

## ESTUDIO FILOLÓGICO PRELIMINAR

*Eduardo Romano*

### **Reconstruir los comienzos literarios de Haroldo Conti**

Un muchacho pueblerino de veintidós años, que ha abandonado no hace mucho sus estudios religiosos —primero en el Seminario de los hermanos salesianos, después en el Seminario Metropolitano Conciliar— debido a una crisis personal, es el que comienza a reunir los poemas que escribe y corrige en un cuaderno escolar. Simultáneamente, va reincorporándose a la vida civil: trabaja como bancario, durante un tiempo, pero luego cede a sus impulsos aventureros y se asocia con cierto amigo para adquirir un camión con remolque e improvisar una empresa de transportes.

Vive durante el verano en una pensión de Olivos y se enamora de una jovencita (Dora Magdalena Campos) que acude a esa localidad para tomar clases de peluquería. Por entonces hace un curso de piloto y, con el permiso para volar, recorre desde el aeródromo de Don Torcuato, en la provincia de Buenos Aires, la zona aledaña.

Desde el cielo aprecia mejor el paisaje complejo y seductor del Delta del Paraná, una vasta extensión isleña en la que varios ríos se subdividen interminablemente en riachos, canales, arroyos... Alquila una vieja casona sobre el Cruz de Gambados y desde allí, en especial los fines de semana, comienza a recorrer la zona con un bote.

Decide continuar sus estudios de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Todos esos cambios aparecen, de uno u otro modo, en los textos de un cuaderno manuscrito que atestigua su primera incursión por la literatura, luego de los ensayos juveniles de su etapa como seminarista.

*Un cuaderno de poemas tempranos*

Según todos los indicios, se trata de los escritos más remotos que Conti decidiera conservar, unos poemas fechados entre 1947 y 1949. Están en un cuaderno de ciento cincuenta 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.

Las 51 primeras hojas están pasadas en limpio, si bien presentan en muchos casos posteriores correcciones. Siguen 56 hojas en blanco y las 29 finales presentan el aspecto de borradores, apuntes, anotaciones. Según el testimonio de amigos suyos de la época, como Rodolfo Matarolo, Conti acostumbra entonces escribir escuchando música clásica o jazz. Tal vez por eso en el retiro de la contratapa hay una serie de títulos y autores de composiciones musicales, escritos a veces sólo de acuerdo con la percepción fonética de sus nombres:

«De la pradera a la feria» (Guille)  
 Erich Kaus  
 «Concierto en la menor»  
 Schuman  
 «Suite de Bérghamo»  
 Debussy  
 «La isla de los muertos»  
 Poema de Rammaninoff  
 «Rondeau caprichoso»  
 Zaenz Zaenz  
 Kachaturian

Siguen algunos versos y dos títulos tachados: *El ángel fracasado-El ángel de barro*. Entre las páginas finales aparecen varias hojas sueltas plegadas de diversos tamaños; dos cartas mecanografiadas; anotaciones en el envés de una hoja con el membrete Sastrería La Central de Bautista y Aria, Rivadavia, 35/37, Chacabuco. F.C.P. Casa fundada en 1908.

Los poemas incluidos en este cuaderno, estén pasados en limpio al comienzo o dispersos entre las hojas sueltas del bloque final, pueden ser agrupados de la siguiente manera:

1) Los *humanitaristas*, sumamente declamatorios: *El suicida*, *El credo* (27-II-1948), *Pro Patria* (18-III-1949), *El soldado*, *Dinero* «a un buen señor forrado en plata», *Bacanal*, *A la bandera* (20-VI-1949), *A los mercaderes del templo*, *Oración del recluta*, *El judío* e *Himno al amor*.

Elijo para muestra el titulado *Dinero*:

Corrompe, ensucia, mancha, empequeñece y mata. Engendra ruines, engendra mercenarios, engendra larvas, apóstatas, traidores, rufianes, asesinos, putas y ladrones. Engendra castas. Destruye la amistad, la patria, lo sagrado, el noble anhelo, el genio, el entusiasmo, los impulsos buenos,	el alma del joven, del anciano, el alma del sabio, del guerrero, el alma del patriota y la del santo, la rancia nobleza de los buenos, la rancia nobleza de los bravos. Y la alegría, el goce, el bienestar, la paz y hasta el amor que nos levanta se obtiene a tanto y regateo. Pagad, pagad en buen dinero y el mundo mezquino, esta letrina, esta pocilga, os abrirá la puerta de los cielos.
---	---

2) Los *filosóficos*, referidos a un yo en desacuerdo con los falsos valores del mundo o más particularmente a su crisis religiosa personal: *Tenebra*, *Cansancio*, *Canto de completas* (31-XII-1947), *Enfermo*, *Blue*, *Ego*, *Solo*, *Abúlico*, *In Pace* (14-XII-1948) y *Bon dieu*.

