en que no se reconozcan las competencias y densidades que se juegan en nuestra vida cotidiana. Es decir, una constatación que no deja de ser más que el registro de prejuicios, de dispositivos ideológicos de distinción, que

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸¹ A. Portelli, “Absalom, Absalom! Oral History and literature”, en *The Death of Luigi Trastulli, and other Stories: from Healing in Oral History*, Albany, State University Press of New York, 1991, p. 271.

¹⁸² Cf., A. Donn, “Narrative and the Interface”, en B. Laurel (ed.), *The Art of Human Computer Design*, Addison-Wesley Publishing Company, 1990.

¹⁸³ A. Portelli, *op. cit.*, p. 282.

también afectan a la exploración de esa zona desplazada y articuladora de los textos de Conti, la de las relaciones entre literatura o textos y experiencia.

Sudeste, y gran parte de la literatura de Conti, son constantemente alimentados no solo por la vida de la gente del Delta o por la descripción de ella, sino también por las formas en que esta gente construye sus relatos, le da sentido a su experiencia, a su vida. Por eso la presencia de modelos biográficos o autobiográficos como preocupación central. Es decir, el detenimiento en las formas en que construimos nuestra vida, nuestra biografía como un relato¹⁸⁴. O la inclusión de disparadores, anécdotas constitutivas, diálogos dispersos, marcas nemotécnicas provenientes de la oralidad. Todo eso que Portelli reconoce en Faulkner no como extrañamiento sino como impronta cotidiana. Y que también lo hiciera con respecto a Faulkner otro antropólogo: Renato Rosaldo¹⁸⁵. Esto no quiere decir que sea un espejo. Por lo contrario, explica su trabajo en constante conflicto con las retóricas, literarias o de otros saberes, provenientes de la organización social o política (o de las versiones formalizadas y represivas de ambas).

De ahí que su búsqueda de exactitud termine en un vagabundeo enunciativo, en diversos narradores, incluido Conti, en una rotación cognitiva que a veces parece hablar desde la etnografía, otras desde la filosofía, la literatura, el documentalismo, el cine, la propia biografía. Es decir, la naturaleza errátil del texto.

Es interesante en este sentido la crítica que le hace Rosemberg a *Sudeste*, porque apunta justamente a lo que es la mayor densidad del texto. Ejemplo, a su vez, de cómo reacciona la institución literaria frente a lo que la desarticula desde fuera de ella:

“[...] en *Sudeste*, la elección del enfoque narrativo no parece muy bien definida. En la perspectiva de un narrador omnisciente y sereno interfiere a menudo la de un narrador agresivo que utiliza un vocabulario casi soez, para calificar figuras sin relieve que aparecen fortuita o fugazmente. En tales casos la presencia del autor (no hay otro narrador que el autor) resulta del todo inadecuada: es un serio descuido de composición que altera la coherencia interna del relato¹⁸⁶.”

Es justamente esta enunciación errabunda y movediza, sus muchos narradores, su resistencia a constituirse en un relato mayor, su dispersión o su ataque a la coherencia interna (retórica), sus “figuras sin relieve” (Conti hablaría de

¹⁸⁴ Cf., O. Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Muchnik, 1987 y J. Brunner, *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa, 1988.

¹⁸⁵ Cf., R. Remido, *Culture and Truth. The Remarkings of Social Analysis*, Boston, Beacon Press, 1989.

¹⁸⁶ Citado en: E. Romano, *Haroldo Conti. Mascaró*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 39.

“las vidas sin residuo de historia”¹⁸⁷, la diégesis aleatoria, el detenimiento en lo “no narrativo”, la catálisis, el cruce de Conti con narradores y también con narratarios, aquello que también ve Benasso como una larga introducción a la novela, la zona central y más densa del texto.

Es justamente la última parte la que hace más concesiones a las retóricas de la novelística para legitimarse literariamente. Y no es aleatorio que durante la construcción de la narración final, más tradicional, el Boga se deje llevar pero no entre, sea un actante pasivo, en una historia comandada por el Hombre, como planteando este conflicto entre el multitexto de Conti y la literatura consagrada que no admite al Boga, a su vida dispersa como base del relato mayor. El Boga queda afuera del relato mayor y Conti se queda con él. Diferente del desplazamiento de clase que produce Güiraldes del viejo gaucho en *Don Segundo Sombra*¹⁸⁸. Dice el narrador:

“Era como un espectador. Se veía hacer y veía hacer a los demás desde una increíble y fatigada distancia. El río lo había arrastrado. El verano. Algún día iba a terminar. Con un pequeño esfuerzo hubiera podido salir de eso. Pero no era capaz de un esfuerzo, pequeño o grande. De alguna manera se habían enredado las cosas y estaba ahí”¹⁸⁹.

Hay algo de errátil en todo este asunto

La explicación de esto no se halla solo en la poética que va construyendo Conti, sino en sus concepciones o preocupaciones filosóficas que son las que horadan tanto el criterio de “exactitud” como también la aceptación ortodoxa de retóricas literarias o cognitivas. Esto no es una interpretación arbitraria. Mucho menos una caída en la “falacia intencional”. Es una entrada más en lo que subyace en el texto.

Quiero decir: un buen observador del texto va a encontrarse con esta impronta filosófica aunque no conozca las declaraciones de Conti que voy a transcribir. En mi caso, los viajes que realicé a los lugares de *Sudeste*—el arroyo Anguilas, los Bajos del Temor— y el cotejo con la interpretación que Conti había hecho de ellos son los que me llevaron a detenerme en su filosofía, especialmente en los reportajes que incluye Benasso en su libro, sobre todo en el último de ellos.

Ahí hay afirmaciones de Conti que fundamentan nuestra discusión sobre la “exactitud” buscada y que impiden una reducción simple de su obra solo a una poética de lo errátil o del vagabundeo, lo que no implica que esto no

¹⁸⁷ R. Benasso, *op. cit.*, p. 158.

¹⁸⁸ J. Taylor, “Don Segundo”, *mimeo*, 1992.

¹⁸⁹ *Sudeste*, p. 127.

deba ser filiado literariamente como lo puntualiza Eduardo Romano¹⁹⁰ y lo enuncia el propio Conti al ubicarse junto a Kerouac.

Pero debajo de lo errátil, de la imprecisión, también hay una fuerte preocupación filosófica que atraviesa su literatura. Pesan otros conflictos, otras series que no siempre son fagocitadas por la literatura.

“Para liberarse de una ilusión de precisión, se acentúa el gusto por el más-o-menos construido o bajo control” dice Calabrese. Y agrega más adelante, explicando esa poética de lo errátil desde el conocimiento: “En otros términos: aquel sentido de malestar que sentimos ante lo incompleto, aquella inquietud que sentimos por lo que es imprecisable, indefinible, inexplicable. Un sentimiento que proviene, por tanto, de un “resto” o de un “residuo” de nuestra actividad de reducción, explicación, control del conocimiento”¹⁹¹. Este peso y este control de lo errátil, de lo impreciso, en Conti, frente a su búsqueda de exactitud ejemplifica, posiblemente, el surgimiento de una “mentalidad” en la etapa posterior a la crisis del frondicismo desarrollista. Pero también están presentes en esto las matrices del Seminario, las discusiones entre realismo y nominalismo¹⁹². O la presencia del sensualismo que puede provenir tanto del nominalismo como de su estrecho contacto con la literatura norteamericana. Tengamos en cuenta esto al poner en relación aquella búsqueda de exactitud etnográfica con las afirmaciones que realiza Conti en esos reportajes inmediatamente posteriores a *Sudeste*.

“El problema del tiempo es una de las constantes de mi literatura. Pero sucede que no sé muy bien en qué consiste el centro de esa preocupación lo cual es comprensible, si se piensa que el tiempo es algo irracional”¹⁹³.

“Se habla con frecuencia de realismo literario aludiendo por lo general, a una literatura que se corresponde con una realidad externa e inclusive, en el caso del objetivismo, que la calca. Se parte del supuesto, creo yo, de que existe, con independencia de nuestra subjetividad, una externidad inmóvil y coherente, perfectamente recortada en el tiempo. Lo que existe, en todo caso, es una pura fluencia, un caos de estímulos y sensaciones, al que nuestra subjetividad le otorga sentido”¹⁹⁴.

Es interesante que esta percepción sirva de anclaje no solo a su posición individual sino a la explicación de la cultura del país, a la percepción, poco

¹⁹⁰ Cf., E. Romano, *op. cit.*, pp. 67-77.

¹⁹¹ O. Calabrese, *op. cit.*, p. 173.

¹⁹² Cf., E. Romano, “Estudio preliminar”, en H. Conti, *Cuentos y relatos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1975.

¹⁹³ R. Benasso, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 153.

frecuente en nuestros intelectuales, su pluriculturalidad: “La Argentina es una suma de realidades, a menudo incomunicadas entre sí, en perpetuo cambio todas ellas, lo que genera nuevas realidades”¹⁹⁵.

Esta afirmación típica de *homo viator* implica una pregunta también sobre la relación entre las identidades nacionales, muchas veces represivas, y la constatación de la diversidad¹⁹⁶.

En este mismo texto después de arremeter contra los apriorismos de la literatura comprometida, contra el “equivoco de una realidad universal y compartida”, contra la construcción o la creencia en “universales rígidos” y generalizaciones—se podría decir también del hombre universal¹⁹⁷—, define la libertad como “aquella reserva de indeterminación e imprevisibilidad que alienta en el hombre y cuyo contenido y significación podrá otorgársela él solo”¹⁹⁸.

Y agrega en este reportaje en el cual, es importante aclararlo, está siempre presente su compromiso político y ético:

“Acepto incluso la posibilidad de contradicciones, cosa que no me desmoraliza, porque no me preocupa la rigidez de mis posiciones mentales. Creo que, así como existen estados de ánimo, existen estados de verdades”¹⁹⁹.

Todo esto implica una relativización del conocimiento, de la exactitud desde el contexto y la subjetividad, pero también desde la posibilidad de diferentes interpretaciones y puntos de vista o desde la problematización de la percepción. Si esto por un lado va a llevar a una valorización de la intransferibilidad de la interacción humana, de la cotidianeidad, de lo micro, a veces en una percepción cercana a la historia social (“me reconozco en las pequeñas cosas”, “los grandes sucesos me resultan ajenos”²⁰⁰ por otro lado lo va a llevar a transformar la zona en metáfora de su filosofía. O en estructura de esta. O si se quiere también, simultáneamente, a construir su filosofía a partir de ellas (“tiró y a su vez tiraron de él”)²⁰¹. Zona fluvial, cambiante, en constante transformación como se constata al ver los mapas de diferentes épocas, es tema, pero también apoyatura de su filosofía:

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁶ Cf., R. Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, San Pablo, Brasiliense, 1985, y A. Ford, “Aproximaciones al terna de federalismo y comunicación”, en O. Landi (comp.), *Estudios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

¹⁹⁷ Cf., C. Geertz, “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”, en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1987.

¹⁹⁸ R. Benasso, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 157.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 158.

²⁰¹ *Sudeste*, p. 47.

“Los pequeños sucesos de un tipo que ni siquiera tiene nombre se juntan y se pierden sobre ese río-tiempo con otras historias tan insignificantes como la suya. Y creo que difícilmente la historia de cualquier insignificancia hubiera podido encontrar un escenario mejor. No hay nada que dure sobre ese paisaje de olvido, no hay nada que se afirme y resista. Él mismo cambia de forma, tentando continuamente bordes y orillas distintas. Un río nuevo con cada historia. En realidad, un río ni viejo ni nuevo, porque la novedad y la vejez son completamente nuestras”²⁰².

Pero si hasta aquí Conti parece describir la elección de un marco para un tema que está afuera, pronto esto lo llevará hacia su búsqueda personal, anterior o por debajo de esa elección. Lo errátil, el *homo viator*, la percepción del tiempo, la melancolía, la desestructuración de la identidad, los rastros, lo indiciario, lo conjetural, la intransferibilidad de la propia biografía:

“Hay algo errátil en todo el asunto. Los barcos de humor vagabundo, los tipos que vienen y se van, la espera interminable de algo borroso que aguardamos del tiempo o del agua, el viaje que siempre hemos soñado, la ciudad en la espalda, gentes y lugares distintos que presentimos detrás de ese horizonte que en los días grises se confunde con el cielo”²⁰³.

Y, filiándose literariamente, dirá que su “andrajosa melancolía” es:

“la misma nostalgia vagabunda de Kerouac [...] el tema del “homo viator”, del tiempo que pasa y nos vuelve ajenos, nos adelgaza en láminas de olvido el esfuerzo por aferrarnos sobre algo sustancialmente movido dejando pistas y rastros de nuestra presencia que se vuelven testimonios de nuestra mayor ausencia, los pequeños objetos poseídos, las cosas que cubrieron o prolongaron o auxiliaron a mi cuerpo, esas pacientes cosas a las que yo he asignado un sentido exclusivo, un uso preciso, inclusive un carácter personal e intransferible; en fin, todos esos vestigios a través de los cuales alguien podrá acaso reconstruir mi rostro, la presión de mis manos, el roce de mis pies, la dirección de mis deseos, el secreto y personal designio. Pero de todas maneras el hecho de que alguien me asuma en ausencia concluirá por desposeerme de lo poco que me quedaba: la exclusividad de mi historia”²⁰⁴.

Se podría decir que la filosofía construye la poética apoyándose en la etnografía. O que hay una lectura de la cultura y la naturaleza como textos que por un lado lo acercan, en diagonal, a la antropología simbólica, pero por otro parecen inscribirse en una actitud casi spinoziana: “Ordo et connexio idearum

²⁰² R. Benasso, *op. cit.*, pp. 158-159.

²⁰³ *Ibid.*, p. 159.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

idem est accordo et conexio rerum” –que explica las raíces de la abducción, muy presentes en *Sudeste*–.

Y que subyacen también en su exploración del fatalismo o en su lectura isomórfica de la naturaleza y la filosofía.

Estas reflexiones de Conti hay que ubicarlas en una serie donde lucha contra paradojas, o aparentes paradojas y conflictos. Ahí la contraposición entre exactitud, por un lado, y fluencia/indeterminación, por otro, entre compromiso político por un lado y fatalismo/subjetividad, por otro, relativización que se va a resolver: en el plano de la literatura y de la vida, de la experiencia, en la figura del *homo viator* (la identidad fijada en el movimiento); y en el político, en la adhesión pocos años después a una de las tesis ideológicas más ortodoxas, con todo lo que tiene esto, y sin descalificar lo ético, de una poderosa necesidad de anclar la subjetividad.

Es en este marco donde se ubica la relación entre lo micro (la literatura) y lo macro (la utopía política)²⁰⁵. Y la desesperada o pragmática búsqueda de Conti por no sacrificar ninguno de los dos. No es raro que en sus últimas búsquedas –el texto sobre la isla Paulino²⁰⁶– se concentre en la micropolítica de las reivindicaciones locales como preanunciando lo que pasaría en los sectores populares durante los procesos militares.

No es mi intención reducir a Conti a enfrentamientos bipolares, sino más bien señalar su trabajo para salir epistemológicamente de estos en el plano de la terceridad, de la cultura, sin relativizar la política y la ética como sucede con muchos derivados del posmodernismo. Pero es difícil entender a Conti si no se ve esa lucha por superar los mecanicismos y binarismos, por romper los enfrentamientos micro-macro, sujeto-sociedad, sujeto-lenguaje, hombre-naturaleza, observador-observado, cotidianeidad-excepcionalidad, etc.

Cité *in extenso* el pensamiento de Conti en 1960-61 para evitar que se piense que estoy extrapolando en el tiempo problemas que fueron discutidos posteriormente de manera muy intensa. Me consta también que Conti mantuvo esta posición filosófica hasta el final, cuando su compromiso político era absolutamente orgánico²⁰⁷. A partir de esto uno podría entrar en explicaciones psicoanalíticas o políticas de Conti. Lo primero no me parece pertinente, y lo segundo es público y notorio. Me interesa más señalar algunos aspectos de su posición crítica que subyacen a los niveles más explícitos de su práctica política o personal a las estructuras sociales.

²⁰⁵ La concepción de la utopía política como lo macro proviene de una comunicación personal con Armand Mattelart.

²⁰⁶ Cf., H. Conti, “Tristeza del vino de la costa, o la parva muerte de la isla Paulino”, *op. cit.*

²⁰⁷ Cf., A. Ford, “Haroldo y las aletas de tiburón”, en *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

Sudeste es un lugar desde donde se critica a la sociedad en sus estructuras y también en su modelo de racionalidad o de conocimiento desde un trabajo casi “primitivo” sobre lo indiciario, lo metonímico, lo metafórico, lo abductivo, casi en las raíces de la filosofía del conocimiento, del lenguaje. Desde un lugar donde se relativiza la conquista o el dominio de la naturaleza tal como este es concebido desde Descartes en adelante y junto con ello también la primacía de la “ciudad” en el sentido sarmientino, sin que esto, en ambos, implique una posición ecologista.

Pero en esto hay procedimientos complejos: la naturaleza pasa a ser leída como texto (“El libro de la naturaleza” la frase citada de Spinoza, “todo es signo”); los objetos y artefactos (sobre todo los motores descritos pasan a ser antropomorfizados, naturalizados. Y esto pasa a ser un campo donde dialogan cultura y naturaleza, cuerpo y lenguaje, metonimia y metáfora, contigüidad y similitud. Creo que este es uno de los ejes centrales de *Sudeste*, texto hiper y contra intelectual. Desagreguemos algunos de estos hilos.

Pistas y rastros

Es cierto que en las zonas más complejas de la actividad humana están los procesos de conjetura, de abducción, de hipótesis, de adivinación²⁰⁸. También es cierto que estos procesos se relacionan con lo corporal y que muchas veces se basan en un fuerte vínculo con la naturaleza. Señala Eco al comentar el desarrollo de las ideas de Peirce sobre lo indiciario y lo abductivo:

“Toda la teoría de la hipótesis de Peirce está basada en esa capacidad que tiene la mente humana para ponerse de acuerdo con la naturaleza y sus tendencias.

