
INTRODUCCIÓN DEL COORDINADOR

Eduardo Romano

Cuando *Sudeste* obtiene el premio de la Compañía Fabril Editora, en 1962, y se lo edita en la colección Anaquel, no resulta un texto sencillo de leer. Lo revelan en parte las primeras reacciones, consignadas en publicaciones periódicas de la época, y, sobre todo, la reticencia del público que, por lo contrario, consumía con avidez la voluminosa novela de Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas*) que un año antes se había publicado en la misma colección.

Miriam Goldstein revisa eso desde el texto presentación que la editorial incluye en las solapas y donde aparecen las primeras referencias a lo filosófico y a lo poemático del relato.

Su rastreo abarca diversas modalidades de recepción, que no excluyen el desinterés de ciertos medios por la nueva producción local, y permite concluir que las posibles vinculaciones con el existencialismo o con los narradores objetivistas franceses, así como su alejamiento de la literatura política (en el mismo concurso recibió una mención y fue incorporada a Anaquel *La alfombra roja*, de Marta Lynch) y su amalgama del discurso poético con otros, no demasiado afines, estaban en la base de aquel desconcierto.

En algunos casos, su indagación alcanza, por contigüidad y afán de contextualizar, la política editorial de un semanario entonces muy exitoso, como *Primera plana*, o a las particularidades que distinguían en ese momento a una de las revistas literarias (*Sur*) más tradicionales —salía desde 1931— y prestigiosas del país.

No deja de llamar la atención que ésta incluyera, a comienzos de 1962, un anticipo de la novela premiada, escrita además por alguien que no formaba parte pre-

cisamente de su círculo. El llamado *boom* de la literatura latinoamericana ejercía sin duda una presión que, no por indirecta, dejaba de ser menos efectiva.

Los avatares de la discusión estética dentro del campo intelectual marxista explican algunas otras recepciones de las primeras novelas y narraciones breves de Haroldo Conti. Es lo que surge de confrontar el eco de *Todos los veranos* en *Literatura y sociedad*, donde Hemingway y Pavese eran leídos y comentados con admiración, y la rigidez dogmática desde la cual trazan en *Meridiano 70* una confrontación entre *Sudeste* y *Alrededor de la jaula*.

Antes de terminar la década del 70, el libro de Miguel Bonasso *El mundo de Haroldo Conti*, el artículo de Fernando Rosemberg en *Cuadernos Hispanoamericanos* y mi propia colaboración a *Nueva novela latinoamericana II* señalan la importancia que comenzaba a reconocérsele a este autor y no sólo dentro del marco restringidamente nacional. Goldstein formula a tal efecto algunas concomitancias muy interesantes entre Haroldo Conti y Juan Rulfo.

Las vacilaciones advertidas desde el lugar de la recepción incrementaban, naturalmente, la importancia de nuevas relecturas del texto propiamente dicho. Se encargaron de la tarea, en esta edición, Roberto Ferro, Marta Morello-Frosch, Julio Premat y Mario Goloboff. Y los dos primeros, nada casualmente, necesitaron relacionar la escritura conteana con la utopía, desde ángulos diferentes; sin saber, además, ninguno de ellos, lo que el otro hacía.

Morello-Frosch encaja a *Sudeste* en el paradigma «narrativa de aventuras», pero como diáspora respecto del viaje colonizador y de conquista. Al trazar un mapa excéntrico, periférico, marginal, su protagonista cuestiona de hecho la cartografía oficial, reinvestiendo determinado espacio simbólico.

Después de la muerte del viejo, se pone en disponibilidad al rechazar la posibilidad de afincarse cerca de la viuda y aun de llevarse consigo al perro. A diferencia de la aventura robinsoniana, que no hace sino reinventar las etapas «necesarias» del ciclo mercantil capitalista, el Boga divaga con un bote algo deteriorado, por refugios ocasionales o una casa medio derrumbada, hasta recalar en el casco varado del «Aleluya».

Esa utopía de reordenar el espacio social, solitaria y aisladamente, no va muy lejos, se quiebra con la aparición del Oscuro. Puede afirmarse por eso que no es entonces evasiva ni paradisiaca, aspira apenas a «un espacio real revestido de cualidades nuevas». De ahí esa obsesiva confrontación y rectificación de las cartas náuticas existentes.