Como ejemplo, reproduzco el último de los nombrados:

Señor, yo soy enfermo, yo soy malo. Te invoco en la congoja, en el dolor, la muerte, pero si el cielo se presenta claro me olvido de ti bien fácilmente. Levanto un trono a la estulticia y me proclamo rey ateo y desde el alto cimborrio de mi mugre contemplo la cruz, en lejanía, como si fuera un signo interrogante,	como si fuera un signo cuneiforme, como si fuera una escritura china. Me encojo de hombros y pregunto: ¿existes, mi buen Dios del cielo? Y me respondo quedamente: tal vez, quién saben... Y tú, desde tu gloria, te ríes de mi pobre gloria porque comprendes que, en el fondo, mi corazón te llama a gritos: ¡Padre!
--	---

3) Los *amorosos* que apelan a la mujer, identificada incluso en alguna oportunidad como Dora: *Inconclusa*, *Nostalgia*, *El cántico (a Dora)*, *Vade retro*, *Nena* (I-VI-1949) y *Novia* (24-VI-1949).

Precisamente *El cántico* me parece muy significativo, en razón de que su versión final suprime numerosos versos, sin duda con el deseo de reducir cierta tendencia a la exuberancia retórica:

Yo te saludo, amor mío.	¿Qué pueden hacerte mis espinas?
No te conozco,	El ser marchito ha sido creado para ti.
pero inmenso y comprensible,	Ven a compartir mis horas rotas.
espero.	Me he sentado al borde del camino
Aguardo y no con impaciencia,	sin una pizca de violencia,
mas siempre con unción.	las manos sobre las rodillas
Un velo oculta las miserias	y el corazón tan quieto
y del sepulcro se desprende,	como las hojas
cuando el ocaso destila lejanía,	que ya no agita el viento.
el suave olor de las violetas.	No llegues muy tarde,
Al verme sonreirás, ¿verdad?	tú sabes que te necesito.

Me parecen dignos de figurar aparte unos pocos textos, más impregnados de inmediatez autobiográfica, y cuya expresión resulta asimismo de mayor entonación coloquial. Es el caso de *Hora vacía*:

Por mí, podría llover así,	¡El mundo sumergido!...
mansamente,	¡Qué bien hace a mi alma
toda la vida.	sentirse arrinconada en el olvido!
Detrás de los cristales empañados,	La lluvia cae, se precipita,
fumando mi solemne pipa	golpea tras los vidrios,
ver desfilar las sombras largas	se escurre por los techos y brilla
que, a medias, alumbran los faroles;	sobre la lona gris
como aguardando sin fatiga	de algún capote,
que el mundo se decida	en tanto resuena dulcemente
a esfumarse, totalmente,	alguna música de Claudio Debussy.
de un momento a otro.	

Similar me parece *Sapientia (pequeña rapsodia)*, con sus recuerdos de vida estudiantil y su resolución en lenguaje sumamente familiar:

Hermosa vida de estudiante,	la noche en vela,
novicio hambriento	el deambular sin rumbo
con la cabeza llena de ilusiones.	confeccionando silogismos,
Para ti se crearon las lecciones,	la tesis final
el café y el cigarrillo,	y el doctorado
el ansia inmensa	y la tremenda conclusión
de cambiar el mundo,	de que se sabe,
la quijetada, el heroísmo,	después de andar todo el camino,
las chicas con anteojos,	un camino.

De entre las hojas sueltas y dobladas de la última parte del cuaderno, rescato este fragmento sin título por su acercamiento a lo empírico, sin mayores arborescencias literarias prestigiosas:

Ésta es mi perra vida de estudiante.	las viejas que discuten como arpías
Vivir sepulto en un departamento	y algún émulo de Gardel,
sin recibir la luz del sol.	el héroe nacional de esta
Alzar los ojos de algún libro	mi patria tan torpe, tan
para pasear la vista obnubilada	vulgar y tan mezquina,
sobre las medias, calzones y corpiños	que grita los compases
que tiende mi vecina en una sogá.	de un tango callejero.
La radio, los chicos, el tranvía,	

También entre los borradores finales hallo unos «Apuntes para una eventual narración: *El Apóstata*», cuyo esquema reproduzco, sobre todo por la lista de autores mencionados y que evidentemente estaba leyendo por entonces (el japonés debe de ser Lu-Sin):