Producir una hipótesis es casi como probar a adivinar. Con la diferencia de que, a partir de datos de otro modo inexplicables quien lanza una hipótesis prueba a pensar que sea en un caso de una ley más general, con lo que, si fuera válida, los datos dejarían de ser inexplicables.

Y tengamos en cuenta cómo continúa Eco:

“Ahora bien, Peirce ha dado a la hipótesis (o en cualquier caso, a una de las formas de la hipótesis el nombre de *abducción* y *abduction* en inglés significa, entre otras cosas “rpto”, robo. Es cierto que Peirce acuñó el término por analogía con “inducción” y “deducción”. Pero la abducción es en verdad un acto de saqueo, un hurto, una sustracción ilícita de otro

²⁰⁸ Cf., C. Ginzburg, “Señales, raíces de un paradigma indiciario”, en A. Gargani (comp.), *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983, y U. Eco, “Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”, en: U. Eco y T. A. Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989.

ámbito. Porque la ley que se debe conjeturar por hipótesis debe haberse formulado en alguna parte. Y, si no se ha formulado (como en el caso de hipótesis absolutamente creativas), debe haber en alguna otra parte un sistema de leyes que incite a su formulación”²⁰⁹.

En este caso, Eco ejemplifica con el peso de las concepciones sobre la simetría y la belleza en Copérnico como base del desarrollo de su hipótesis heliocéntrica.

Esto es importante para entender el texto de Conti debido a la presencia fuerte, por un lado, de lo indiciario, de lo abductivo, y por otro, de lo metafórico o isomórfico (el cotejo con otra serie).

Leer la naturaleza (como signo, con o desde todo el cuerpo) va a producir en *Sudeste* un doble efecto: por un lado un efecto fatalista, panteísta, de aceptación pasiva; y por otro lado un efecto activo, conjetural, de dominio de la naturaleza y de la incertidumbre. Una zona donde lo sintagmático, lo contiguo (la lectura de índices) lleva a la abducción, a la conjetura, a la ley, en su relación con lo paradigmático, con la similaridad, con lo isomórfico. (Recuérdese el concepto de robo en la cita anterior de Eco.) Esta relación entre metonimia y metáfora no es la clásica en la narrativa, y explica las prolongaciones o detenciones, la catálisis en una gran parte del texto. Su efecto de “senderos que se bifurcan”, su hipertextualidad no borgiana sino basada en la interacción, su diégesis precaria²¹⁰.

Esto nos explica tres momentos de Conti: 1) el acercamiento fatalista a la naturaleza, la fusión, la identificación; 2) la aparición de lo indiciario y de lo abductivo como producto de la sobrevivencia y como base de la adivinación y la decisión; 3) la impronta metafórica, isomórfica en todo Conti, describa una destreza o un artefacto, o cualquier aspecto de la naturaleza de la zona, como sustrato de sus hipótesis y reflexiones y sobre todo, preguntas, más filosóficas y cognitivas que etnográficas, como ya señalé antes; este es un texto tanto anti como hiperintelectual.

Las cosas vienen como vienen y son como son

Para entrar en la primera serie—aquella que va de la identificación, la fusión con la naturaleza, al fatalismo— es necesario transitar el paso de la enunciación omnisciente a la enunciación *en la zona*. Entre ambos está siempre el narrador documentalista, etnográfico, a veces objetivo y a veces subjetivo. (Recorde-

²⁰⁹ U. Eco, “Signos, peces y botones. Apuntes sobre semiótica, filosófica y ciencias humanas”, *op. cit.*, p. 345.

²¹⁰ Cf., S. Moulthrop, “Reading from the map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths”.

mos lo que señalamos antes sobre los diversos narradores de *Sudeste* y sobre la enunciación flotante.)

El narrador omnisciente introduce en el Boga percepciones, muchas veces marcadas por una visión culta, literaria, del *landscape*, casi románticas y típicas en la literatura de viajes. Pero también marca su lugar como cuando señala que la distinción entre los dorados que percibe el Boga corresponden al “salminus maxillus” y al “salminus brevidens”. “Él ignoraba estos nombres, naturalmente”²¹¹, dice el narrador.

Pero este narrador pronto comienza a narrar desde la zona, lo cual implica un lector implícito muy cercano, casi instalado en el Delta o con las competencias de un isleño. El “estuve allí” de Geertz, como retórica de la legitimación gira hacia el interior –seguramente semianalfabetos que no van a leer *Sudeste*– en lugar de dirigirse hacia el que no estuvo en la zona²¹². Lo que no deja de implicar también una retórica, otra estrategia frente al lector.

Esto rompe la objetividad y el discurso etnográfico clásico. Enunciación, zona, fusión, fatalismo.

“Todo el mundo sabe que el junco cuanto más se lo corta más crece”²¹³.
 El comienzo del verano coincidió con *aquella* gran bajante de diciembre, que duró cinco días²¹⁴.
 No hay cosa más desgraciada que limpiar un pescado cuando no se tiene ganas²¹⁵.
 ...Algunos dicen que pican [los mosquitos] a los que se ponen nerviosos y les prestan atención²¹⁶.
 Este es el invierno. Este cielo y este silencio y las islas sumidas en esa bruma. Esa chata y vasta soledad²¹⁷.

El cambio en la deixis de esta última cita (Este, este, esa) marca la construcción de un narrador etnográfico subjetivo que es el que, trabajando desde la zona percibe la relación, la identificación de los habitantes con el Delta.

“Este viento le recordó el río abierto y le trajo su nostalgia. No hay uno de esos tipos que resista ese olor del río”²¹⁸.

²¹¹ *Sudeste, op. cit.*, p. 57.

²¹² Cf., C. Geertz, “Estar allí. La antropología y la escena de la escritura”, *op. cit.*

²¹³ *Sudeste, op. cit.*, p. 9.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 58.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

Sus hombres, los hombres de este río, este hombre que ahora observa las aguas... son en todo semejantes a él. Por eso todavía sobreviven. Por eso parecen tan viejos y lejanos y solitarios. No aman el río, sino que no pueden vivir sin él²¹⁹.

Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía como el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río él mismo²²⁰.

Fusión. Identificación. Fatalismo, a veces casi panteísta. Fatalismo que no proviene de un determinismo geográfico mecanicista o de una visión funcionalista, sino de la relación con una naturaleza cambiante, incierta, impredecible. Metáfora de realidades mayores (filosofía de la incertidumbre) al mismo tiempo que constatación de los procedimientos de una cultura que se mueve en los márgenes de lo precario y de la sobrevivencia.

“Son tan lentos y constantes como el río. Parecen entender que ellos forman parte de un todo inexorable que marcha animado por cierta fatalidad. Y no se rebelan por nada. Cuando el río destruye sus chozas y sus embarcaciones y hasta a ellos mismos. Por eso también parecen malos²²¹.

Y si había algo en él neto y definido, algo por encima de todo, era precisamente esa completa pasividad, esa aceptación o sumisión a lo que viniese del río, el buen o mal tiempo, las aguas altas o las aguas bajas, todo, en fin, la vida o la muerte²²².

El dolor y el placer se sucedían inesperadamente, uno traía al otro, cada cosa traía a la otra, de manera que si se mira bien todo era en el fondo la misma cosa, un agua oscura e incontenible corriendo en forma interminable. Él aceptaba todo, en cierta forma era todo. No habría sido capaz de rebelarse contra nada, ni forzar la vida, el río, en lo más mínimo²²³.

Pero tampoco era capaz de oponerse a nada, porque las cosas vienen como vienen y son como son²²⁴.

Un signo y después otro

Pero en este marco de precariedad el fatalismo es solo una defensa. Aceptación y desafío de la muerte. Contracara pasiva de la constante lucha por la sobrevivencia. Y esto nos lleva a la segunda serie, a la lectura de índices y signos o señales, al establecimiento de hipótesis, a la sobrevivencia abductiva.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²²¹ *Ibid.*, p. 42.

²²² *Ibid.*, p. 46.

²²³ *Ibid.*, p. 64.

²²⁴ *Ibid.*, p. 80.

Esto hay que ubicarlo en el texto donde se interpreta por contigüidad, donde la percepción, los cinco sentidos, el cuerpo, están constantemente en guardia, en especial lo auditivo, muchas veces como elemento ordenador.

“Detrás de la barrera verde, hacia el río abierto, oían el murmullo del agua rodando incansablemente sobre el banco²²⁵.

Oía el silbido enroscándose en torno suyo, como una serpiente... El zumbido de los aviones crece y decrece sobre su cabeza desde un extremo a otro extremo del cielo. Y después el silencio. El motor de la lancha ruge con desesperación, muy a lo lejos, burlado por la distancia²²⁶.

Oyeron una lancha a lo lejos.

—Las nueve.

—¡Mierda!”²²⁷

Aquí vemos funcionar el proceso indiciario ordenando el tiempo. Otras veces corresponde a una destreza establecida. Lo indiciario codificado.

“Los peces alborotaban el agua con unos chasquidos que sonaban como disparos. Esta no es una buena señal, como algunos suponen. Cuando el pescado mete mucho ruido, no pica”²²⁸.

Los procedimientos indiciarios y abductivos son constantes en lo cotidiano.

“En ese momento el perro dejó de aullar y comprendió que se había soltado²²⁹.

Era un lugar salvaje, sin duda. De otra forma habría un sendero y el hombre no hubiese metido todo ese ruido”²³⁰.

A través de ellos se registra el comienzo de la enfermedad que provocará la muerte del viejo y la partida al hospital.

“Pero esa mañana, no mucho antes de la primavera, la luz rebasó ese punto sin que se oyera el puntapié ni los pasos siquiera²³¹.

Calzaba zapatos de hombre, y la señal de viaje era aquella enorme cartera de cuero color negro que colgaba de uno de sus brazos”²³².

²²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

²²⁹ *Ibid.*, p. 34.

²³⁰ *Ibid.*, p. 63.

²³¹ *Ibid.*, p. 12.

²³² *Ibid.*, p. 21.

En otros casos estos procedimientos se desarrollan de manera más compleja, como en la novela policial. Así sucede cuando el Boga analiza cómo pudo haber encallado el “Aleluya” en el Chaná.

Pero si por un lado se trata de descifrar constantemente en la cotidianidad y la interacción:

“Él hurgó en aquel rostro como si se tratara de descifrar algo”²³³.

Por otro lado se trata de reconocer señales que indiquen un cambio,

“(Pero la luz no era la misma y el verde de los árboles se había vuelto oscuro y opaco. Esto era una señal, y también lo era la gran cantidad de insectos que brotaban de la maleza, como si todo estuviera demasiado maduro, casi podrido)”²³⁴.

o una decisión. Aquí lo indiciario intersecta la hipótesis con la adivinación²³⁵.

“El “Pintarrojo” viró lentamente poniendo proa en aquella dirección. Él lo vio alejarse y desaparecer sobre aquel borde de luz. Bien podría ser considerado como una señal”²³⁶.

El tiempo iba a decidir por él. O, tal vez, el hombre. Septiembre decidió por todos”²³⁷.

Lo que quiero señalar es la insistencia de Conti o del narrador en las lecturas de signos y señales (“No era cuestión de fechas sino un signo y después otro”). Esto marca una relación profunda y desplazada (recuérdese el comentario sobre la experiencia de Portelli) entre una actitud hiperanalítica, interpretativa, filosófica, literaria, y una cultura precaria, de sobrevivencia, donde el mismo tipo de actividad cognitiva es ejercida de manera constante, como lo son la abducción, la hipótesis.

Pero para abducir es necesario, como lo señalaba Eco, “robar”, apoyarse en sistemas semejantes. Es decir, moverse en un eje metafórico, paradigmático. Y es la relación isomórfica la que marcará el texto de Conti que avanza en paralelo entre una etnografía marginal y una exploración filosófica y cognitiva.

Él “si se mira bien, todo en el fondo era la misma cosa”²³⁸ no es una señal de confusión, sino la posibilidad de establecer relaciones entre objetos y procesos vistos desde nuestra cultura como muy diferentes.

²³³ *Ibid.*, p. 27.

²³⁴ *Ibid.*, p. 71.

²³⁵ Cf., C. Ginzburg, “Señales, raíces de un paradigma indiciario”, *op. cit.*

²³⁶ *Sudeste, op. cit.*, p. 30.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 107-108.

²³⁸ *Ibid.*, p. 64.

Un mismo bote da lugar a diferentes historias

Estoy diciendo que Conti, a través del narrador, trabaja muy frecuentemente sobre dos sistemas: uno que es el de la mera descripción etnográfica sobre lo que sucede, por ejemplo con los botes en una cultura dada. Pero no hay duda que al hacerlo está también hablando de otras cosas, que se conecta, isomórficamente, con una reflexión sobre la existencia estrechamente relacionada con esas filosofías de Conti. Esta visión isomórfica, esto que Bateson llamaría la “pauta que conecta”²³⁹, es un sustrato clave en su literatura. Veamos un ejemplo:

“Muchas veces se confunden los botes y se confunden las historias. En ocasiones se cree estar hablando de un bote, y se está hablando, en realidad, de dos o tres a la vez. Por lo demás, un mismo bote da lugar a distintas historias. Sucede que en un cierto momento el bote ha sufrido tales modificaciones que se lo toma por uno nuevo. Sucede que un bote, al cabo de un tiempo, ya no es el mismo, salvo en la forma o en esa especie de espíritu que lo anima, porque a través de los años, no hay tabla, ni clavazón, ni cosa alguna que no haya sido renovada”²⁴⁰.

Por un lado tenemos aquí la descripción de lo que sucede con los barcos y los botes que como ocurre también con los motores son objeto de una focalización clave en los textos de Conti. Pero no se trata solo de descripciones, sino también de historias que nos remiten al uso de ellos en una cultura dada. Pero esto tiene también otros sentidos: debajo de la descripción, Conti está hablando de sus reflexiones sobre la temporalidad, sobre la existencia, sobre lo social, sobre la subjetividad. Hay una “pauta que conecta” este texto con el final de la entrevista que transcribe Benasso y que citamos más arriba. Esto es frecuente en el texto.

“Hay gente que saca un barco a tierra por cualquier excusa, pero la verdad que solo se trata de su muerte”²⁴¹.

Porque el río teje su historia y uno es apenas un hilo que se entrelaza con otros diez mil”²⁴².

Y aun en la relación entre procesos aparentemente diferentes:

“Esto de ahora más bien lo detenía, era una excusa, un burdo simulacro. Por último comenzó a fastidiarse de este trabajo y su ansiedad por un barco se confundió con su ansiedad por partir. Todo era una única y mis-

²³⁹ Cf., G. Bateson, *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu, 1980.

²⁴⁰ *Sudeste, op. cit.*, p. 32.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

²⁴² *Ibid.*, p. 82.

ma cosa. De manera que terminó y partió, como si con partir, al mismo tiempo, de alguna extraña manera, comenzase también su barco”²⁴³.

Con los pedazos sueltos

¿Por qué son los botes, los artefactos, las destrezas, los órdenes y los sistemas que permiten articular las preguntas y las hipótesis, las abducciones? ¿Por qué Conti imagina a alguien reconstruyendo la “exclusividad de [su] historia” a través de sus pistas y rastros, a través de su relación con los objetos? Tal vez esto no pueda ser contestado con precisión, pero quizás se puede conjeturar que Conti se mueve, por un lado, entre una rebelión primaria ante el lenguaje, las formalizaciones, las estructuras de la sociedad (el anclaje de su filosofía en la percepción corporal es básico aquí)²⁴⁴ y, por otro, en la relación, y esto está en contacto con su compromiso político, con la tecnología, el trabajo, la organización. Por eso, sale y entra y vuelve a salir del robinsonismo, como también del lenguaje:

“En la cajonada de proa metió el Primus, un farol de kerosene, el machete y una caja de madera con algunas herramientas que había ido coleccionando poco a poco. La pinza era una Doble Cañón que conservaba del tiempo que trabajó con la draga de Pancho Comercio. Hoy no se consigue una Doble Cañón por nada del mundo. Para lo que él la usaba, lo mismo hubiese dado que fuese cualquier otra marca, inclusive una nacional. Pero una Doble Cañón es una Doble Cañón. Debajo del asiento de popa”²⁴⁵.

Pero también la relación con la tecnología, con los motores, plantea en sus procedimientos de historización, y hasta de antropomorfización, no solo el anclaje de una subjetividad individualista sino una zona de socialización, una exploración del trabajo no alienado, “otra” relación con la tecnología.

“Faltaba el motor, como es de suponer. Un viejo y leal Ailsa Craig, o tal vez uno de aquellos Renault de 2 cilindros, de bajas revoluciones, que aparecieron alrededor del 14 y se adaptaron alrededor del 20 y a los que Bastos se refería con cierta veneración. (Había algo de fabuloso y lastimero en esas interminables conversaciones sobre motores. Ahí estaba Della Vedone, por ejemplo, con su vieja pasión por los motores marinos en general y los Kermath en particular)”²⁴⁶.

²⁴³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴⁴ Cf., E. Verón, “El cuerpo reencontrado”, en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

²⁴⁵ *Sudeste, op. cit.*, p. 33.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

En esta perspectiva es claro que aparezca la necesidad de aferrarse a lo “micro”, al hombre concreto, a la cotidianeidad. Aunque esta lo pierda como toda desagregación de la interacción humana en un análisis *ad infinitum*. Una crisis de “la pauta”, de lo pautado, que remite a la crisis que en esos años van a sufrir las ciencias sociales²⁴⁷:

“Los grandes sucesos me resultan ajenos, porque se colocan un salto más allá de mi vida. Me reconozco en las pequeñas cosas y las pequeñas vidas sin residuo de historia. En el inmenso tejido de los acontecimientos, de los gestos y de las palabras de que está compuesto el destino de un grupo humano, prefiero quedarme, a riesgo de perderme con ellos, con el gesto y la palabra y no con el resumen, el hito o la pauta. Y acaso parte del compromiso o por lo menos de la tarea consista en eso. En contar unas historias de los hombres y no la Historia a secas. Tal vez resida en esto parte del sentido de *Sudeste* si es que hemos de encontrarle alguno”²⁴⁸.