A continuación, la autora compara tal utopía frustrada con *Mascaró*, donde el desierto genera «asociaciones fructíferas y revolucionarias», donde «la imaginación y la solidaridad» borran distancias y se puede transitar, sin saltos, del paisaje marítimo de la costa uruguaya a la desolación riojana. Si en ese cambio Conti asume el impulso colectivista que atravesaba a la sociedad argentina en la

primera mitad de los años 70, ¿de qué se alimentaba —no puedo dejar de preguntarme— su «anterior escepticismo»?

Sobre eso hallo respuestas en el trabajo de Roberto Ferro. Su hipótesis de partida es la de hallarse ante un texto cuyo registro está escindido entre la voz del narrador y la historia que el mismo relata. Si a la voz corresponde la tarea de situar, de poner en escena, la historia revela un saber y un trayecto ejemplar en varias (cuatro) instancias. Su función extrema es mediadora entre el caso marginal y la situación social del país en ese momento:

La historia de *el Boga*, leída como *exemplum*, parece más tener que ver con la oportunidad histórica perdida, desechada, que con el fracaso de un hombre.

Hay una oposición dialógica, asimismo, entre el tiempo de la narración, entre el sueño de un regreso hacia la atemporalidad mítica, y la consumación de un destino. Un contraste que se resume, en cierto modo, cuando el estatismo o la indiferencia del Boga cede al fluir incesante del río.

Reiteradamente se habla en la novela de un esplendor perdido, que no pasó del primer cuarto de este siglo, así como de hombres y cosas en decadencia, ladeados, semidestruídos. Ahí lee Ferro una nostalgia que es asimismo «un gesto utópico de negarse a renunciar al saber del pasado», la añoranza de un proyecto de país ya naufragado.

Algo que, en su criterio, conlleva «las reiteradas y tantas veces brutales marcas de disolución de las que nos hemos ido haciendo cargo en ese período», el cual inaugura un hecho no mencionado pero presente para el imaginario textual, según este crítico: el derrocamiento militar del presidente constitucional Hipólito Yrigoyen, en septiembre de 1930.

La lectura de Premat deriva por otros derroteros no menos importantes, sobre todo si tenemos en cuenta que la actividad cinematográfica —publicitaria y de ficción— fue para Conti simultánea, en todo momento, respecto de su producción narrativa. Y su primera hipótesis es que lo perceptivo antecede siempre a lo cognitivo, que la luz determina una y otra vez la permanencia de paisajes, objetos y aun actuantes.

Pero la influencia del cine la advierte también en otros rasgos, como el montaje de segmentos narrativos, el movimiento-visión, las descripciones redundantes y detallistas, la preeminencia temporal del presente frente al pasado. En cuanto a la realidad mentada, nos llega a través de un enfoque subjetivo que aleja al autor de las pretensiones testimoniales de la escuela de Boedo y del propio Manuel Gálvez. Le encuentra mayor afinidad, en todo caso, con otros escritores sociales del 40 y, en especial, con Enrique Wernicke, el autor de *La ribera* (1955), pero sobre esto volveré más adelante.

El saber toponímico y acerca de herramientas, motores y embarcaciones, ha dado lugar a diversas interpretaciones, que comenta, pero prefiere relacionarlo

con una sobrevaloración de lo empírico que es generacional, aunque ya hubiese aparecido en la narrativa rioplatense con escritores como Horacio Quiroga.

Considera paradójico que ese realismo vitalista desemboque en un investimento simbólico –y aun mítico– del paisaje, correlativo, a lo sumo, de que el afán libertario del Boga termine aspirando a lo arcaico, circular y ahistórico, a la seguridad prenatal, a volverse pez. Toda su acción puede resumirse como «una lucha con y contra el barro» y el relato entero a «un combate con el valor mortuorio de dicha sustancia».

Ve en ese periplo del proyecto realista que «desemboca en un drama de símbolos» algo similar a lo que le ocurriera a la ilusión fílmica, en los comienzos de la cinematografía, con lo real, siempre inasible. Conti insistirá en este propósito hasta *En vida*. Desde ahí, nuevos caminos «lo llevan hacia una inversión de los presupuestos de escritura, y a un universo ficcional que supone una expansión, sin límite alguno, del imaginario», como *Mascaró* lo corrobora.

También Goloboff, como Goldstein antes, subraya el parentesco de Conti con Pavese.

Aquí, se trata de un ritmo pausado, cadencioso, que remite a ciertas maneras del discurso poético y, más lejanamente, a las reiteraciones del ritual. Desde ese punto de partida, el crítico hurga en esta prosa, consciente de las limitaciones del lenguaje para decir el mundo o la propia subjetividad.