*Infancia* - Edad religiosa Evangelio y su práctica      *Mañana*  
Puritanismo

*Juventud* - Edad de conquista: política      *Tarde*  
amatoria  
intelectual

*Vejez*      *Noche*

Consejeros: Hansum, France, Dostoievsky, Huxley, Sartre, Chesterton, Lud-Si

### *El manuscrito de Río madre o Ligados*

Quedó conservado en casa de su primera mujer, Dora Campos, y me lo acercó su hijo Marcelo con la certidumbre de que se trataba del manuscrito original de *Sudeste*, pues desde el comienzo había referencias al Boga. Dentro de una carpeta de cartulina color rosa viejo estaba el material que, en todo caso, resultó ser un proyecto novelesco, aparentemente inconcluso: sobre la página final dice «Fin de la primera parte».

Es cierto que el Boga figura, pero como una presencia complementaria frente a las del inglés (luego N. Primore o Prime y finalmente Prima Rosa) y «el hombre del overall gris». Su encuentro casi milagroso con el «Aleluya» está narrado dos veces, sin excluir ninguna, al comienzo del texto. Y el Boga reaparece en otro lugar, cuando los que podemos considerar protagonistas salen a dar un paseo en bote motor por la zona y lo sorprenden pescando.

Es decir, se trata de otra historia, que sólo tangencialmente nos remite a *Sudeste*, pero situada asimismo en los lugares de acceso al Delta del Paraná. En todo caso, como ya explicaré, involucra más bien a gente «de la costa», que oculta o disimula su deseo de navegar, no a un actuante marginal como el Boga.

Un cuento que posteriormente Conti editará por separado (*Todos los veranos*, como parte del libro homónimo, 1964) y algunos pasajes de otro cuento (*Marcado*), publicado en la efímera revista *Baires* (un solo número, de 1961), forman parte de esta narración.

El manuscrito, elaborado según las fechas que aparecen al comienzo y al final, entre el 20-X-1955 y el 24-IV-1957, a lo largo de un año y medio, está compuesto por diversas partes que paso a describir:

1) 56 páginas tamaño carta de las cuales la primera no está numerada y el resto sí (del 1 al 55), escritas con tinta azul oscura sobre ambos lados, menos la última;

2) 96 hojas de anotador escritas de un solo lado —salvo algún esporádico comentario o arreglo— con tinta azul más clara;

3) una hoja del mismo anotador con indicaciones sobre cómo corregir y continuar el texto, fechada el 29-VIII-1956, y cuatro hojas arrancadas de un cuaderno de las que sólo dejó las exteriores, señaladas con A y B, pues el resto está tachado con lápiz rojo;

4) 23 páginas tamaño carta identificadas con un criterio alfabético personal de la A a la Z, escritas sobre ambos lados con la tinta azul más clara; tres más del mismo tipo identificadas A1, B1 y C1, al terminar las cuales anota «Fin de *Tristis est anima mea*», denominación no empleada anteriormente;

5) bajo el aparente título de «¡Surrexit Aleluya!» y con fecha 8-I-1957, siguen otras nueve páginas tamaño carta similares a las anteriores, pues la décima está pegada sobre un cuaderno de tapas negras en el cual continuará el manuscrito;

6) cuaderno de tapa dura negra y 98 páginas, de las cuales sólo están escritas 48 y media y que lleva asimismo algunas otras hojas intercaladas, de tamaño carta o arrancadas de un cuaderno troquelado;

7) 13 páginas tamaño carta, numeradas, similares a las anteriores y que llevan el título *POLO*; otras cuatro sin numerar con el título *DESPIERTA* y otras cinco (dos sin numerar y las otras del 1 al 3) con el título *EL ÍDOLO*;

8) un cuaderno escolar marca Triunfo de 48 páginas, de las cuales escribió 21 y media tras el título *Acuerdo* o *Cormorán* (figuran los dos), y otras 23 páginas arrancadas de un cuaderno similar, bajo el título general *Final de la primera parte* y con los subtítulos *Antes de partir* y *ADIÓS* intercalados, entre las cuales aparecen asimismo tres hojas tamaño carta escritas y dobladas y algunos recortes complementarios.

Conti escribía básicamente con lapicero y tinta azul —a veces oscuro, a veces más claro— e iba corrigiendo sobre la misma marcha, con criterios que ya

comentaré más adelante. Esa primera redacción fue luego revisada de diversas maneras: una con bolígrafo violeta y otras, en ocasiones indudablemente posteriores, con tinta azul pero de otro tono o con lápiz negro.