Hoy resulta más fácil procesar las relaciones entre lo micro (la irreductibilidad del contexto, de la interacción humana, de la subjetividad) y lo macro (la utopía política, los grandes relatos políticos o éticos). Incluso muchas veces se separó el Conti político del Conti de “La balada del álamo carolina” y aun de *Mascaró*. Sin embargo, Conti seguía trabajando esta relación, y esto es claro en uno de sus últimos textos, el de la isla Paulino. Ahí, rota su relación con los otros (“no soy ellos”) y se funde en ellos desde el pragmatismo y el trabajo:

“Pasa por el canal un tremendo barco de bandera griega y agitamos las manos como náufragos en una isla desierta (casi eso la Paulino, metáfora aparte) y yo le grito a un tipo que nos saluda desde la popa ¡Salve! en latín, que es lo más parecido o por lo menos lo más cercano al griego, cuyos tres años de facultad se me borraron de la memoria como tantas otras cosas que aprendí al cohete en lugar de aprender el código de señales y el manejo de un generador Trenton”²⁴⁹.

Para cerrar con una salida que es la política trabajada desde lo micro, como un presagio de lo que iba a ocurrir o comenzar a ocurrir en las clases populares durante las dictaduras militares. Al plantearse los problemas de la isla Paulino (¿el código de señales?) con respecto al agua, la luz (¿el generador Trenton?) la necesidad de un baño público y de una sala de primeros auxilios juega, al retirarse de la isla, su fe grande en las pequeñas reivindicaciones:

²⁴⁷ Cf., J. C. Alexander, *Las teorías sociológicas desde la Segunda Guerra Mundial. Análisis multidimensional*, Barcelona, Gedisa, 1990.

²⁴⁸ R. Benasso, *op. cit.*, p. 158.

²⁴⁹ H. Conti, “Tristezas del vino de la costa, o la parva muerte de la isla Paulino”, *op. cit.*, p. 55.

“Yo mismo mientras recruzo el río no pierdo la esperanza porque, vaya la vulgaridad, todavía creo en el hombre y creo en este país y juro sobre el tembloroso Ford A que empuja nuestra frágil madera que volveré un día a echar la meada inaugural en el baño público de la invicta y sonadora isla Paulino”²⁵⁰.

(Entonces, así como comencé este texto navegando el Anguilas, lo cierro con la imagen de Conti, en la cocina de su casa de la calle Fitz Roy, desgrabando sus cintas de la isla Paulino y disfrutando y riendo al escuchar una y otra vez al Taño que cantaba el tango *Galleguita*, Mientras, la muerte estaba ahí no más, del otro lado de la puerta.)

Nilda S. Redondo

HAROLDO CONTI Y EL PRT²⁵¹

Antes de avanzar con *Mascaró* vamos a tratar de andar por algunas de las sendas ideológico-políticas que llevaron a Haroldo Conti al PRT-ERP.

En este sentido entendemos que la lectura de “La causa”, de 1960, nos da pistas referidas a la caracterización de los partidos populistas o de izquierda que Conti realiza por esa época; para profundizar en la concepción del proceso creativo y del arte, el cuento “Ad Astra”, publicado junto con el anterior en la colección de cuentos *Todos los veranos* en 1964. Para vincularlo al guevarismo, el cuento “Con Gringo”, publicado por la revista *Casa de las Américas* n° 71, en 1972.

“La causa”

En este cuento se manifiesta una incredulidad importante ante cualquier intento de cambio político-social que se plantee como tal desde organizaciones partidarias o sindicales:

“Él se preguntaba quién los iba a usar después de eso. Sin embargo, cuando se habló de la huelga, Salamanca se puso de pie y dijo lo que esperaban de él:

–Nuestra lucha es la lucha de toda la clase obrera. No estamos solos. Detrás de nosotros está el pueblo. ¡De manera que los vamos a aplastar!

Pero él mismo ya no creía en nada de eso. Era lo mismo que había oído

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

²⁵¹ *Haroldo Conti y el PRT: arte y subversión*, Santa Rosa, La Pampa, Amerindia, 2004, pp. 103-130.

decir a otros, con el mismo gesto, con la misma voz y, tal vez, con el mismo rencor. Literatura de asamblea y de plenarios. Literatura de muertos de hambre.

Fueron a la huelga” (*Cuentos Completos*, Buenos Aires, Emecé, 2000, 146).

La clase obrera es una mera enunciación. No es una portadora real del cambio social.

La lucha política aparece como un sinsentido en la que la causa es una cínica manipulación de las personas.

Desde el inicio se plantea la presencia en el pueblo de dos partidos de alternancia, uno con un mayor componente de sectores populares, pero iguales desde el punto de vista de las políticas que aplican estando en el poder. Es una parodia de la oposición entre radicales y conservadores, o la que posteriormente se suscita entre radicales y peronistas:

“Rinconcito se dividía en blancos y amarillos. Los blancos gobernaban en Rinconcito y en el resto de la República. Habían gobernado siempre y no se les ocurría que pudieran hacer otra cosa. Los amarillos, en cambio, hacía medio siglo que estaban esperando hacerlo en lugar de los blancos. No eran partidos de principios. Simplemente, uno gobernaba y otro no gobernaba.

Los blancos hacían una sola cosa: gobernar. Los amarillos, en cambio, desplegaban una actividad increíble, alternando los infinitos matices que van desde la crítica a la conspiración descabellada” (94)

Lo que sí va a aparecer ya con claridad es la diferencia de clase social; pero esta pobreza, este ser de abajo es una condena, no una condición que pueda modificarse:

“Romita comprendió entonces una cosa. Estaban los de arriba y estaban los de abajo. Él era de abajo. No porque fuera amarillo. Fuera lo que fuere, blanco o amarillo, estaba condenado a ser de abajo. Eso sucedía en Rinconcito, sucedía en la República y posiblemente, aunque él no alcanzaba a ver tan lejos, sucedía en el resto del mundo” (95)

Los artistas desencantados configuran un pequeño grupo de “extraviados en sus cositas” (100), aislados de la sociedad, pero con una potencial capacidad de percepción de la realidad más profunda.

“El Teatro Íntimo, por su parte, era el refugio, o tal vez la jaula, de aquel grupito de desencantados” (97).

[Hernán, escritor] “tenía talento. Es decir, estaba condenado a la desesperación” (98).

“Había otros, naturalmente. Un estudiante exiliado, un poeta de nueva sensibilidad, una actriz de TV, un editor, un señor liberal, un marica²⁵², un pintor no figurativo, un comunista, un director de jazz, un promotor de publicidad” (100).

“Desde su mundo, extraviados en sus cositas, ellos apenas tenían una idea de aquella ciudad y de aquel país. Sin embargo, de vez en cuando, presentían su amarga y prolongada soledad, y los invadía un oscuro temor” (100)

Marcelo es el prototipo del militante de la izquierda liberal, defensor de la reforma universitaria del 18, socialista o comunista, estudiante-artista, de la oposición al gobierno peronista. En el relato hay una fuerte sátira a toda esta forma de la política y a la celebración de tener un muerto a manos de la represión para realizar actos de desagravio, y así tener héroes en las propias filas:

“Marcelo había tenido una gran satisfacción con el último mitin de las JJSS. La policía no solo los había molido a palos, sino que los había hecho tragarse los volantes y borrar las leyendas de las paredes con las yemas de los dedos. Hubo un muerto. Un estudiante, naturalmente. De manera que entre entierro, marcha del silencio, actos de desagravio y funerales cívicos había obtenido una valiosa colección de magulladuras. En particular aquella cicatriz sobre el arco superciliar izquierdo que le sentaba tan bien” (116/7).

²⁵² Al escribir este texto Conti aún no se ha incorporado al PRT, cosa que hace alrededor de 1970, pero viene al caso comentar que esta referencia despectiva al homosexual no fue tampoco cuestionada en dicha organización política. Al respecto P. Pozzi dice “El ERP contó con varios de sus combatientes que eran homosexuales. Sin embargo, la organización compartía el criterio generalizado en la sociedad argentina por el cual la homosexualidad era tratada como un tipo de desviación anormal. Así, todos nuestros entrevistados negaron que hubiera homosexuales en la organización” (2001, 145).

Luis Mattini nos dijo:

“Con respecto al sexo el PRT tenía una posición más victoriana. Aceptaban el divorcio, pero después era victoriana total. Una prostituta era considerada producto de una situación social; la homosexualidad era no un degeneramiento, pero sí una enfermedad. Pero en realidad en la práctica cotidiana había mucha más libertad, esto explica la cantidad de conflictos concretos que hubo. La norma era que no se podía acostar con la compañera de célula y si lo hacía, sanción disciplinaria. Como esa era la norma, al final hubo un momento en que dijimos “bueno, paremos porque nos quedamos sin militantes”. No es que fuéramos hipócritas, era la formación familiar y social que teníamos. Por ejemplo yo tenía un padre ateo y anarco, pero en la cuestión sexual mi viejo era un puritano. Yo me encontraba que la monogamia era una tendencia pero que había algo que la rompía. ¿Por qué había que quitarse el derecho a ver cómo son otras personas? Y entonces me topo con los marxistas; con Engels –que era un mujeriego de aquellos– pero que termina diciendo que la tendencia del hombre es hacia la monogamia.

Pero algún tipo de orden había que poner, porque cuando comenzamos con la guerrilla, los compañeros guerrilleros ‘mataban’, hasta por la fantasía heroica que representaban. Y las guerrilleras ‘mataban’ con los obreros. Y si el tipo era casado, qué iban a decir las mujeres del barrio obrero, ‘ahí vienen las putas del ERP’. Y lo mismo pasaba en la organización interna. Por eso algún límite tenías que poner” (2001-a).

Ante la muerte de Marcelo, Hernán da un discurso que cuestiona el perfil militante del socialismo. “Había sido una mera excusa para vivir en peligro” dice. Pero continúa el tono satírico del narrador:

“...irrumpió espectacularmente el CRAA
Fue un escándalo fenomenal.
Sobre los gritos e imprecaciones, los altoparlantes seguían vertiendo la voz medulosa de Hernán.
‘Una última, una primordial adhesión a la vida, una juvenil recusación de la ideología decadente...’ (121).

La tortura para intelectuales es un tema que aparece aquí a propósito de la persecución a Hernán, Fernando, y otros, todos integrantes del grupo antisistema (122). Esta tortura es la que cambia la perspectiva del grupo:

“Hernán abandonó el Panóptico un mes después. Tal vez dos. Había perdido la noción del tiempo.
–¡Y?...¡lo pensó? –preguntó J. con aire jovial.
–No en realidad no tuve tiempo.
–Tal vez lo pueda hacer ahora.
–Sí... creo que lo voy a hacer...
–Alguna vez se había preguntado: ¿Qué tengo que ver yo con toda esa gente, con su estúpida lata, con sus ideales de vitrina? Parecen muy contentos de que los muelan a palos.[...]
–Pero, llegado el caso, morían como perros. Morían por ideales confusos, por rostros desconocidos, para que un imbécil pudiera escribir una monografía sobre Pierre de La Ramée (122)

Luego de la reflexión que les produce la tortura, algunos de ellos –Hernán, Pablo– van a tomar un compromiso político más profundo, hasta integrar un grupo clandestino que pretende realizar un cambio revolucionario adaptando tácticas conspirativas armadas pero sin trabajo de masas. A esta clase de grupo el narrador también le asigna el fracaso de antemano:

“Allende era el tipo. El hombre-cause. Una estrella solitaria que marcha con precisión hacia su destino. Llegado el caso, no habría vacilado en matarlo con esa misma mano que ahora le tendía.
Después venían los otros. Un flaco y extenuado profesor de matemáticas, con signos evidentes de úlcera al estómago, un mecánico dentista, un agente de publicidad, otro estudiante, un niño bien, un periodista, un oficial albañil, un ferroviario, una muchacha del Liceo, una muchacha de Bellas Artes, otro estudiante.
...Allí estaban con su ideal. Habían leído a Icaza, a Neruda, a Ciro Alegría, a Jorge Amado. Estaban empapados de ese estilo altivo, ardiente, humillado.

Di Salvo le había abierto la puerta de ese mundo que se revolvía en las sombras. Había que agradecerle a Di Salvo. Por fin un tema que valía la pena... Esa era la oscura sangre de América. Candidatos a mártires para el santoral amarillo de la crónica policial, héroes inoportunos con destino a una fosa común, cadáveres mutilados esperando a ser identificados en la Morgue Judicial..." (129/130).

Del escepticismo ante los clásicos partidos de la izquierda argentina –Socialista y Comunista– a la crítica a los grupos aislados del pueblo destrozados por grupos paramilitares y el terrorismo de Estado.

El PRT es expresamente antifoquista y considera que la lucha armada no debe hacerse de manera aislada sino combinada con el trabajo de base en los más diversos frentes de masas. Al decir de Pozzi, fue el único grupo que no se constituyó en organización político-militar sino que diferenció las guerrillas armadas de la organización política que las dirigía (2001, 18). Esto trajo como consecuencia una articulación entre los trabajadores y la guerrilla y “esta parece haberse nutrido de los conflictos obreros y, al mismo tiempo, haberlos potenciado” (2001, 37)²⁵³, en particular en el período que va del '69 al '75, por ejemplo en Córdoba entre el Navarrazo y la intervención del brigadier Lacabanne. Pero después de las masivas protestas obreras de junio de 1975, comenzó el reflujo de masas, el accionar armado quedó al descubierto y cayó “en una lucha de aparatos generando miedo, aislándose y facilitando el avance de la derecha sobre las libertades democráticas” (2001, 374).

Según esta caracterización, la visión de Conti sería por un lado premonitoria respecto de la derrota del campo popular, pero por otro lado nos permite afirmar que el PRT lo habría seducido justamente por su crítica a los grupos foquistas, sustitutivos de las masas, que tendían al aislamiento de la sociedad en vez de apostar a revolucionarla desde sus entrañas.

En “La causa” la conformación social de estos grupos revolucionarios está presentada como heterogénea: los representantes de la clase obrera son pocos, aparecen sectores estudiantiles de clase media, desprendidos de partidos del sistema aunque fueren denominados “de izquierda”, artistas, gente de clase alta: todos fugados de su rol en la sociedad. Son los vagos, son los que se cambian de piel. Nada más que en este cuento el tonel es de amargura tras la sátira y la parodia. Pero son los que van a ir al Circo del Arca²⁵⁴.

²⁵³ Pozzi, Pablo, *El PRT-ERP. La guerrilla marxista*. Buenos Aires, Eudeba, 2001.

²⁵⁴ Algunos de los testimonios que recoge Pablo Pozzi en *El PRT-ERP. La guerrilla marxista* ponen en evidencia el carácter descentrado de los grupos iniciales gestados en un período contemporánea al cuento: “porque nosotros éramos un grupo, el inicial, de tutticuanti. Después cada uno se fue definiendo, unos para Montoneros, me acuerdo uno, la mujer estaba totalmente integrada, hoy está desaparecido ese muchacho [...]. Era. un grupo inicial que éramos 13 y lo llamamos Tumba 13. Una mezcla de obreros, yo era docente, otros eran abogados, eran asesores

En “La causa” se manifiesta la incredulidad de Conti respecto del peronismo²⁵⁵, motivo por el cual seguramente ingresó al PRT y no a alguno de los

del sindicato este, con sus mujeres, pero el problema era del muchacho este que era muy buen militante pero a quien su mujer obstaculizaba permanentemente” (2001, 262).

Hablando de la composición de clase del PRT-ERP Pozzi dedica especial interés a sacar de los roles habitualmente atribuidos a las denominaciones de “obreros” y “estudiantes”. Dice que en el período de crecimiento de esta organización política –1970-1975– “numerosos militantes y activistas obreros estudiaron en la universidad [...]; a su vez, numerosos estudiantes de clase media eran activistas en fábricas o villas de emergencia como resultado de políticas de proletarianización” (2001, 34/5). Por lo demás, a pesar de destacar la importancia de la inserción del PRT en la clase obrera, Pozzi revaloriza el papel de los estudiantes provenientes de clase media pobre del noroeste: “de estos estudiantes, muchos eran los hijos de familias que realizaban grandes esfuerzos para enviarlos a la universidad. La combinación de origen humilde, expectativas y sacrificios familiares, junto con el descubrimiento de un mundo intelectual de discusión y debate parece haber contribuido en gran parte a su politización hacia la izquierda” [...] (82). También se refiere al desencanto del peronismo que habían sufrido sobre todo los sectores obreros “ya sea por las actitudes de la burocracia política [Romita] y sindical [Labiche] o por los efectos del Pacto Social implementado en 1973” (2001, 83).

²⁵⁵ Uno de los debates centrales en el campo popular, que se desarrolla en las décadas del 60 y 70, es en torno al carácter de la revolución y la vinculación de esta con el movimiento peronista. Dos figuras intelectuales paradigmáticas como Rodolfo Walsh y Haroldo Conti debatían en torno de esta problemática, por esto fue una de las preguntas realizadas a Luis Mattini.

¿Cómo es la vinculación Walsh-Conti con relación al peronismo y al nacionalismo?