Es decir que, por una vía poco transitada y modesta, por su manera difusa de narrar historias opacas, atravesadas de vacilaciones e incertidumbres, Conti coincide con un momento clave en la crisis del signo occidental, el momento en que los escritores comienzan a abandonar las rutas suntuosas de la «elocuencia» y el «énfasis» anteriores para adoptar los atajos de la ambigüedad.

Recuperando algunas certezas de su temprano artículo acerca del autor (*La Opinión cultural*, 1972), Goloboff intenta trazar una parábola entre aquellas «máscaras» iniciales y *Mascaró, el cazador americano*, señalar «esa fantasía donde los mascarones ya no son sólo máscaras, sino proas y guías» en la afanosa y cruenta búsqueda de una redención colectiva.

La colaboración de Aníbal Ford explica otros aspectos del texto, pero desde una perspectiva que desecha la absoluta especificidad de lo literario. Por eso reconoce en *Sudeste* una «búsqueda etnográfica, filosófica, literaria, política y también autobiográfica». Sobre los sustanciosos y sutiles entrecruzamientos que las mismas generan se detiene una y otra vez.

Su propio artículo tiene, por su parte, un curioso encuadre personal: se abre con una reconstrucción del itinerario inicial del Boga –cuyo testimonio fotográfico puede verse en el dossier respectivo– y se cierra con un recuerdo de Haroldo Conti en la calle Fitz Roy, su calle, desgrabando material recogido en una visita a la isla Paulino, con particular regocijo, y tal vez sin sospechar que sería secuestrado de allí unos días más tarde.

Frente al ingenuo realismo que preponderara hasta entonces en la narrativa argentina, esta novela intenta asumir experiencias muy concretas «sin ingenuidades representacionistas». Es decir, sin anclar —valga la metáfora marítima— la relación del observador con lo observado en un marco esquemático, permanente, suscitando toda clase de desplazamientos respecto del sentido común, lo contingente, la autoridad (cartográfica), etc.

Su práctica novelística perfora el discurso literario para salir hacia el etnográfico y conecta éste, a su vez, con una subjetividad nada privilegiada, la de un marginal disponible. Al hacerlo, subraya Ford, plantea anticipadamente «el trayecto que va de la antropología simbólica a la etnografía posmodernista» y que reseñaron estudiosos como Clifford Geertz o James Clifford.

Otro tanto ocurre con las categorías filosóficas que maneja —de las discusiones escolásticas acerca del lenguaje a fenomenólogos y existencialistas— entretejidas con la percepción cotidiana de la naturaleza y de la gente común. Un excelente método para desacralizar los más diversos saberes constituidos y, por qué no, las bases mismas del orden social vigente.

En su rescate de lo *primitivo* indiciario, metafórico, abductivo, residiría asimismo la explicación de su permanente antropofización de lo inerte y, a la inversa, naturalización de lo humano.

Corresponde a Jorge B. Rivera buscar los posibles «linajes» de *Sudeste*. Y él mismo parte de una consideración muy atinente: pese a sus 4.300 km de costas y a sus numerosos ríos regionales, la Argentina —a diferencia, por ejemplo, de Estados Unidos, donde Melville y Mark Twain son autores clásicos— no desarrolló una literatura de ese carácter.

De cualquier modo, rastrea antecedentes respecto del Delta y sus islas. En Marcos Sastre halla, a mediados del siglo XIX, una temprana asociación de sus habitantes con lo arcádico; en Fray Mocho (José Álvarez), un testimonio de marginalidad socioeconómica. Dos aspectos identificables, al margen de otros componentes textuales, en *Sudeste*.

Espaciadamente, *Naves* (1927) de Blomberg y *Banco Inglés* (1942) de Sagués retoman, desde distinta escenografía, la índole solitaria de los navegantes. Sin olvidar algunos relatos del uruguayo Horacio Quiroga, punto de partida del guión de la excelente película *Prisioneros de la tierra* (1934) dirigida por Mario Soffici.

De todos los autores (Booz, Varela, Castro, etc.) que enriquecen el corpus por entonces, merece para mí especial interés Luis Gudiño Kramer y la sección «Islas» de su libro *Aquerenciada soledad* (1940), por razones que expondré hacia el final del *Estudio filológico preliminar*. De todos modos, Rivera enfatiza las diferencias de tono y de registro existentes entre ellos y, para que eso quede mínimamente expuesto, nos brinda un repertorio convincente de citas. Y tal corpus, obviamente, debería entrecruzarse a su vez con lecturas de Melville, Conrad,

London, etc. Lo principal, en todo caso, es detenerse sobre la condición vagabunda del Boga y filiarla dentro de un amplio espectro de perfiles escritos, pero sin olvidar las andanzas biográficas de Conti por los bares de la costa y por las propias islas.