Las últimas páginas tamaño carta y los dos cuadernos finales están corregidos con menos cuidado, en el sentido de que no completa oracionalmente los cambios impuestos por sus propias enmiendas, al punto de dejar varias veces oraciones incompletas. Además, emplea, sobre todo para cortes o tachaduras, lápices rojo y azul de trazo grueso.

La caligrafía es bastante clara en lo que caractericé como primer bloque de 55 páginas tamaño carta, a pesar de que escribe con letra pequeña y llega a incluir hasta 40 líneas por hoja. El segundo bloque, en cambio, y en parte debido a la inferior calidad del papel empleado (un anotador rústico de 20 por 13 y medio cm.), que no absorbe bien la tinta, aparece escrito con un trazo mucho más nervioso, irregular, propio de quien trabaja, por ejemplo, sobre la mesa de un bar o sitio semejante.

Aquí las correcciones, sobre todo si están hechas con la misma tinta, llegan a resultar en algún caso ilegibles, al igual que los añadidos, pues emplea una letra minúscula y a menudo abreviaturas de nombres (P R, el h o H), «X» (por), «+» (más), etc. Si bien estas hojas están escritas de un solo lado, llevan a veces, en el envés, alguna anotación. La primera, por ejemplo, incluye una correlación de nombres inaplicable a los que emplea a lo largo del manuscrito, pues dice:

El Paraguayo .....	Chino
El Lungo .....	Boga
El Bobo.....	Simón

En el revés de la 11, el leve bosquejo de un árbol dibujado y, dentro de una llave, los que serían posibles títulos para las primeras partes, creo, del manuscrito:

Revelación  
El Boga  
Retorno

Detrás de la 26, dos indicaciones con distinta orientación dentro de la hoja y acompañadas del dibujo de una nave espacial y de una especie de telaraña, sobre la necesidad de ser más conciso e intenso, cuestión que trato por separado. Detrás de la 47, un número tres grande y otro algo más chico por encima y por debajo del nombre *Alejandra*, que como sabemos corresponde a su única hija, entonces en gestación, pues nació el 30-V-1957.

En el revés de la 63, un añadido al texto, comentado en su lugar corres-

pondiente, y otras anotaciones cotidianas sobre deudas con amigos o conocidos:

<i>Suárez</i> : dirección	Pagar	{	Cándida	
500 \$				
<i>Sucher</i> : dirección				diario
<i>Boggio</i> : dirección				

La doble hoja de cuaderno que sigue es de escritura más abigarrada, con letra pequeña que no respeta sus líneas y escapa sobre los márgenes y entre aquéllas hasta completar casi 30. Por eso las correcciones y añadidos resultan de difícil lectura. El retorno a las hojas tamaño carta que siguen mejora nuevamente la caligrafía y con ello la comprensión del manuscrito.

Los cuadernos finales son también bastante legibles y, en todo caso, la lectura del original se torna embarazosa debido a la gran cantidad de tachaduras —a veces varias páginas enteras— y a que ciertas correcciones o añadidos no tienen una clara indicación de cómo deben ser insertados.

### Entre el fantasma de los otros y la propia escritura

El manuscrito ofrece interés literario desde diversos aspectos que trataré de ir desglosando. Uno, propio de toda tentativa de escritura temprana, es lo que Harold Bloom llamó «angustia de las influencias», si bien su indagación estuvo circunscrita a la poesía, y en especial a la poesía anglosajona.

Conti pertenecería, creo, a la segunda modalidad de los seis cocientes revisionistas que formula, a la que llama Tésera, «que es completamiento y antitésis».<sup>1</sup> Completa rasgos escriturarios de una cierta línea —la que reconstruye Rivera en este volumen—, cuyos puntos extremos serían Horacio Quiroga, a un lado, y Bernardo Kordon o Jorge Asís, en el otro.

Se opone, según señalé al final de la *Introducción*, a los narradores de izquierda que trataban de abordar la situación de los proletarios, villeros o más humildes, en cuanto sus textos parecían adheridos a preceptos muy arraigados, a las categorías de su propio *habitus* de clase.

Quizá frente a la novela *El astillero* (1961) del uruguayo Juan Carlos Onetti funcione mejor el doble gesto complementario y antitético. La misma fue recomendada para su edición en el Primer Concurso novelístico de la Compañía Fabril Editora e incluida, por tanto, en la misma Colección Anaquel donde aparecería *Sudeste*.