“Ahí se peleaban. Conti era antiperonista. No gorila, ni como los que caracterizan al peronismo como fascismo. No negaba que era una importante corriente política, pero para él el peronismo era la idea burguesa de la nación. Por eso él estaba en el PRT, porque si no se hubiera integrado a Montoneros. La mayoría de los sacerdotes del Tercer Mundo no eran peronistas pero se hicieron peronistas desde una idea revolucionaria porque dijeron que donde estaba el pueblo tenían que estar: ‘si el pueblo es peronista, entonces nos metemos en el peronismo’. En este sentido Conti también era una mezcla de sartreano anárquico; no porque fueran mayoría se iba a sumar allí. Nosotros también éramos conscientes de que éramos minoría, pero nos considerábamos portadores de la verdad. De alguna manera, en ese sentido Conti consideraba que era una lástima que Walsh estuviera allí. Tampoco Walsh era peronista en el sentido profundo de la palabra. En realidad era un tipo del nacionalismo que se sumó al peronismo.

Aquí las discusiones entre los dos grupos se ponían pesadas. Conti, Costantini, Santoro, discutían y se chicanaban con Walsh, Urondo y Gelman. Aquellos les hacían a estos cargadas tales como: ‘Uds. adónde van a ir con lo nacional y popular’, o ‘a dónde los va a llevar el general ahora?’.

Creo que no era solamente dentro de ese grupo, porque uno de los debates fundamentales de la época era ese.

Cotidianamente eran amigos y en las cosas que tenían que coincidir, coincidían. Ahora ellos no eran los que llevaban adelante el debate político.”

Desde tu punto de vista ¿cuáles eran los ejes fundamentales de ese debate peronistas-antiperonistas?

“Visto desde ahora yo creo que hay un gran equívoco. Nosotros, los del PRT, creíamos que con ser marxista-leninistas teníamos la verdad absoluta, consagrada; y que en el camino hacia la revolución todo el mundo iba a dejar de ser peronista, o cristiano y se iba a ser marxista-leninista. El peronismo era la masa obrera combativa pero con ideas torcidas.

Yo hoy pienso que no es así; que el marxismo es una parte; que algunos peronistas eran más marxistas que los marxistas.

Del lado del peronismo la cosa se hacía también imposible, porque ellos tenían una concepción no tanto peronista, sino ‘peronizada’. Me refiero a la gente que se metió adentro del peronismo, pero que era marxista porque el argumento de ellos era que la clase obrera es peronista, el movimiento nacional es peronista, entonces hay que trabajar con esa masa. El problema es que a partir de allí te hacés más peronista que los peronistas. Y ellos consideraban que la división del país era

grupos del peronismo revolucionario²⁵⁶. En primer lugar porque el planteo de lucha armada por socialismo del PRT no está atada a la vuelta del líder a la patria —el “luche y vuelve”—, el cambio de la sociedad no depende de un líder que responde a la burguesía, sino que dependerá de las propias fuerzas revolucionarias del pueblo.

Por otro lado, la caracterización que hace el PRT del peronismo y que puede leerse en varios documentos del partido²⁵⁷, difiere de otras organizaciones

peronistas-antiperonistas. El que era peronista estaba con el pueblo y con el país, con la nación. La nación argentina era el peronismo. Todo lo que no era eso era no-nación. Digo no-nación para diferenciar de los antinacionales, que era la oligarquía, etc. Pero el que no pertenecía era no, no era, porque para ellos nosotros teníamos que ser peronistas. Y te dejaban afuera.

Yo no soy peronista, pero eso no quiere decir que yo no sea parte de esta nación, o del campo popular; y además no éramos cuatro, éramos una buena parte política del país, tomando desde el radicalismo de izquierda, toda la izquierda, no solamente al PRT.

Esto para los peronistas revolucionarios que decían ‘Uds. no pertenecen al movimiento nacional’. Los peronistas más de derecha te decían ‘cipayo’. ‘Uds. son buena gente, pero objetivamente le hacen el juego al imperialismo, al imperialismo norteamericano y al imperialismo ruso’.

Yo creo que fue un gran equívoco. Ahora hay gente que dice que en el 70 tendríamos que haber sido peronistas. En realidad yo creo que la historia demostró que estaba bien no serlo. La izquierda que se metió en el peronismo ni triunfó, ni está mejor que antes. No es que perdió pero ¿quedó un movimiento? No. Está disperso.” (2001-a).

²⁵⁶ *¿Cómo caracterizaban el momento histórico cuando gana el peronismo y sube Cámpora? ¿Por qué a pesar de que había ganado con el voto popular seguían rechazando al peronismo?*

L. M.: “Bueno, que hayan ganado con el voto popular no significa nada (la Alianza ganó con el voto popular, Menem también) o sea, ese no era un problema para nosotros. El problema que nosotros analizábamos era que el gobierno de Cámpora era un sector nacional que quería llevar adelante un proyecto inviable. Inviabile porque no había espacio en América Latina para una salida de capitalismo independiente. Si nosotros hubiéramos analizado hipotéticamente que esto era viable, hubiéramos hecho un apoyo crítico. Sosteníamos que en América Latina ya estaban agotadas todas las posibilidades de un capitalismo “sano”, que no había una clase que lo respaldara, que esa clase social, la burguesía nacional tenía lazos muy intrincados con el imperialismo por lo que ya no existía como clase independiente. Iba a terminar en un nuevo acuerdo con los EE.UU. [...] Las alternativas que veíamos eran dos: o bien se derechizaba, porque además después venía Perón, o bien los militares daban un golpe” (2001-b).

Mario Roberto Santucho, en *Las definiciones del peronismo y las tareas de los revolucionarios*, de agosto de 1973, afirma: “Algunos compañeros nos han criticado diciendo que hemos atacado a Cámpora y a Righi y ahora [con la renuncia del 13 de julio] los defendemos, que no los hemos diferenciado del peronismo reaccionario. No es así, nosotros diferenciamos siempre al peronismo progresista del contrarrevolucionario y precisamente nuestras críticas a Cámpora y Righi, diferentes a las formuladas contra López Rega, Osinde, etc., se han producido en la medida en que ellos cedían a las presiones derechistas y llamándolos siempre a no ceder y sumarse a la lucha obrera y popular. Por otra parte, nosotros, como revolucionarios marxistas-leninistas que nos debemos a la clase obrera, no podemos apoyar sectores vacilantes, no podemos despertar esperanzas en políticos que no realizan una práctica revolucionaria: coincidimos sí con ellos en la defensa de la democracia y la libertad, pero no los defendemos ni apoyamos, siguiendo las enseñanzas leninistas de que un pilar de la educación revolucionaria es confiar únicamente en las auténticas fuerzas revolucionarias del proletariado y el pueblo y no confundirse por ningún demagogo, ningún vacilante, ningún partido ni dirigente que solo prometa y ceda ante presiones y esté en todo momento bajo la influencia del enemigo” (Pozzi, 2001, 351).

²⁵⁷ *El Combatiente* de marzo a junio de 1971; Julio Parra, *El Peronismo*, Buenos Aires, El Combatiente, 1971; PRT, *El peronismo ayer y hoy*, México, Diógenes, 1974; Mario Roberto Santucho, *Las definiciones del peronismo y las tareas de los revolucionarios*, agosto 1973 (Pozzi, 2001, 340).

de izquierda porque, si bien toma la tradición de análisis de Milcíades Peña en cuanto a caracterizarlo como una forma de bonapartismo, reconoce que a la vez que significa una pérdida de la autonomía de la clase obrera, le trae a esta reformas económicas positivas que potencian las contradicciones que se desarrollaron después del golpe de estado de 1955. En este sentido puede ser caracterizado como un avance hacia la conciencia socialista. Y aquí retoma la tradición de Palabra Obrera al decir que es obrero en las bases y burgués en la dirección, por lo que es derecha en el gobierno y en la oposición habla de marxismo y socialismo. Lo considera agotado desde el punto de vista ideológico, pero vivo y actuante desde el punto de vista político. Por su agotamiento histórico traba el desarrollo de la clase obrera, por lo que el PRT considera que debe desarrollar una táctica de unidad y lucha ideológica con la izquierda del peronismo (Pozzi, 2001, 341/2).

La caracterización del peronismo como bonapartismo —compartida también por Silvio Frondizi— tiene mucho que ver con la que Conti hace de los amarillos en “La causa”. Milcíades Peña en *Masas, caudillos y élites* sostiene que el golpe de Estado del 4 de junio de 1943, del cual emerge Perón y se construye el peronismo, configura un gobierno bonapartista porque no representa a ninguna clase o imperialismo, pero extrae su fuerza de los conflictos existentes entre ellos. Dice:

“Su apoyo directo lo hallaba en las fuerzas del orden: ejército, policía, burocracia, clero. La increíble corrupción de los partidos políticos burgueses —y la indiferencia y el hartazgo de las masas ante la política— sugirieron en los cuarteles la conveniencia de descargar por completo a la burguesía argentina del cuidado de gobernarse a sí misma [...] [Pero] bien pronto el amo comenzó a impacientarse. La burguesía argentina, especialmente la industrial, cargaba con la mayor parte de los gastos que imponía el nuevo gobierno, en particular por su política obrerista. [...] Toda la burguesía argentina exigió que los coroneles volviesen a los cuarteles. Y junto a la burguesía argentina. Ni qué decir el imperialismo norteamericano, para quien el gobierno militar resultaba más intratable que el propio Castillo. El mundillo universitario, irritado en sus sentimientos liberales por el régimen dictatorial que liquidaba las libertades democráticas e introducía la reacción católica en la Universidad, fue la más temprana y combativa fuerza de oposición al gobierno. Pero los intereses reales a que servía su agitación no tenían nada que ver con la ‘democracia y la libertad’: eran la burguesía argentina y el imperialismo yanqui.

Pronto se sumaron a los estudiantes los viejos partidos políticos, obligados a disolverse por un decreto gubernamental, y en seguida las asociaciones patronales, encabezadas por la Unión Industrial Argentina. Ante la creciente presión conjunta de Estados Unidos, de la burguesía y de

las activas capas de la pequeña burguesía, el gobierno bonapartista no podía mantenerse mucho tiempo con el solo apoyo directo del ejército, la policía, la iglesia y la burocracia, y el imperialismo inglés como único respaldo. Necesitaba una fuerza fundamental, una clase de la sociedad argentina. Y la halló en los obreros industriales y rurales, y a través de ellos, en las masas trabajadoras y pobres en general” (1971, 68 a 70).²⁵⁸

En el cuento, el peronismo –es decir los amarillos y su líder, el general K– está caracterizado como una maquinaria de control y a su vez de engaño al pueblo. El peronismo es una trampa más del capitalismo para colocar todo en la ley y el orden. Tiene una estructura de poder que se extiende por los sindicatos adictos al régimen (116), un aparato represivo estatal y paraestatal que aplasta toda forma de oposición, ya sea que se exprese en el terreno de la cultura y el arte o entre estudiantes u obreros. Su discurso en nombre de la nación y contra el comunismo es un anticipo de la Doctrina de Seguridad Nacional. Y su vinculación con sectores de FFAA se torna su desgracia, porque es el principal factor de poder que contribuye a la destitución de Perón, a través de un golpe de Estado (146 a 149).

“El general K apareció en el balcón y dijo:
 –¡Pueblo!...
 La ola se agitó, se encrepó y estalló en un rugido que ascendió y rodeó y empapó al general.
 –¡Hemos aplastado a un gobierno de vergüenza!...
 Rugido.
 –¡corrupción!...
 Rugido.
 –¡entrega!...
 Rugido.
 –¡De manera que esta es la hora del pueblo!...
 Rugido colosal.
 –Venimos a restaurar el orden, la legalidad, el respeto...
 Murmullo.
 –y la justicia social...
 Crescendo.
 –porque somos del pueblo...
 Rugido.
 –¡por el p...
 RRugido.
 – ¡y para el p...
 RRRugido frenético, enloquecido, atronador.” (112)

²⁵⁸ Peña, Milcíades, *Masas, caudillos y élites*. Buenos Aires, Fichas, 1971.

“¡LABICHE!

Seguro que no paraba hasta el Consejo Central.

—Hay un grupito insignificante que no está de acuerdo... ¡pero vamos a terminar con ellos!...

¡Abajo!

Se refería a los hombres de Salamanca, naturalmente. No tenían nada que hacer con Labiche.

—Es hora de que comprendan que aquí están de más... Todo lo que se les ocurre es fabricar una huelga cada año para que a los muchachos los muelan a palos... ¡estamos hartos de eso!... ¡NO SON OBREROS!... ¡son vulgares agitadores!... (116)

“El día de la ‘reprise’ (‘Ondinedegiraudoux’), la MC (Milicia Cívica), grupo de choque de la JK, irrumpió en mitad del segundo acto, molió a palos a los espectadores, destrozó las ciento cuarenta y seis prolijas butacas del TI y prendió fuego al escenario, mientras los ‘muchachos’ cantaban a voz en cuello ‘La J de K’.

Cuando terminaron cayó un pelotón del CRAA (Comando Represión Actividades Antinacionales) y los metió en un camión celular...

El CRAA era un invento del teniente coronel J. El propio teniente coronel J les explicó, horas después, que, en adelante, no iba a tolerar ningún género de provocaciones.

Al día siguiente, *La Opinión* reproducía una foto ambigua del elenco estable del TI, con este pie grabado, “Un grupo de degenerados provoca un escándalo de proporciones”.

Un mes después, en el lugar del TI funcionaba la UC N°6 (Unidad Cívica N°6)” (118)

Las escenas de censura, represión y violencia directa se alternan con otras referidas a los planes que beneficiarían a los pequeños chacareros (124). Romita ensaya diversos discursos de propaganda a partir del lema “entregaremos la tierra al que la trabaje” (127), pero :

“Ellos lo miraban en silencio, un poco encorvados, y en ocasiones aprobaban con un cabeceo circunspecto.

Pero la tierra seguía igual” (127).

La burocracia del régimen y la falla de decisión política impide cambio alguno²⁵⁹ (130/1). En el cuento “Mi madre andaba en la luz” Conti también

²⁵⁹ Un pensador que probablemente haya incidido en la primera formación de H. Conti, como lo hizo además en algunos integrantes del PRT —como por ejemplo en Luis Mattini— es Silvio Frondizi y su grupo Praxis. La visión del peronismo que Conti plantea tiene semejanzas al análisis que Silvio Frondizi realiza en *La realidad argentina*, Tomo I, publicado por primera vez en 1955 por la editorial Praxis:

“El peronismo, incluso en el período próspero, no frenó el proceso crítico abierto en la estructura económico-social del campo argentino; por el contrario, aceleró su dinámica. [...] la política del

reafirma la perspectiva de que la política de Perón con relación a la tierra perjudicó a sectores de la pequeña burguesía agraria y benefició a la buro-

IAPI [Instituto Argentino de Promoción del Intercambio] no permitió a los campesinos aprovechar los altos precios que momentáneamente podían obtenerse en el mercado mundial, para resarcirse de este modo de las malas épocas pasadas y afrontar los nuevos problemas. Los precios industriales y, en general, los precios de la producción agropecuaria, comenzaron a subir en forma constante e inexorable, por la restricción de las importaciones, el estancamiento de la producción industrial, el aumento de circulante. De este modo, se redujo el ingreso real del campesinado, quien se fue descapitalizando, y no pudo ampliar o mantener un volumen adecuado de operaciones ni un nivel de vida pasable.

El éxodo rural, con la consiguiente disminución de mano de obra, y la no compensación de este déficit por una adecuada mecanización, contribuyeron a incrementar los costos de producción del campesino, arrendatario o pequeño propietario. Por el contrario, el aumento de los salarios de los trabajadores rurales no perjudicó de hecho a los grandes propietarios. O bien estos se dedicaban a la ganadería, donde se emplea relativamente poca mano de obra y los precios se mantuvieron en un nivel satisfactorio, o bien arrendaban sus tierras a los agricultores por un precio pagadero en especie y a porcentaje sobre la producción y libre de gastos. En este último caso, los mayores costos por aumentos de salarios, encarecimiento de maquinarias y productos industriales, etc., no incidieron jamás sobre los terratenientes arrendadores, y sí, directamente, sobre el campesinado arrendatario, que pagaba los mayores costos y debía hacerlos repercutir sobre una parte solamente de su producción, ya que el resto debía ser entregada al terrateniente. Esta situación tuvo varias consecuencias. Ante todo, desató la hostilidad de los campesinos contra el proletariado rural, al que aquellos hicieron responsable de la disminución de ganancia, por el aumento de los salarios. En segundo lugar contribuyó poderosamente a descorazonar a los campesinos, que redujeron el área sembrada, o abandonaron su actividad.

El campesinado se vio atraído hacia las industrias y el comercio en plena euforia, ya sea para dedicarse a ellas como empresarios, cuando tenían recursos suficientes, ya para emplearse como asalariados. Se comprende la imantación ejercida por las ciudades sobre el campesino —pequeño propietario, arrendatario, peón— y sus familiares, si se considera que una familia agraria lograba en el campo un nivel menor con igual esfuerzo, que si trabajaba en un centro urbano” (1955, 176/177). “El éxodo rural, nutrido a expensas del pequeño propietario y del arrendatario ante todo, y en segundo lugar a expensas del peón, posibilitó en gran medida la acentuación del proceso de concentración económica en el campo, [...] y [...] actuaba al mismo tiempo como una de las causas de dicho éxodo. Debe tenerse en cuenta, en efecto, la acción deliberada de los propios terratenientes. La inflación, por ejemplo, hizo adquirir valor astronómico a la tierra, y los terratenientes aumentaron su agresividad contra los chacareros, recurriendo a toda clase de medios, con la tolerancia o complicidad de los órganos estatales, para desalojar a aquellos de sus parcelas y dedicarlas a la ganadería” (178).

“Puede concluirse una vez más que el gobierno peronista ha protegido directamente al gran capital terrateniente, al que se había ido ligando el capital industrial, así como al imperialismo, a través de inversiones recíprocas, directores comunes, etc.” (179).