Juan Tolosa, de *Un horizonte de cemento* (1940), y otros personajes marginales del mismo Bernardo Kordon anticipan sobre todo la vocación itinerante y desvinculada del mercado laboral, que suele incursionar o sumirse completamente en lo delictivo. En tal preferencia veía Conti una manera de afirmar lo vital antiintelectualista, algo que figuraba entre las lecturas —Faulkner, Pavese, Dylan Thomas, Quiroga, etc.— que lo habían signado.

Esa inserción diacrónica de *Sudeste* se completa con una investigación horizontal que intenta reconstruir la configuración del sistema novelístico argentino en el momento de su aparición. Posadas y Speroni enmarcan su aporte como síntesis actualizada de una investigación que, durante los años iniciales de la última dictadura militar, no pudieron concluir.

Caracterizan un compacto grupo de narradores —de Murena, Viñas o Cerrutani a Ernesto Sábato— pertenecientes a cierto segmento temporal de eclosión novelística (unos 400 títulos publicados entre 1955-1958) y a partir de textos donde no faltan alusiones despectivas hacia varios fenómenos que ellos sentían concomitantes: la cultura masiva, el peronismo, los migrantes provincianos que les arrebataban *su ciudad*.

Sábato abre (*El túnel*, 1948) y cierra (*Sobre héroes y tumbas*, 1961) el ciclo del predominio psicológico-existencial en la novela argentina, cuyos narradores insisten en el extrañamiento respecto del contorno y buscan, necesariamente, lectores cómplices.

Por eso abundan los diarios íntimos (*Siranger* de Renato Pellegrini; *El estanque* de Estela Canto) o las exposiciones confesionales (*Zama* de Antonio Di Benedetto; *Un dios cotidiano* de David Viñas; *La ribera* de Enrique Wernicke, etc.); y la multiplicación de puntos de vista (*A la izquierda de la luna* de Dante Sierra; *Rosaura a las diez* de Marco Denevi), cuando aparece, es engañosa. Con ellos «la especificidad literaria se encontraba segura y ocupaba un solemne mausoleo para iniciados» que Cortázar, Walsh o Conti harían, inmediatamente después, estallar.

Los críticos revisan luego en aquel corpus unas señales inequívocas que van desde la autoconsideración privilegiada del que habla en ellas, hasta su extrañamiento respecto de la lengua realmente hablada. Y cierran su tarea con una síntesis de las entrevistas que mantuvieron con una parte de los autores estudiados.

Yo creo que en la manera de acercarse a un actuante marginal residen las mayores diferencias entre *Sudeste* y cierta narrativa que, desde la izquierda, intentaba dar cuenta del mundo proletario, de los villeros o inquilinos paupérrimos.

En *La ribera* (Buenos Aires, Fabril editora, 1955) de Enrique Wernicke, en *El precio* (Buenos Aires, Platina, 1956) de Andrés Rivera y en *Villa Miseria también es América* (Buenos Aires, Losada, 1957) de Bernardo Verbitsky, se establecen netas diferencias entre unos trabajadores que no toman conciencia de su situación —y siguen de hecho alienados— y otros que aprenden a organizarse y a ser solidarios en cuanto militan políticamente.

Ladrones de luz (Buenos Aires, Emecé, 1959) de Rubén Benítez sorprende porque, al reiterar la metáfora de la luz como signo de progreso, nos retrotrae a los orígenes de aquellas posiciones iluministas que confiaban en la educación —y en la escuela— como panacea reivindicadora. Todos ellos, en fin, esperan que el *otro* iletrado se deculture para poder reivindicarlo.

Sudeste, mucho más que su antecedente inédito, el manuscrito de *Ligados*, procedió a establecer un puente precario pero innovador entre ambos campos. Y se valió del «uno» ambiguo, cambiante, por momentos ubicuo, para lograrlo. Marcó, de ese modo, un rumbo comprensivo para acercarse a la mentalidad ajena, absolutamente novedoso dentro de la narrativa argentina, y que sus cuentos y novelas posteriores ahondarían de diversas maneras.