“Esta protección se ha manifestado en la tolerancia y el apoyo hacia los procesos de concentración y deformación económica que se han venido operando en la estructura agraria argentina; en el favoritismo en la concesión de créditos y en la aplicación de la legislación; en las subvenciones, modificaciones de precios y medidas protectoras de toda índole; en el freno impuesto por el Estado y sus órganos a cualquier presión reivindicativa del campesinado y el proletariado rural que pudiera amenazar al capital agropecuario. No pueden causar extrañeza, entonces, las enormes ganancias obtenidas en los últimos años por las sociedades anónimas dedicadas a explotaciones agropecuarias” (1951: Ingenio San Martín del Tabacal; Ingenio Sufgar Ledesma Est. Ltda.; Samsinema carnes y derivados).

“Frente a este panorama general, poco pesan algunas medidas protectoras, el dictado de disposiciones laborales y de leyes de emergencia sobre locaciones rurales, la expropiación y reparto de algunas tierras” (179).

cracia que su Estado constituye. El narrador, refiriéndose a su padre —el loco Seretti— dice:

“El viejo era un demócrata en toda la línea. Lo cual no le sirvió de nada, pues se murió sin el Ferguson y sin un metro más de tierra que el lote que le dejó el abuelo, el cual fue demócrata conservador igual que él. Cuando Perón le dio la tierra a los colonos, y así algunos muertos de hambre de entonces son los bacanes de ahora, y, por lo que importaba al viejo entonces, los tamberos pasaron, en el 46, de tirar la teta a veinticinco el jornal a cuarenta y cinco pesos, su padre vio que la mano venía de otro lado pero igual siguió votando las boletas del partido Demócrata Conservador, de puro terco” (2000, 270).

En “La causa” la estafa a los campesinos es explicitada:

“La ley de tierras resultó una estafa. Acordaba al arrendatario el derecho de comprar hasta la mitad de la tierra arrendada, lo cual, en principio, suena bastante bien; pero es el caso que la mayor parte de la tierra estaba en manos de simulados arrendatarios que la habían acaparado favorecidos por una ley de colonización. En todo caso, los arrendatarios auténticos debían pagar la tierra con intereses del seis por ciento al año sobre el valor venal y el diez por ciento de amortización” (150).

No hay un tono gorila y desprecio de clase por parte del narrador, como puede verse en cuentos como “La Fiesta del Monstruo” de J. L. Borges y A. Bioy Casares. El pueblo es presentado como la patria postergada y a la espera, que va ingenuamente a vivir a Perón:

“Llegaron del Norte, del Sur, del Este y del Oeste. Traían su viejo rencor y su más vieja esperanza. Llegaban ahora, en este momento, pero no estaban en marcha desde hoy o desde ayer, sino desde el fondo del tiempo. En realidad, la mayor parte había sucumbido en esa marcha —no quedaba el más leve rastro de su dolor, de su humillación, de su fracaso— y los que llegaban ahora, llegaban para ser burlados nuevamente. Irrumpieron en la plaza como una ola gigantesca, una ola de rostros oscuros, sin nombres, que se hamacaba con sombría pesadez. Alguien, de nuevo, les iba a decir: Pueblo” (111).

Este pueblo vuelve a aparecer, ampliado, más numeroso y sobre todo persistente. El estribillo del cuento es “Llegaron del Norte, del Sur, del Este y del Oeste”

“Llegaron del Norte, del Sur, del Este y del Oeste. Venían con sus banderas, y sus letreros, y sus gritos. Marcharon a través del día y de la noche. En carros quejumbrosos, en camiones desvencijados, entrenes de carga.

A pie.

Acampaban en los caminos y luego proseguían la marcha, alentados por el hambre y la esperanza. Con sus banderas y sus letreros y sus gritos multiplicados por diez, por cien, por mil” (153)

En el último cuadro del cuento se representa un diálogo entre un padre y su hijo, gente de pueblo, el padre cansado de luchar y al que el hijo le dice que piensa que “tenemos que arreglarnos solos” (154). Como en el cuento “Un oscuro día de justicia” de R. Walsh, en el que al final se dice que “el pueblo aprendió que estaba solo”.

“Ad Astra”

“Desde hace mucho tiempo el hombre trata de liberarse de la enajenación mediante la cultura y el arte. Muere diariamente las ocho o más horas en que actúa como mercancía para resucitar en su creación espiritual. Pero este remedio porta los gérmenes de la misma enfermedad; es un ser solitario el que busca comunión con la naturaleza. Defiende su individualidad oprimida por el medio y reacciona ante las ideas estéticas como un ser único cuya aspiración es permanecer immaculado.

Se trata solo de un intento de fuga [...] Los rebeldes son dominados por la maquinaria y solo los talentos excepcionales podrán crear su propia obra. Los restantes devienen asalariados vergonzantes o son triturados.”

Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*.

“Ad Astra” fue publicado en el libro de cuentos *Todos los veranos* en 1964, en el que entre otros se incluye “La causa”.

“Basilio Argimón vive intentando volar y logra construir una máquina especial para ello. Nadie cree en él porque es un pobre tipo, sin poder ni referencias, ni títulos, ni siquiera chapa de intelectual. Le manda sugerencias clandestinas un integrante del orden establecido del pueblo, pero cuando logra volar no le creen. Le creen a quien le deben creer, al que tiene autorizada la voz para enunciar el vuelo permitido. Esto decepciona profundamente a Basilio quien igual realiza su vuelo ascendiendo cada vez más alto hasta que cae y se estrella:

“No creían en él. Creían en Plunkett, por ejemplo. En el fondo había soñado más de una vez con ese momento. El ascenso final, la multitud, el vuelo. Pero ahora, a punto de conseguirlo, en cierto modo ya conseguido, ¿qué había logrado con eso? Nada más que la absoluta certeza de su total soledad. Arriba, más arriba, mucho más arriba, muchísimo más arriba. Ese era el camino, la senda estrecha y solitaria” (*Cuentos Completos*, 2000, 83).

Aquí se plantea la soledad de la creación y el instante de iluminación por el que todo creador lucha:

“Era como una mancha de dolor, más y más oscura, más y más densa. Un plancton. Una nube.

Pero cuando naufragaba por entero en ella, cuando era nada más que ella y un lejano borde adormecido, irreconocible que invocaba su nombre, Argimón, el nuevo, el desconocido, el unívoco Basilio Argimón brotaba de pronto en medio de aquella mancha y ascendía en espiral en medio de su solitaria plenitud (65).

Se sostiene que las visiones excepcionales son castigadas por las instituciones de la sociedad establecida y lo que es más, por el sentido común de la gente, que mira con recelo al que vuela:

“Argimón habría preferido pasar inadvertido pero desde ahora tendría que acostumbrarse a esas miradas recelosas, a aquel silencio repentino” (68).

El vuelo es verdadero y metafórico, es el vuelo de la libertad, del ascenso, de la purificación, es el querer hacer lo que es imposible para el humano, pasar por encima de las determinaciones biológicas. Pero este ascenso es producto del trabajo, de la búsqueda, de los miles de ensayos, y de la fiebre creadora que se construye interiormente, “en la penumbra del alma” pero que se materializa como si fuera mágica:

“Todos esos años, esos largos años silenciosos detrás del Ángel probando y tanteando como un ciego, andando y desandando mil veces el mismo camino, unas al borde de la revelación, otras al borde del llanto, todos esos años...” (68).

“Argimón trabajó esa primavera en el nuevo modelo. Era un diseño enteramente distinto que echaba por tierra todos los moldes y proyectos antiguos. Lo había concebido en el momento mismo que planeaba por el aire en dirección al camino, un poco antes de precipitarse sobre la huerta. Después había madurado dentro de él todo ese largo mes, no en forma expresa sino por modo velado, en la penumbra del alma. Por eso tal vez cuando aferró el lápiz y vaciló un instante frente a la hoja de papel las ideas se le atropellaron en la cabeza y a partir de entonces fue como si lo consumiera una fiebre interior.

Trabajó sin descanso y casi sin fatiga, insensible al tiempo, el alma en vilo, los ojos cegados para el mundo, los oídos vueltos para dentro. Unas veces en la madrugada, otras con la primera claridad del día llegaba el ángel del sueño y le velaba los ojos” (71/72).

Pero aun en su soledad es un vuelo compartido, por pocos, pero compartido. Argimón es espiado por dos muchachos que están descriptos en su actitud como pájaros (74/75) y que lo admiran. Se logran instalar en su taller y cuando tiene concluida la nueva máquina de vuelo, lo siguen y le reclaman que comparta con ellos esa nueva experiencia:

“–Nos has abandonado –dijo entonces José.

Y se produjo un gran silencio.

Permanecieron en aquel silencio hasta que una ráfaga de viento agitó el ala y las tres cabezas a un mismo tiempo se volvieron hacia el Este. Entonces el maestro hizo un ademán invitante, los discípulos empuñaron la vara del remolque y los tres trotaron en dirección a la mañana” (78).

Aparecen las teorías estéticas del ángel y la del trabajo colectivo interrelacionadas. De todas maneras el mayor peso está en la teoría del ángel por el carácter excepcional del personaje configurado por una empecinada búsqueda de “la senda estrecha y solitaria” (83), una capacidad de “ver cosas que solamente él era capaz de advertir” (78), y la “absoluta certeza de su total soledad” (83). La concepción de que la creación artística es el resultado del plus trabajo colectivo y libre del capital, en términos de Antonio Negri, aparecerá ampliamente desarrollada en *Mascaró*. Pero aún así seguirá estando presente la teoría del ángel porque expresamente se cita a Basilio Argimón y su historia (Conti, H., *Mascaró. El cazador americano*. Buenos Aires, Emecé, 1993, pp. 222 a 230).

En *Mascaró* Basilio Argimón es querido por su pueblo Solsona. Quienes lo atacan son las fuerzas represivas de los pueblos vecinos, en particular de Paso Viejo, que tiene sacerdote y comisaría. El cura de este pueblo pide que se rece por los vecinos de Solsona que se entregan a “prácticas descabelladas destinadas no solo a fomentar la discordia entre hermanos, sino a contrariar el orden de *rerum naturae* con el desorden de *rerum novarum*” Los rurales le “rompen los huesos” a Argimón, le confiscan el traje, prohíben la crianza de pájaros, se abusan de las mujeres del pueblo (1993, 225); además acusan al notario, que había dado fe del vuelo, de apología de la subversión (226). Cuando se recupera, Argimón se va a vivir entre las piedras “como los grandes pájaros”, pero reaparece periódicamente en los pueblos. Los rurales siguen persiguiendo su mito, y prohíben hasta que se lo recuerde, porque:

“Dicen que trastorna a la gente, que contribuye, que utiliza un espacio del Estado, que mea en lugares abiertos, que no se ajusta a regla ni estatuto, ni hay precedentes y que, por lo tanto, ni siquiera existe”(1993, 227).

Pero Argimón sobrevive aún al propio Circo del Arca. Por fuera del espacio del Estado, a contramano de sus instituciones y de sus concepciones, el vuelo del pájaro es lo que perdura, tal que El príncipe es con quién irá luego de la clandestinización y la derrota, para cumplir su deseo de ser pájaro, es decir volar, ser libre.

De la frustración del vuelo en “Ad Astra” a la perdurabilidad por la capacidad imaginativa, el talento artístico y la convicción acerca de qué ser se quiere ser.

“Con Gringo”

Escrito como homenaje a Ernesto Che Guevara, asesinado en Bolivia en 1967 en medio de un aislamiento político muy alto; abandonado por el partido comunista de Bolivia, sin el apoyo que esperaba tener de los campesinos bolivianos: solo un grupo reducido de compañeros guerrilleros lo acompañaron (*Guevara ¿Por quién doblan las campanas?*, Rodolfo Walsh). El ejército boliviano y sus instructores de la CIA lo asesinan oscuramente, lo acribillan a balazos en un cuarto, ocultos, y sin haberle podido sacar ninguna información respecto de sus compañeros.

Los asesinos lo exhiben como un trofeo. Sin embargo los revolucionarios prefieren mantener su imagen viva, con vida. Al inicio de la extensión de la noticia, no se quiere creer que ha sido muerto (*Descarga*, Francisco Urondo), luego el propio Estado Cubano se niega a que se difunda la imagen del Che muerto, y menos aún con los fotografías pisando su cuerpo.

Lo que sí es cierto es que en el imaginario popular, la representación del Che muerto es asimilada a la de Cristo y su agonía como una agonía por todos. Estas representaciones son absolutamente compatibles con el marxismo revolucionario de América en ese período, dado que una de las vertientes de la lucha por la liberación estaba siendo la Teología de la Liberación que expresaba su opción por los pobres y en muchos casos asumía la lucha armada como forma de combatir a los poderosos.

P. Pozzi afirma que “la figura y la imagen de Ernesto Che Guevara tuvo un profundo impacto sobre la militancia política argentina durante el período comprendido entre los años 1959 y 1976”. El impacto fue fundamentalmente ético y “entroncó con el surgimiento de nuevas organizaciones revolucionarias guerrilleras” (2001, 167). La reivindicación de Guevara no implicaba un aval a la teoría y prácticas foquistas. El guevarismo “no conformó un conjunto filosófico e ideológico concreto, sino más bien una serie de percepciones vinculadas, sobre todo, con la entrega, el sacrificio y la dedicación a la revolución socialista internacional” (2001, 168). Es en este sentido que el ejemplo del Che se ligó a la cultura cristiana.

La izquierda tradicional, en particular el PCA, resistió su figura, su ética y su concepto de la revolución. Lo caracteriza como aventurero, que no reconoce las leyes del marxismo científico, que pretende suplantar a las masas, que es voluntarista al tratar de forzar las condiciones objetivas y aun las subjetivas; que es espontaneísta y que busca la entronización a partir de la heroicidad pequeñoburguesa. *Cuadernos de Cultura* documenta bien estas caracterizaciones y además claramente establece los fundamentos teóricos que deben estar informando al guevarismo, como así también aquellos que dan lugar al incentivo de la acción espontánea de las masas, tales como los de Althusser.

Una de las diferencias fundamentales tienen que ver con la caracterización de la etapa histórica en que se halla América Latina, el estadio del capitalismo y la caracterización que se hace de la burguesía. Para el Partido Comunista Argentino, es necesario esperar el desenvolvimiento de las etapas del desarrollo histórico, que, desde su punto de vista, están predeterminadas a partir del proceso europeo. En este sentido el estadio en que nos encontrábamos era el del subdesarrollo del capitalismo: era necesario desarrollar este modo de producción para poder lograr una clase obrera industrial que pudiese constituirse en sujeto social de la revolución; el detalle fundamental era que mientras tanto las fuerzas populares debían aliarse con la burguesía, sobre todo con la llamada burguesía nacional. Este concepto era compartido también por la izquierda peronista, aunque confiaba en que esa burguesía iba a ser desequilibrada en su poder por el líder “tercermundista” Perón. El PRT, en este sentido, adoptó el concepto de Guevara de que las posibilidades de la burguesía como clase protagónica estaban agotadas y que el tipo de revolución que debía llevarse a cabo era esencial y directamente socialista, sin mediaciones o etapas previas “nacionales” y de reforma dentro del capitalismo.

Otra diferencia fundamental del PCA era que no acordaba con la lucha armada. En este sentido no acordaba con ninguna de las organizaciones guerrilleras ni aún con las insurreccionalistas de la nueva izquierda de la Argentina durante el período de referencia. Todo era interpretado por ese partido como aventurerismo.

Veamos algunos ejemplos de su revista político cultural oficial, *Cuadernos de Cultura*:

En el editorial del n° 66 de enero-febrero de 1964, se cita la resolución del XII Congreso del PCA, que se expresa por la vía pacífica, todo lo demás es categorizado como de ultrizquierdista:

“Es propósito de nuestro partido conquistar el poder por la vía pacífica [...] la vía pacífica presupone la organización constante de la lucha de masas para detener los avances de la reacción y del fascismo, y para conseguir sus reivindicaciones económicas, sociales y políticas inmediatas,

ligándolas a la lucha por poder de nuevo tipo. Pero es preciso tener en cuenta que la lucha armada no puede empeñarse si no se ha creado una situación revolucionaria directa. Y, en lo que respecta a nuestro país, si bien se puede afirmar que está madurando una situación revolucionaria, no existen aún las condiciones subjetivas para asegurar el triunfo de la revolución” (4/5).

Aún no cumplido un año de la caída del Che, vuelven con iguales argumentaciones. Una de las aristas teóricas que más se ataca es lo que llaman el “voluntarismo”. El generar las condiciones subjetivas para producir la revolución. Desde la perspectiva del PCA esto no es posible, y si lo es, es descalificado por estar fuera del dogma. Dice Miguel C. Lombardi en “En el sesquicentenario de Marx”:

“No es suficiente que la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción haya llegado a un punto en que la destrucción de estas últimas sea imprescindible para el desarrollo progresivo de la producción material, lo cual se expresa en el hecho de que las relaciones de fuerzas entre las clases antagónicas son favorables a las clases progresistas. Tampoco es suficiente [...] un desarrollo de la conciencia política, a través de la cual las masas llegan al conocimiento de su situación y descubren el camino de su liberación, actuando en la vida de la sociedad.

Estas condiciones conducen a una situación revolucionaria, pero, incluso, para que esta situación desemboque en una revolución hace falta “la capacidad de la clase revolucionaria para llevar a cabo acciones revolucionarias” (53/4).

“Hipertrofiar la importancia de la voluntad individual o de pequeños núcleos hasta transformarla en absoluto; considerar a esos individuos o núcleos, en su carácter de jefes de la “masa amorfa” o “masa moldeable” con facultades carismáticas para arrastrar tras sí a esa masa, como capaces de gestar por sí solos profundos cambios sociales, implica desconocer las leyes objetivas del desarrollo social [...] (54).

“Quienes persiguen transformaciones sociales, a partir de la organización y acción de ‘focos revolucionarios’, no analizan la composición de clases de la sociedad, facilitando así la participación en aquellos de personas y grupos de condición e ideología pequeñoburguesa, que obstaculizan la función hegemónica del proletariado en el proceso revolucionario, tratando de imponer una estrategia, una táctica y un programa extraños al marxismo-leninismo” (n° 89, 1968, 56 b).

Crítica a Louis Althusser, intelectual del Partido Comunista Francés efectivamente con influencia notable en Carlos Olmedo, lúcido dirigente de las FAR, otra de las organizaciones guevaristas, aunque peronistas (en el ’73 se

fusionan con Montoneros)²⁶⁰. En “La filosofía, la política y la ciencia”, Abel García Barcelo afirma:

“Althusser define a la ciencia en oposición a la ideología y a la política, y a esta última como tendencia espontánea de las masas. Esta última perspectiva permite entender cómo, a pesar de postular Althusser un férreo determinismo estructural sin dar cabida a la praxis subjetiva (antihumanismo), algunas de sus formulaciones han servido para justificar teóricamente ciertos planteamientos izquierdizantes (como los de Debray²⁶¹, por ejemplo)” (n° 93, 1969, 93-d).

En “El antidogmatismo de Roger Garaudy”, Mauricio Lebedinsky critica a este intelectual francés comunista quien cuestiona a la URSS a partir de la invasión que realiza esa potencia a Checoslovaquia, en 1967. El cuestionamiento a la URSS implicaba para *Cuadernos de Cultura* automáticamente una herejía. Este fragmento tiene que ver con la crítica a la preeminencia dada a las condiciones subjetivas, acusación que habitualmente hacían a Guevara y al guevarismo:

“Queremos llamar la atención [...] sobre algunos hechos que van en el sentido de tergiversar la teoría marxista-leninista. Lo subjetivo, la capacidad de iniciativa histórica, sería para algunos lo básico. Lo esencial serían los hombres que hacen la historia, lo secundario las circunstancias en que hacen su historia, las categorías y las leyes de las formaciones económico-sociales. Sería algo así como la voluntad, la conciencia y la inteligencia rigiendo exclusivamente la historia” (n° 98, 1969, 56-b).

El PRT-ERP tomó del guevarismo su impronta ética y dio mucha importancia a dos documentos producidos por el Che Guevara: “El socialismo y el hombre en Cuba”, publicado en *Marcha*, en 1965 en Montevideo y “Mensaje a la Tricontinental”, publicado en abril de 1967. Tomó de ellos el planteo del hombre nuevo y el internacionalismo proletario y latinoamericanista (Pozzi. 2001, 179/180).

En “El socialismo y el hombre en Cuba”²⁶² el Che desarrolla la concepción de que el comunismo no es el resultado del desarrollo de las fuerzas productivas materiales, sino que para que exista debe trabajarse a la vez la configuración ético-moral de un nuevo tipo de subjetividad: el hombre nuevo. En este sentido va a confrontar con los economicistas del marxismo y a su vez va a colocarse

²⁶⁰ Ver análisis del althusserismo de Carlos Olmedo en *El compromiso político y la literatura. Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*, Redondo, 2001, 152 a 163.

²⁶¹ Regis Debray, teórico del foquismo. Escribió *¿Revolución en la revolución?* que se publicó en los cuadernos de la revista *Casa de las Américas* a fines del 60.

²⁶² Ver análisis en *El compromiso político y la literatura...*, Redondo, 2001, 144 a 148.

en la línea de los *Manuscritos Económico Filosóficos* de 1844 de Carlos Marx, que trabajan el concepto de la enajenación, y que plantean que la liberación que se persigue tiene que ver con la creación de un nuevo ser centrado en sí mismo, no alienado, descentrado, dominado, controlado por otro.

En este texto habla de la necesidad de la construcción de un nuevo tipo de intelectual y establece las distancias tanto del consumismo capitalista como de la burocratización “realista” del estado socialista. En el proceso de construcción del hombre nuevo van a trabajar tanto la vanguardia del proceso revolucionario, constituida por los mejores cuadros del partido, como cada uno en un intenso trabajo de autoeducación.

El “Mensaje a la Tricontinental” es pronunciado por el Che antes de partir hacia Bolivia. Es conocido también con el nombre de “Crear dos, tres... muchos Vietnam”. Aquí expresa que la necesidad de la guerra popular es inevitable, que las burguesías están agotadas y que no se puede hacer otra revolución que no sea socialista” (Guevara, Ernesto “Che”, *La revolución. Escritos esenciales*, Buenos Aires, Taurus, 1996, p. 88). Convoca al sacrificio revolucionario: un destino inevitable si se quiere una humanidad superior. Considera que la lucha revolucionaria se está desarrollando en el Tercer Mundo, iluminada por la heroicidad de los vietnamitas quienes enfrentan al imperio norteamericano en soledad, abandonados además por el campo socialista. Dice que Cuba es el faro de la revolución socialista en América Latina y que es aquí donde se están dando las condiciones propicias para organizar guerrillas y desde esa vanguardia armada tensar las condiciones subjetivas que precipiten el proceso hacia la liberación. En este texto habla de la necesidad del odio hacia el enemigo, para templar la pasión de la guerra revolucionaria, para que cada uno de los guerrilleros puedan llevar adelante con éxito la destrucción de las fuerzas opresivas (92/3).

El tiempo de espera ha terminado para los pueblos oprimidos de Asia, África y América Latina; como los imperios amenazan con la guerra como un “chantaje sobre la humanidad, no temer a la guerra es la respuesta justa” (87). Y

“En América Latina se lucha con las armas en la mano en Guatemala, Colombia, Venezuela y Bolivia, y despuntan ya los primeros brotes en Brasil. Hay focos de resistencia que aparecen y se extinguen. Pero casi todos los países de este continente están maduros para una lucha de tipo tal que, para resultar triunfante, no puede conformarse con menos que la instauración de un gobierno de corte socialista” (89)

Esta lucha adquirirá dimensiones continentales (90). La finalidad estratégica de la misma será la destrucción del imperialismo, que deberá ser batido en una “gran confrontación mundial”(91) Pero

“La participación que nos toca a nosotros, los explotados y atrasados del mundo, es la de eliminar las bases de sustentación del imperialismo”: nuestros pueblos oprimidos, de donde extraen capitales, materias primas, técnicos y obreros baratos y a donde exportan nuevos capitales —instrumentos de dominación—, armas y toda clase de artículos, sumiéndonos en una dependencia absoluta” (91).

El tipo de lucha que prefigura el Che es una lucha larga y cruenta; los refugios estarán en las ciudades, las aldeas o los campos. No serán solo luchas callejeras, ni huelgas generales ni insurrecciones en las que “el pueblo enfurecido destruya en dos o tres días el andamiaje represivo” (92). Y en esta lucha nos podrá sorprender la muerte. Y allí dice, como anticipando su muerte y también la enorme herencia revolucionaria que dejará:

“bienvenida sea, siempre que ese, nuestro grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo, y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, y otros hombres se apresten a entonar los cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria” (95).

En el caso particular del Haroldo Conti de “Con gringo”, la admiración por el Che está vinculada fundamentalmente a la capacidad de entregar la vida por los oprimidos del mundo. Esta es una idea central del cristianismo²⁶³ comunitario que reivindica el carácter revolucionario de Cristo.

En este cuento el Che no es nombrado nunca. Se va describiendo su imagen y estableciendo su singularidad y las vinculaciones con los pobres, con el mundo, con Cristo:

“Recién ahora que están más cerca veo al otro jinete. No se parece a nadie, quiero decir a toda esa gente que no se parece a nosotros, por más que los parió la misma tierra. Cabalga como dormido. Tiene las piernas envueltas en unos trapos y una melena aceitosa que le cae hasta los hombros. Por los andrajos más bien es igual a nosotros” (*Cuentos Completos*, 2000, 221).

“Después viene la cabeza del hombre que se bambolea a un lado y otro, como el Cristo de Lagunillas la vez que lo sacan para la Cuaresma y lo pasean de una punta a otra del pueblo. Tiene la misma cara de muerto de

²⁶³ Luis Mattini nos dice: “Él había dejado el seminario mucho antes de incorporarse al PRT pero rezaba todos los días, siguió siendo cristiano. Era un tipo que puteaba a la iglesia, su institución, a los curas, al Papa. Pero tenía una cosa con el cristianismo muy fuerte y además, devoto de un santo. Él tiene un cuento [“Devociones”], en el que el personaje lleva un santo por todo el pueblo: era él.

Conti al mismo tiempo adoptaba el marxismo como teoría de análisis de la situación”.

¿El por qué no fue sacerdote? ¿Por qué lo decidió? ¿Lo dijo alguna vez?

“Es que él, al mismo tiempo, era un existencialista iconoclasta. Y muy sensual. Necesariamente tenía que romper con la iglesia” (2001-a).

hambre, la misma barba silvestre” (221/2).

“Ahora que ha pasado me pregunto a quién se parece. En todo caso se parece al Cristo macilento de Lagunillas, que en esto del hambre se parece a todos nosotros” (222).

“En esto el hombre se vuelve y el sol le agranda la cara y aunque está del otro lado de la calle veo el relumbrón de sus ojos, espesos y húmedos por la calentura. La boca se le enrosca en el hueco de la barba pegoteada de sudor y de polvo. Es que sonrío, aunque nadie lo entienda” (223).

Todo transcurre en silencio, porque este narrador se coloca expresamente en dador de sentido, de palabra y de sonido:

“no sé si lo he oído o más bien se me hace porque estoy acostumbrado a ponerles voces y palabras a las cosas justamente de mudas que están” (224).

Por esta actitud explícita podemos decir que el narrador se niega a relatar el episodio particular del asesinato del Che porque mientras que puede ver la proyección del Che al mundo, no le interesa mostrar ese otro episodio que le produce dolor e impotencia, por la soledad en que muere el Che y por todo lo que admira su lucha:

“Yo no necesito mirar, ni siquiera necesito abrir los ojos pero veo mejor que ellos porque los deslumhra la luz. El hombre está sentado en el suelo con la espalda contra la pared y la penumbra le agranda los ojos como puños. Hay algo que ahueca sus ojos y enciende una llama al final, algo que está en el aire que lo rodea. Que brota de su cabeza de león, la cual no cabe en aquel agujero, no cabe ni siquiera en Higuera” (224).

“De pronto comienza a repicar la campana de la iglesia y el capitán empuja la puerta.

Los campanazos ruedan por la calle desierta como piedras y recién al tiempo me pregunto qué mierda están celebrando y en el mismo momento, mientras ruedan y golpean contra los tapias y yo me pregunto y miro el negro hueco de la puerta, siento como un ruido de ramas que se quiebran en medio de los campanazos, un rebote áspero y entrecortado, mientras ruedan y golpean celebrando tal vez una fiesta nueva” (225).

Esta idea de la “fiesta nueva” es la del hombre nuevo, guevarista, y la de la resurrección, cristiana.

Un discurso y algunas cartas significativas

DISCURSO EN CASA DE LAS AMÉRICAS

HAROLDO CONTI SE DEFINE²⁶⁴

El compañero Mario Benedetti me ha pedido que diga unas palabras. Era inevitable. Esto, que para algunos resulta tan sencillo, por lo menos más sencillo que escribir, que es supongo mi habilidad concreta, representa para mí una singular distinción pero por otra parte un tremendo compromiso y casi una pesadilla.

Me parece razonable que alguien que sepa escribir sepa al mismo tiempo hablar. Pero lo que piensa en realidad la gente es que alguien que sabe escribir sabe al mismo tiempo hablar de cualquier cosa. Así en la Argentina, donde el escritor o bien es un lujo de la burguesía o bien un desterrado político, o, lo que es más dramático, ambas cosas, aunque parezca un contrasentido, se considera de interés nuestra opinión sobre cualquier tontería que llene un espacio de televisión o la página de una revista femenina. Eso ha terminado por convertir a algunos de nosotros en celebridades del espectáculo más que en escritores y del mismo modo que la gente está acostumbrada a oír que nueve de cada diez estrellas usan jabón Lux de tocador, hoy está obligada a creer que el escritor muerto de hambre fue una irreverencia del pasado porque la prestigiosa autora Fulana de Tal transporta su genialidad en el nuevo Fiat 600 modelo standard. Lo que sucede es que a los otros los ha condenado al silencio, o a las revistas literarias, que es casi lo mismo porque aparecen y desaparecen con tanta velocidad que uno, a lo sumo, es nada más que eso, un aparecido.

Ustedes, y esto es más razonable, esperan que por lo menos un escritor sepa hablar de lo que le interesa. Eso es lo que han hecho, por otra parte, tantos invitados más o menos ilustres que me precedieron y que en este clima de la Revolución encontraron el medio apropiado para expresar sus ideas. Para mí, en cambio, es un motivo de confusión y de espanto. Sobre todo si se toma en

²⁶⁴ Discurso pronunciado el 7 de febrero de 1971 en la Casa de las Américas (La Habana). Publicado en revista *Primera Plana*, n° 437, Buenos Aires, 15 de junio de 1971, pp. 34-35.

cuenta que nuestra información y comprensión de la Revolución no ha sido por vía directa sino a través de estudios y elaboraciones en revistas y ensayos, lo que en mi caso particular ha terminado por hacerme creer que esto es una colonia de intelectuales y un dominio de la inteligencia. Sé, sabía, que no es así pero de cualquier forma necesitaba mi propia experiencia de la Revolución, algo que les agradezco infinitamente y que les deseo a todos los compañeros que todavía no han tenido su oportunidad.

De manera que yo he venido a Cuba para aprender y en todo caso los que tienen que hablar son ustedes. No les puedo enseñar nada que ya no hayan oído, eso en el mejor de los casos, y lo que les puedo mostrar es bien poco aun como curiosidad porque mi experiencia, con todo y ser mía, no pasa de una anécdota bastante repetida. Por lo menos yo no paso de ahí.

En realidad, mi aprendizaje, con aquel y otro inconveniente, comenzó hace más de diez años a remolque de la Revolución naciente que cada día proponía (y propone) perspectivas nuevas. Pero imagínense con qué trastornos y despidos si ustedes, los intelectuales cubanos, todavía en el 69 tratan de aclarar el papel del escritor dentro de la Revolución y además yo ni siquiera soy un intelectual nominal, como diría Fernet, sino que, casi por naturaleza, carezco de la menor capacidad para elaborar una teoría. Posiblemente si no hubiese sido un escritor (cada día me pregunto por qué llegué a serlo y esta es una especial oportunidad), hubiese entendido mejor las cosas y en ese sentido les confieso que habría preferido venir aquí como un experto en suelos o algo tan concreto.

No sé qué entenderán ustedes si les digo que la literatura más bien me ha embrutecido. Para eso debieran conocer mi obra, que la llamo así para abreviar. (De paso perdonen que hable de mí en forma, al parecer, tan exclusiva. Más adelante verán que lo hago como ejemplar).

Por extracción, formación, simpatía o lo que sea yo he escrito sobre vagos, solitarios y marginados, es decir determinados vagos, solitarios y marginados que de alguna manera tienen que ver con la miseria. Nuestra confortable miseria. Algunos críticos, los menos facciosos porque los otros entienden que solo hay una manera de escribir sobre tales cosas, una manera que no es la mía, por supuesto, han tratado de descubrir la intención que hay detrás de todo eso. Rehuí siempre una literatura de intención, eso creo, lo cual, concedo, si nos ponemos en retorcidos, encubre también un propósito. Pero voy a esto. A ninguno se le ocurrió algo más elemental, y es que para escribir sobre esa gente en una u otra forma yo he tenido que pensar como ella y aun vivir como ella. Eso me ha apartado de la literatura inteligente, que es una de nuestras debilidades. Debilidad de escritores y lectores. Pienso por fuerza en todos aquellos autores que consagraron los parroquianos de los cafés literarios y las revistas de opinión y que generalmente a través de la novela-enciclopedia-tratado manual



Premio literario Casa de las Américas, 1974, fotografía del Consejo de Estado cubano.

aspiran más o menos a la interpretación de la realidad nacional. Es tan solo un ejemplo. De cualquier forma me refiero a esa literatura brillante y en casos valiosa pero, al menos que yo me equivoque y que los hombres sean de papel y tinta, se parece demasiado a un libro y muy poco a la vida.

A esta altura de las cosas la literatura se me aparece como un destino (no un fin en sí misma), mi particular manera de vivir y consistir. Por lo menos he tratado de que sea así, buscando juntar la vida y la literatura, hacer una sola cosa. No aquí la vida y allí la literatura. Tal vez en ese sentido el viejo Hemingway dijo que el talento reside en cómo uno vive la vida. No quiero decir con esto que la literatura me hace especialmente feliz ni que sea un destino que yo me busqué. En ese caso sería otra cosa. A los 45 años tiene uno por fuerza que preguntarse si acertó el camino. Yo sospecho que, entre muchas, emboqué la posibilidad más remota. El único antecedente en la familia es mi padre que hablaba en los entierros y casamientos. Pero ya que se dio así traté de hacer de esto mi vida, no una sustitución ni un doble fondo.

Por supuesto, como vida, esto es, como totalidad, no se reduce al solitario hecho de escribir sino a una actitud general, una especie de revelación, por mi lado, y por el otro, el del lector y aun el del mero espectador, a un tipo de participación que curiosamente me lleva a un despojamiento cada vez mayor de lo personal (no sería exacto decir personalidad) para que los demás asuman mis historias, como actos más que como relatos, cual si fueran propias, las participen, que es algo más que leer, y las incorporen a sus vidas. Así, a través de mis personajes soy yo el que me vivo. Me vivo en historias que fueron o pudieron ser, no importa su correspondencia afectiva en el tiempo porque

después de todo el tiempo sin nosotros es nada. Y todo lo que pretendo, porque queda por ver si efectivamente lo he logrado, es que otros, la mayoría de los cuales no llegaré a conocer, se vivan a partir de esa minúscula sucesión de signos que mientras alguien no los anima, apenas son un trazo de tinta.

De este modo la literatura deja de ser una forma graciosa de la inteligencia y se convierte en una oportunidad de la vida, no ya en el arte por el arte sino en la vida por el arte.

Naturalmente este tipo de literatura, que de ninguna manera es mi exclusividad y sí tal vez una expresión de deseos, escapa un poco al afán de claridad, por fuerza esquemático, de quienes han intentado una visión de la literatura argentina que sea algo más que una simple reseña. Todas estas sutilezas terminan con frecuencia en un par de líneas de la brevedad de una lápida. Cuando estos trabajos son el resultado de algunos fervores, como sucede bastante a menudo, la literatura se reduce a dos o tres mausoleos y a un montón de lápidas. Mi ubicación en tales ensayos está por lo general en las notas al pie. Pero lo que quiero señalar es que, con ligeras variantes, es todo un grupo de la literatura argentina y por lo tanto en mayor o menor medida, un sector de la realidad argentina lo que queda en el margen de los libros, lo cual se parece bastante a un símbolo.

La desubicación de este grupo dentro de nuestra literatura y, a su vez, la desubicación del grupo con respecto al país, es consecuencia de un desencuentro todavía más grande dentro de esa gran abstracción que es la Argentina. Por años, autores y exegetas han buscado con empeño una interpretación que explique de una vez y para siempre la supuesta realidad argentina, como si esta realidad fuese algo inmóvil, perfectamente recortada en el tiempo y ante todo única.

La Argentina, en todo caso, es una suma de realidades, a menudo incomunicadas entre sí, en perpetuo cambio todas ellas, lo que genera nuevas realidades. Esos autores confinados (a veces salteados) en notas y prolongaciones a un realismo según los valores al uso y cuyas obras, en función de esa irrealidad, aparentan un valor tan solo anecdótico son justamente la expresión más fiel de esas solitarias realidades que por destino político componen el país e irónicamente el realismo más valioso, para no decir el único posible.

Por lo mismo, todos ellos se inscriben, en mayor o menor grado, en esa literatura de la vida, reacia a los esquemas y simplificaciones y que si con todo sobrevive a las modas y los desencantos es porque precisamente la asumen no como una especie literaria sino como una forma de vida, con los sinsabores y la plenitud de la vida.

No hago nombres porque no serían más que eso para ustedes y para no

caer yo también en la misma arbitrariedad de esas listas que tantas veces nos reúnen sin otra precisión que el nombre y el apellido.

Hablar de ellos como de un grupo ha sido tan solo una comodidad porque cada uno vive aislado espiritualmente y aun, como en el caso de Daniel Moyano o Antonio Di Benedetto, geográficamente. Este aislamiento geográfico no es peor que el aislamiento en la gran ciudad, Buenos Aires, donde la mayoría de ellos viven como forasteros, porque salvo alguna excepción que meramente supongo provienen todos del interior. El hecho de vivir en Buenos Aires no los aproxima, lo cual no sé si sería una ventaja. Más bien los extravía, esa es la precisión.

Buenos Aires es políticamente la capital de la República Argentina, pero esa es otra abstracción. Buenos Aires, en realidad, es otro país. El país de la soledad. Yo, que vivo ahí, sé que entre sus 6 millones de habitantes vive un tipo que se llama Jorge Luis Borges, pero jamás lo he visto. He viajado aquí con David Viñas, a quien vi un par de veces, pero sé que cuando volvamos allá lo perderé de vista. Quizá sea esta la forma de encontrarnos, por fin, en la Revolución.

Desde esa soledad nosotros tratamos de recuperar la soledad más familiar y hasta más doméstica de nuestros pueblos, que es donde nos reconocemos. Y si hablamos de Buenos Aires es siempre con la perplejidad del recién llegado.

A quienes, como ustedes, buscan una literatura objetivamente revolucionaria y realmente operativa, funcional, a favor de los intereses mediatos e inmediatos de las clases revolucionarias –para usar las palabras de Roque Dalton–, esta obra literaria, insuflada de individualismo, resulta con más evidencia que para nosotros una expresión de la pequeña burguesía. Así y todo yo la considero una literatura prerrevolucionaria o, mejor, porque eso no quiere decir nada o quiere decir mucho, pararevolucionaria porque, sin llamarse a engaño sobre una realidad que no existe, nos desnuda por partes, descubre las confusiones, limitaciones y frustraciones de un país que todavía no se ha encontrado a sí mismo y que solo a partir de ahí, cuando toque fondo, podrá enarbolar las mismas banderas que levantaron ustedes y alumbrar un día nuevo para el hombre nuevo.

CARTAS

AL DIRECTOR DE *LA PRENSA*²⁶⁵

Sr. Director:

He leído atentamente la carta del profesor de enseñanza media Héctor V. Incolla, publicada en *La Prensa* del 29 del corriente, y, puesto que comparto su profesión y probablemente sus inquietudes, pero de ningún modo sus ideas, me he sentido en la obligación de responderle. Confieso que a esta altura de las cosas, cuando ya va siendo una temeridad decir que se es laico (lujo que solo les está permitido a los señores senadores en algún homenaje a Sarmiento) he tenido que hacer un esfuerzo para asumir esta actitud, destinada sin duda a crearme complicaciones. Pero al fin me ha decidido la idea de que con ella mis alumnos asimilarán mucha más moral de lo que pueda recetarle cualquier Seminario de Educación.

Ante todo, teniendo en cuenta la estrategia desplegada el año pasado y algunas señales premonitorias que han comenzado a aparecer en los diarios, creo que ha llegado el momento de preguntarse si tales Seminarios de Educación no encubren segundas intenciones y si una posible “recomendación” de ciertos grupos enquistados en la docencia no dará la excusa para que nuestro Congreso, sentimentalmente laico pero estratégicamente libre, aprobase alguna ley que complete lo que inició el artículo 28.

No sé muy bien qué quiere decir el profesor Incolla cuando habla de dejar de lado “falsos preconceptos”. Ni creo que él lo sepa tampoco. A menos que quiera decir: “Deje usted por un momento de ser laico y sea todo lo contrario. Entonces, seguramente, me va a comprender”. Pero como no puedo, no lo comprendo.

Coincido sí en que hay que proporcionar al alumno una adecuada formación moral. Pero en lo que rotundamente no coincido es en el tipo de

²⁶⁵ Sin fecha de publicación (c. 1957).

moral que propone, porque en ese caso está supliendo una decadencia con otra decadencia.

La supuesta “amoralidad” de la enseñanza no la vamos a remediar volviendo a fórmulas superadas, que si se abandonaron es porque carecían ya de la fuerza suficiente insuflar un ideal en la juventud. En un mundo con hambre y sed de justicia, y sobre todo con hambre elemental, en un mundo conquistado dolorosamente a medias para la libertad, en el cual, por fin, el hombre puede clamar por sus derechos, carece de sentido.

No es cosa de quedarnos donde estamos, pero tampoco es cosa de volver a 150 años atrás. Porque aquella fue también una moral decadente, desde el momento en que sus propios hijos sintieron la necesidad de desterrarla. En ese sentido, seamos consecuentes, y retrotraigámonos a la Edad Media, época en la cual, ya que se habla tanto de monopolio, la Iglesia ejerció un fácilmente irascible y a veces sanguinario monopolio de la verdad.

Por lo demás, el profesor Incolla sabe muy bien que un notable porcentaje del magisterio argentino está orientado dentro de esa moral. Los laicos, después de todo, parece somos los menos y desde la ley Domingorena (nombre tan grato para la juventud argentina) padecemos de un complejo de culpa. Aparte de que una amable circular de comienzos de año nos prohíbe conspirar. Pues bien ¿es tan pobre la moral que inspira a estos profesores que se agota en ellos mismos y no trasciende a sus alumnos? Una moral no se impone. Irradia.

En cuanto a los países cuya educación se ajusta a los dogmas de la moral preconizada por el profesor Incolla, me parece que no están mucho mejor que nosotros. Europa, cuyo sistema educativo parece ser la fórmula aconsejable, nos ha proporcionado a través de la cinematografía, la literatura y la prensa, magníficos ejemplares de delincuencia juvenil que, por lo visto, no copiaron de nosotros.

A menos que el profesor Incolla, al referirse a las “formas europeas”, se esté más bien refiriendo a la educación en España, netamente encuadrada en ese tipo de moral. En tal caso, probablemente tendríamos hombres “justos, buenos y honestos” (al menos en apariencia) pero en un país donde la libertad ha sido crucificada hace tiempo. Nosotros mismos hace unos años la honestidad de esa moral, que se impuso en las escuelas argentinas durante el régimen de la dictadura. Eran los tiempos del “Muchas gracias, mi general” (13/X/1953), cuando ser “libres” no estaba todavía de moda.

El profesor Incolla cita en apoyo de su moción una frase de uno de esos discursos pronunciados por el ministro Mac Kay en uno de esos lejanos actos escolares en algún apartado lugar: “Se ha dicho muchas veces, y con razón, que nuestra escuela está rezagada con respecto a otras categorías de la realidad argentina, porque se ha desviado su imperativo esencial: ser orien-

tadora, además de instructiva”. De acuerdo. Pero opino que mientas parte del profesorado argentino (amén de las consabidas fuerzas oscuras que es de rigor citar en estos casos, para utilizar una frase tan cara a los campeones de la libertad) insistan en imponerle a todo trance una fórmula que por lo visto le repugna, nuestra escuela se retrasará todavía más. Que es precisamente lo que se ha logrado hasta ahora, desde el artículo 28 en adelante: una escuela huérfana de cuidados, que ve una amenaza en sus propias autoridades.

Y sin embargo, pese a todo, en nuestros pobres y ruinosos colegios nacionales, existe una juventud mucho más sana de lo que el profesor Incolla supone. Una juventud ávida de un alimento nuevo, para un mundo nuevo. Una juventud que, después de todo, es la única positiva esperanza del país, de este maltrecho país dirigido por una generación educada en una moral que se regula por las circunstancias, una moral que, por lo visto, no alcanza al mundo de la política, del comercio, e inclusive de las instituciones que exalta el profesor Incolla, donde la hipocresía, el compromiso, el interés y el cálculo son las que es una normas prevalentes [sic], una moral que es una entonación en la palabra o una compostura en el gesto, una moral que invariablemente tiene un precio y tiene su excusa. Y hasta tiene su edad. Una moral que en el plano social y desde el punto de vista de la libertad, ya que se trata de “libertarnos”, engendra una mentalidad intolerante, hombres “justos, buenos y honrados”, como los desea el profesor Incolla, pero que, llegado el caso, son capaces de quemar en un “acto de fe”, a cualquiera que no piense como ellos.

Esa juventud espera. Espera a pesar del joven desencanto que habita en sus corazones, al ver que sus maestros se los disputan como el codiciado botín de esta o de aquella ideología.

A SCHLESINGER (SOBRE EL RECHAZO DE LA BECA GUGGENHEIM)

Buenos Aires, 28 de febrero de 1972

Señor

Stephen L. Schlesinger

John Simon Guggenheim Memorial Foundation

Estimado señor:

Lamento responder con tanto atraso a su atenta carta del 2/12/71. Ello se debe a que yo estuve ausente de Buenos Aires la mayor parte de ese tiempo y a que ustedes enviaron la carta a mi domicilio anterior. Por la misma, esa Fundación me comunica que se le ha sugerido mi nombre como posible

interesado en una beca Guggenheim. Agradezco la intención del amigo que hizo la sugerencia y la gentileza de ustedes al enviarme los formularios correspondientes. Ahora bien, y con el respeto que ustedes merecen por el solo hecho de haber obrado con lo que se supone es un gesto de buena voluntad, deseo dejar en claro que mis convicciones ideológicas me impiden postularme para un beneficio que, con o sin intención expresa, resulta, cuanto más no sea por fatalidad del sistema, una de las formas más sutiles de penetración cultural del imperialismo norteamericano en América Latina. No es solo ni principalmente cuestión de la beca Guggenheim en sí misma, sino de la política de colonización cultural de la que forma parte, en la que el imperialismo norteamericano no escatima esfuerzos de organizaciones estatales, paraestatales y privadas.

Los antagonismos entre ese imperialismo y nuestros pueblos son profundos y violentos en todos los frentes, incluido por supuesto el de la lucha cultural, y en este momento han llegado a una etapa de grandes definiciones en toda la extensa nación latinoamericana. Esto impone la claridad y la coherencia como deberes ineludibles del intelectual latinoamericano, cuya condición de ninguna manera entraña un privilegio sino una entera y exigente militancia.

No soy un hombre de fortuna, como tampoco lo son la mayoría de mis compañeros, porque en Latinoamérica ser escritor es casi sinónimo de ser pobre, pero me parece inaceptable postularme para un beneficio que proviene del sistema al que critico y combato y que, por otra parte, y eso es lo más grave, de alguna manera me complica con él. No niego que, en el orden personal, habría significado una gran oportunidad para mí, ni critico por otra parte a quienes careciendo inclusive de las oportunidades que yo tuve aceptaron esa beca. Yo entiendo que no puedo hacerlo y que mi gran oportunidad en este momento es América, su pueblo, su lucha, la enseñanza y el camino que nos señalara el comandante Ernesto Guevara. Por lo demás, yo he sido jurado de la Casa de las Américas en 1971, el mismo año en que usted me escribe, y considero que esa distinción que he recibido del pueblo cubano es absolutamente incompatible con una beca ofrecida por una Fundación creada por un senador de los Estados Unidos, o sea, no un hombre del pueblo norteamericano, sino del sistema que lo oprime y nos oprime.

Atentamente,

HAROLDO CONTI

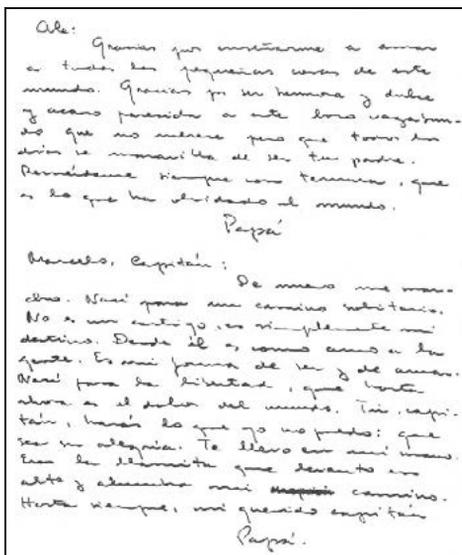
A SUS HIJOS ALE Y MARCELO

Ale:

Gracias por enseñarme a amar a todas las pequeñas cosas de este mundo. Gracias por ser hermosa y dulce y acaso parecida a este loco vagabundo que no merece pero que todos los días se maravilla de ser tu padre.

Recuérdame siempre con ternura, que es lo que ha olvidado el mundo.

PAPÁ



Marcelo, capitán:

De nuevo me marcho. Nací para un camino solitario. No es un castigo, es simplemente mi destino. Desde él es como amo a la gente. Es mi forma de ser y de amar. Nací para la libertad que hasta ahora es el dolor del mundo. Tú, capitán, harás lo que yo no puedo: que sea su alegría. Te llevo en mi mano. Eres la llamita que levanto alto y alumbró mi camino. Hasta siempre, mi querido capitán.

PAPÁ

A SU HIJO MARCELO²⁶⁶

9-5-73

Marcelo, Capitán:

Cuéntale a la tía cómo es ese barquito y cuánto cuesta. Veré lo que puedo hacer. Ojalá pudiera regalarte la flota real británica. Espero que sea un barco razonable, que además de flotar como debe no me hunda a mí.

Los otros días tuve una aventura que te hubiera gustado y pensé mucho en vos. El mar bajó como nunca y quedó a la vista un viejo barco de fierro hundido allí, entre San Bernardo y la Lucila del Mar. No había casi nadie y yo había salido a dar un paseíto para despejar la cabeza. Me arremangué los pantalones y me

²⁶⁶ Publicadas en revista *Crisis* n° 41, Buenos Aires, p. 55.

metí adentro y saqué unos pedazos. Entre ellos una costilla de fierro que traje varios kilómetros sobre los hombros y arranqué con mis propias manos. Estaba cubierta de incrustaciones marinas, mejillones, algas. Una verdadera reliquia. Quedé de cama, con la espalda reventada, pero contento. Parecía Jesucristo llevando aquel travesaño que olía a mar, chorreando agua por todos lados. Ya lo verás, si es que entra en el coche. Junté infinidad de caracoles, maderas, piedras. Los otros días encontré un extraño pez de color rojo que había arrojado el agua. Todavía estaba vivo. Lo metí en un balde, lo reviví y luego fui hasta La Lucila, que tiene un muelle muy largo, y lo devolví al mar. Puede ser que algún día vuelva a encontrarlo, más grande, y se acuerde de mí.

Me alegra mucho que trabajes en el colegio. Eso te hará bien. A ti y a todos los que te quieren. Trata, como tu hermana, de leer y ver buenas cosas que te ayuden en la vida, que formen tu voluntad y eduquen tu espíritu. Nosotros nacimos para las grandes cosas, sin despreciar a nadie. Para vivir en la luz y la verdad y la belleza.

Un beso grande

PAPÁ

Marcelo, Capitán:

Supe con tristeza que no te fueron bien las cosas en el colegio. Me preocupa mucho. Paciencia, capitán. Eres hombre y estas pruebas no te tienen que hundir el barco sino ayudarte a hacer mejor las cosas. Ahora tienes que ponerte a trabajar en serio. Todo depende de ti. Tienes que aprender a luchar solo, hacerte tu mundo y avanzar cada día un paso. Deja esa podrida televisión, menos calle y farra y a trabajar. Tienes que tener tu rinconcito en casa, encerrarte en él y construir ahí tu mundo. No es necesario que te mates sino que aproveches el tiempo, la vida. Trabaja fuerte, lee porque la buena lectura ayuda mucho y en lugar de perder el tiempo lo gastas de una vez y bien cada tanto, viniendo aquí o yendo a lo de Maruca, es decir, haciendo cosas realmente lindas que te habrás ganado trabajando. Mira a tu padre. A mí nadie me controla. Pero cada mañana me levanto temprano y mientras los demás se van a la playa yo me pongo a trabajar fuerte. Ya vendrá la recompensa. Además, así estoy contento conmigo mismo.

No te desanimes. Yo te comprendo y tengo mi parte de culpa porque te dejé solo. No tuve más remedio que hacerlo pero me duele mucho porque te extraño y me necesitas y quiero ayudarte. Trata de esperar a que termine. Esto es como un viaje. Un largo viaje. Ya estaremos juntos. Entretanto recuerda que yo estoy siempre a tu lado con mi corazón y mi pensamiento, que también estoy solo. La tía Pocha y el tío Casa te van a ayudar. Ellos te quieren y son muy buenos. Habla y aconséjate con ellos. Y apenas puedas

ven a verme. Ya se arreglará todo y manejaremos otra vez juntos, capitán. Te quiero mucho. ¡Arriba ese ánimo! ¡Sé fuerte! Apóyate también en tu hermana. Ella es muy buena, te quiere y también está sola. El día de mañana sabrás que es de las pocas gentes en las que puedas encontrar apoyo. Mira mi caso, la ayuda de mi hermana, tu tía, que me acompaña en estos momentos, que no me abandonó.

¡A navegar, capitán! Fuerte y duro. Sin desanimarte. Mirando de frente la vida.

Un abrazo grande

PAPÁ

(No toques las luces, cuidado con la electricidad, no juegues con fósforos, cuidate y cuida a tu hermana por mí. Reza y besa siempre a la Virgen de Luján. Lo mismo Ale. Decíselo)

A FELIPE NOVOA²⁶⁷

Felipe:

Noto en tus dos cartas que estás pasando por un mal momento y como yo soy un especialista en lobregueces quisiera decirte de moribundo a moribundo que te dejes de joder con ideas de finales y esas cosas y que te pongas ya mismo a escribir o levantar ese inmovible rancho en la Punta del Diablo al cual ya me imagino entrando para disfrutar de las vecindades de don Lirio Rocha y otros saludables fantasmas. Mientras lo piensas podrías darte una vuelta por este Buenos Aires o irte a mi isla y charlar, de paso, con el Vasco que debe estar por allá. He tratado de ubicarlo todos estos días y por eso demoré la carta pero hasta ahora no di con él. Espero que aparezca de un momento a otro o me iré hasta el astillero para hablarle de tus cosas. No sé si ya te dije que me lo encontré en Tierra del Fuego trabajando en la pesca de la centolla. Con respecto a la Hermandad de la Costa quisiera saber un poco más de qué se trata. De todas maneras ya hablé con un amigo marinero viejo que me pidió la misma información. Está momentáneamente ocupado en la edición de un libro suyo sobre el río pero apenas salga eso me echará una mano. Me habló ayer un amigo tuyo y Poppy estuvo por aquí hace un par de semanas. Un poco antes estuvieron Ariel y Rubén y los otros amigos, exactamente para la Semana Santa. Apenas se resuelva algo de todo lo nuestro vuelvo a escribirte. Acabo de recibir una carta de María de Monserrat que ahorita respondo. Vino carta igualmente de Alfonso reiterándome por quinta o sexta vez que

²⁶⁷ Escritor argentino radicado en Montevideo. Carta publicada en revista *Crisis* n° 41, p. 55.

lo enganche de patrón de un yate en esta. Cosa de loco. Me apena. Supongo que la debe estar pasando muy negra. Hay una amarga tristeza por debajo de estas especies de botellas al mar que me arroja, cada tanto. Olvida un poco las cosas y trastoca los tiempos. ¡Pobre mi amigo! Con el Vasco trataré de obtener la forma de traer mis cosas. Disculpame la molestia de tenerlas entretanto. A propósito, hay un favor que tiene que ver con eso y que te pido. Hace más de dos años dejé, o mejor dicho lo dejó el gordo Sciancia, una maza de carreta en lo de Montañas, el socio del gordo, un pirata que comanda el frigorífico de Rocha, si es que no está en cana. Si puedes ubicar a este Montañas y pedirle de mi parte la maza de referencia te lo agradeceré mucho. Medio perdí las esperanzas pero sería fenómeno. El gordo me aseguró la última vez que aquello seguía allí. Es una maza de la gran puta y si la tenés que cargar me vas a putear toda la larga vida que te queda y que te empeñas en acortar lúgubrementemente. ¡Arriba, hermano! Dale a lo que tenés entre manos y sobre todo a lo que tenés entrepiernas, y salud!

Tu amigo

HAROLDO

A GARDEAZÁBAL, PRESIDENTE DEL IV CONGRESO DE LA NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA²⁶⁸

Al Señor Gustavo Alvarez Gardeazábal
 Presidente del IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana
 Cali - Colombia
 Señor Gardeazábal:

Si bien en un primer momento acepté concurrir como escritor invitado al Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana que usted preside, lamento informarle (para usar un lugar común pues en realidad no lamento nada) que he resuelto no asistir a tal evento pues la información que he recibido desde entonces a la fecha me llena de dudas. En primer lugar es para mí suficiente motivo que la izquierda colombiana no colabore y aun se oponga a ese Congreso. Pero por si esto no fuera poco, acabo de examinar la lista de países y universidades que asistirán a ese certamen, publicada por el *País* el mes pasado, y compruebo que el grueso de esas entidades pertenecen a los EE.UU. incluyendo la Universidad de Florida en la Zona del Canal de Panamá y. entreveradas con ellas, las universidades chilenas de Concepción y

²⁶⁸ Publicada en Cairolí, Irma, *Diálogos con Haroldo Conti*, Buenos Aires, Fraterna, 1984, pp. 113-115.

Valparaíso, supongo que con el úcase y la representación de la ominosa Junta Militar. Advierto, por lo demás, que en dicha lista no figura la Universidad de La Habana ni ninguna entidad cultural que represente al pueblo revolucionario de Cuba, lo cual es bastante clave.

Por otra parte, y este es otro motivo de sospecha, no ignoro, y por supuesto no comparto, sus inclinaciones políticas. Usted es hombre matriculado en el conservatismo y como tal apoyó la candidatura de Álvaro Gómez Hurtado, furibundo detractor de Cuba, Allende, intelectuales, campesinos, obreros, es decir, esa buena basura fascista que aquí sobrevive como lo más retrógado y podrido de América en algunos diarios, reuniones de señoras gordas y una que otra anémica sociedad cultural. Usted, si no estoy mal informado, colaboró en órganos derechistas de España, y, por supuesto, Colombia, llevándole la carga a García Márquez no por su obra literaria, la cual es lindo tema de discusión, por cierto, y a ustedes los colombianos les debe pesar más que a nosotros por razones de paisanaje, sino por su posición política, con lo que la cosa cambia y pasa a ser simplemente mala leche.

Además fíjese usted, Gardeazábal, el tema anodino que se propone en este momento crucial de América que arde por las cuatro puntas, cuando la mitad de sus artistas e intelectuales son perseguidos, encarcelados, torturados y aun muertos: La evolución del lenguaje en la nueva narrativa hispanoamericana. Y auspiciado por una industria de licores. Si parece una broma. Me figuro que lo que salga de ahí no va a cambiar una sola letra de esa narrativa, regada tantas veces con lágrimas y sangre.

Sinceramente, hace tiempo que deseo visitar Colombia y confundirme allí en un abrazo con tantos excelentes amigos. Pero no a este precio. Por empezar los perdería a todos ellos. En consecuencia, señor Gardeazábal, declino formalmente su invitación. No creo que conmigo pierda nada. Yo sí, en cambio, perdería demasiado.

HAROLDO CONTI²⁶⁹

²⁶⁹ Leída por encargo de Conti en el Congreso Universitario de Vaquerías, Córdoba.

A ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

2 de enero de 1976

Roberto, hermano:

Espero que esta carta llegue a tus manos en alguna forma y que algunos meses después llegue a las mías tu respuesta. Es increíble cómo la tanda nos separa. Este año que pasó casi no hemos tenido señales de vida de la Casa, salvo las formales. Yo sé que ustedes nos piensan más de una vez y esa idea nos sostiene. Nosotros los pensamos casi a diario y necesitamos repetirnos constantemente que Cuba está ahí, en nuestra misma América, y que hay una porción de tierra liberada y ahí están nuestros hermanos.

Me dijo Marta que le dijo Gustavo Hernández, de la embajada, que según una carta de Beba yo daba por sentado que este año iba a La Habana. No sé dónde salió eso pero juro que jamás se me cruzó por la cabeza. Para mí lo que decidan los compañeros está siempre bien porque se hace de acuerdo a los intereses de la Revolución. Así trabajamos aquí noche y día y esto nos salva del individualismo y las decisiones personales tan funestas a menudo. Por otra parte mi mayor alegría es que viaje a allí gente nueva para que eso conozca cada vez más. Sé lo bien que le hace a los compañeros y ojalá que pudiesen ir todos. Muchos se lo merecen y lo necesitan más que yo, inclusive para salvar sus vidas. Quiero que esto quede claro.

En cuanto a la situación aquí, las cosas marchan de mal en peor. Me acaba de informar muy confidencialmente [...] [un amigo] militar, que se espera un golpe sangriento para marzo. Inclusive los servicios de inteligencia calculan una cuota de 30 mil muertos. Esto coincide con las apreciaciones de nuestros compañeros que evalúan la situación constantemente. Desde el punto de vista de la lucha revolucionaria el aumento de nuestras fuerzas es notable y la preparación magnífica. Ellos lo saben. Calculamos que los que van a sufrir el golpe serán los compañeros de superficie, los niveles medios que se mueven a dos aguas. Nosotros ya nos hemos mudado de casa, por imposición de los compañeros, pero eso no será suficiente. En este mismo momento las Fuerzas Armadas están haciendo un operativo rastrillo a pocas cuadras de aquí. Por otra parte nuestra casa, por lo amplia y desapercibida, sirve a menudo de refugio a compañeros que están con problemas. Ahora mismo habita aquí la hermana de un compañero que cayó los otros días en el ataque al Batallón 601 y hasta hace poco vivía uno de los muchachos del Libre Teatro Libre que huyó de Córdoba después de haber caído su departamento en un allanamiento que observó desde la calle, por suerte. Mi señora, a pesar de su avanzado estado de gravidez, cumple una tarea agotadora de asistencia y atención por caídos y presos. Hay caídos a diario y esa gente necesita atención, mover a medio

mundo para ubicarlos y luego que no los maten. Recién nos enteramos que una caída se salvará con 15 millones de pesos como coima y ayer tuvimos noticias de un compañero de *Crisis* que desapareció hace 15 días. Está vivo, aunque deshecho.

Bueno. Otra cosa, para no alargarme demasiado, hermano. *Mascaró* está prácticamente agotado. Tuvo gran éxito de lectores pero los diarios y revistas no hablan de él por razones políticas. Soy una especie de contagioso. Sé de algunos órganos donde hubo órdenes expresas de ignorarme. Es curioso recibir notas desde el exterior y no tener una sola en mi país. A propósito, me sería de utilidad recibir cuanto recorte haya de La Habana. *Crisis* reproduce lo que puede y se proyecta una campaña con ese material para la reedición en marzo.

A propósito de *Crisis*, que se vende muy bien y es lo único que sobrevive, Federico Vogelius, su director propietario, piensa realizar para marzo una gira por Latinoamérica. Naturalmente quisiera entrar en Cuba y establecer relaciones con la Casa para ediciones, etc. Si bien es un hombre rico, es progresista y ayuda mucho. Se puede contar con él ampliamente. No hace todo esto por dinero sino que le interesa apoyar toda actividad cultural. Me pide que vea si se puede arreglar su viaje a través de la Casa. Creo que importa.

Para terminar. Sudamericana saca un libro con colaboraciones de todo el mundo (Cortázar, García Márquez, etc.) cuyos beneficios serán dedicados a los presos políticos. Se vería con agrado y me piden que te pida una colaboración tuya (poesía, relato, lo que sea) y de ser posible la de algún otro notable (Guillén, Carpentier, etc.).

Te abraza

HAROLDO

CARTA A UN AMIGO QUE NO ESTÁ²⁷⁰

Mayo, 1978.

*Ciruelo de mi puerta si no volviese yo,
la primavera siempre volverá, tú florece.*

(Anónimo japonés con que Haroldo Conti encabezó su cuento “La balada del álamo carolina”)

Viejo lobo de mar:

*Te escribo estas líneas para decirte
que en nuestra Argentina sigue el
invierno. Aún no ha llegado la pri-
mavera. Pero puedes estar tranquilo,
ella llegará y tu ciruelo florecerá como
nunca en tu homenaje.*

Tu amigo de siempre.

EDUARDO LUIS DUHALDE



²⁷⁰ Publicado en la revista *Contraviento*, Madrid, año I, nº 1.

Presentación, por *Eduardo Jozami* / 7
Escritura y política en Haroldo Conti, por *Eduardo Romano* / 9
Poema de *Alberto Szpunberg* / 23

TEXTOS DE HAROLDO CONTI / 25

Fragmentos de *Ligados* 25
Perdido / 49

MASCARÓ CENSURADO / 53

TESTIMONIOS / 61

Homenaje a Haroldo Conti: treinta años después / 61
Palabras de Marta Vasallo / 61
Palabras de Eduardo Luis Duhalde / 65
Palabras de Marta Scavac / 66
Palabras de Juan Carlos Legido / 70
Palabras de Rodolfo Mattarollo / 72
Otros testimonios / 74
Entrevista a Sergio Renán / 74
Entrevista a Mario Benedetti / 79
Entrevista a Humberto Costantini / 82
Vicente Zito Lema / 89
Alipio Paoletti / 91
Daniel Moyano / 98

HAROLDO CONTI ENTREVISTADO / 103

Nuestros narradores: el oficio de escribir / 103
Haroldo Conti, una frustración premiada / 106
Haroldo Conti: hablemos de Cuba / 109
Haroldo Conti habla de sí mismo y de su próxima novela / 111

Haroldo Conti, entrevistado por Heber Cardoso y Guillermo Boido / 116

Haroldo Conti: de la opacidad hacia el júbilo / 120

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS / 127

Fotogramas: Haroldo Conti y el cine, por *Raúl Horacio Campodónico* / 127

Artículos de Haroldo Conti sobre cine / 131

Productor / 131

Muertos sin sepultura / 133

El último perro / 134

Artículos de Haroldo Conti en *Crisis* / 137

La breve vida feliz de Mister Pa / 137

“Compartir las luchas del pueblo” / 148

La hermosa gente al final del camino / 154

Tristezas del vino de la costa o la parva muerte de la isla Paulino / 161

Era nuestro adelantado / 175

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE SU OBRA / 177

Fragmento de *El mundo de Haroldo Conti*, por *Rodolfo Benasso* / 177

Con densidad y rigor: la última novela de Conti integra la gran narrativa latinoamericana, por *Francisco Urondo* / 188

Todo es celebración, por *Aníbal Ford* / 191

Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida, por *Gilberto Valdés Gutiérrez* / 192

Mascaró, el cazador americano en la trayectoria novelística de Haroldo Conti, por *Roberto Brody* / 212

Algunas relaciones intertextuales en *Mascaró* de Haroldo Conti, por *Eduardo Romano* / 227

Homo viator. El conflicto entre estrategias literarias y etnográficas en *Sudeste* de Haroldo Conti, por *Aníbal Ford* / 245

Haroldo Conti y el PRT, por *Nilda S. Redondo* / 267

UN DISCURSO Y ALGUNAS CARTAS SIGNIFICATIVAS / 289

Discurso en Casa de las Américas / 289

Cartas / 294

Al director de *La Prensa* / 294

- A Schlesinger (sobre el rechazo de la Beca Guggenheim) / 296
- A sus hijos Ale y Marcelo / 298
- A su hijo Marcelo / 298
- A Felipe Novoa / 300
- A Gardeazábal, presidente del IV Congreso de la Nueva Narrativa
Hispanoamericana / 301
- A Roberto Fernández Retamar / 303
- Carta a un amigo que no está, por *Eduardo Luis Duhalde* / 305



Las relaciones entre el *acto de escribir* y la *intervención política* han producido numerosas reflexiones, que oscilan entre el extremo de negar todo nexo entre ambas prácticas y los determinismos de diversa índole. El caso de Haroldo Conti (1925 - secuestrado por la dictadura en 1976) habilita la posibilidad de retomar la cuestión desde la perspectiva actual.

El volumen que presentamos es una invitación a leer la obra de un gran escritor; pero también es una invitación a sumergirse en una época signada por ansias de liberación que –más allá de cambios y rupturas significativas– nos siguen conmoviendo y atraviesan la sociedad, al punto que su conocimiento resulta indispensable para entender los problemas y las carencias del país de hoy.

Este libro reúne textos de **Haroldo Conti** que hoy resultan de difícil acceso al lector: entrevistas, notas periodísticas, críticas cinematográficas, cartas y fragmentos de *Ligados*, su primera novela. También se incluyen estudios críticos sobre la obra y testimonios de personalidades de estrecha relación con el escritor desaparecido.

Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida, compilado por Eduardo Romano, es la publicación con que *Ediciones del Centro Cultural de la Memoria* y *Ediciones Colihue* inician la COLECCIÓN PRESENCIAS. No se trata de una elección fortuita, no solo por el nombre de Haroldo Conti que de acuerdo con la decisión de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación lleva el Centro, sino porque la promoción de la obra de nuestros grandes escritores desaparecidos es una de las tareas importantes que este se plantea.

COLECCIÓN PRESENCIAS

ISBN 978-950-563-940-3



9 789505 639403

www.colihue.com.ar