Por sus fechas (la dedicatoria es de junio de 1960 y la impresión de mayo

<sup>1</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 23.

de 1961), Conti pudo haberla leído mientras preparaba la versión que enviaría al Concurso de la misma editorial para 1962. Cuánto y cómo incidiría en ciertas decisiones al respecto no puedo comprobarlo, pues se desconocen las vicisitudes de dicho manuscrito.

Hipóticamente, me arriesgo a decir que esa lectura debió alejarlo lo más posible de *Ligados*, cuya acción transcurría en buena medida dentro de un astillero. Y no precisamente floreciente, sino con las marcas de abandono y destrucción que también individualizan al de la Corporación Fluvial (antes Tiluca).

Incluso el término «fantasmas», que en *Ligados* apunta a hombres y barcos del pasado, parcial o totalmente extinguidos, suele hallarse con valores similares en varios lugares de *El astillero*, de los cuales me limito a reproducir los dos primeros:

[...] decenas de hombres miserables —desparramados ahora, desaparecidos, muertos algunos, fantasmas todos— para los cuales las frases lentas, bien pronunciadas, la oferta variable y fascinante, corroboraban la existencia de Dios [...]²

[...] hablando del precio por metro de la pintura de un casco de barco en el año 47 o sugiriendo tretas infantiles para ganar más dinero con el carenaje de buques fantasmas que nunca remontarían el río [...]³

Más aún, el recurso al «uno» mediador entre narración y narratarios para hablar de los cambios estacionales irrumpe al menos una vez en la novela de Onetti:

Esto era por el fin de julio, cuando uno ya se encuentra acostumbrado al invierno y sabe disfrutar de su suave excitación, de la manera misteriosa en que aísla y acrece las cosas y las personas.<sup>4</sup>

Cuando Larsen, el protagonista, se aleja finalmente de Puerto Astillero en una lancha que no puede pagar, y cuyos tripulantes lo vapulean duramente, el narrador acota que percibió el pasaje de una a otra estación, como suele ocurrir en *Sudeste*:

Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de setiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Juan C. Onetti, *El astillero*. Buenos Aires, Fabril, 1961, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 58.      <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 150.      <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 219.

El autor todavía inexperto de *Ligados* siente que no puede impedirse escribir como otros que lee y admira, se lo confiesa a sí mismo, trata de tomar precauciones que le impidan caer en una total obsecuencia. Pero sería interesantísimo poder medir los efectos que el conocimiento de *El astillero* produjo sobre la transición definitiva de aquel manuscrito inicial a la novela que en 1962 resultaría premiada.

Por otra parte, las vacilaciones cobran evidencia en las varias capas de escritura reveladas por las sucesivas correcciones, según acabo de comentarlo un poco antes. Sobre el sentido y alcance de tales rectificaciones me explayaré bastante, pues dejan entrever un ideal de estilo —o estilización— en un autor que todavía buscaba su propia forma.

### *Las lecturas tan temidas*

De acuerdo con lo que acabo de decir, los fantasmas de algunas lecturas no lo dejaban tranquilo. Me voy a detener exclusivamente en las que el propio Conti señala, pero tratando de aclarar cuál sería el aspecto o lugar de los textos ajenos que trataba de soslayar en cada caso.

Comienzo por alguien que siempre mencionaron sus comentaristas y críticos: Ernest Hemingway. Conviene recordar, en principio, que la narrativa norteamericana tuvo una especial repercusión sobre el campo intelectual argentino desde mediados de la década del 40. Baste mencionar el hecho de que Alfredo Varela reescribió su novela *El río oscuro* antes de publicarla, en 1946, pues acababa de descubrir a William Faulkner.

Al promediar los 50, varios textos claves de Hemingway estaban traducidos. En 1954, por ejemplo, Lino Novás Calvo había realizado una ajustada versión para Kraft de *The Old Man and the Sea* (1952). Al año siguiente, Claridad dio a conocer, traducida por el narrador y popular letrista de canciones Héctor P. Blomberg, *Adiós a las armas*. Otro relato de ambiente marino como *To have and to have not* (1937) venía siendo reeditado periódicamente desde 1945 en la traducción de Julio Igarzábal para la Colección Horizonte de Editorial Sudamericana.

Menos conocidos eran sus volúmenes de cuentos, en todo caso trasladados parcialmente o en recopilaciones. Recordemos que «Los asesinos» o «Cincuenta de a mil», ambos de *Men without Women* (1927), desplazaban total o casi totalmente el relato al diálogo, que el lector estaba obligado a recomponer acciones o intenciones poco explícitas a partir de voces incluso no del todo reconocibles ni identificadas.

Precisamente a propósito de un diálogo entre el hombre del overall gris y el Boga, cuando éste ha acudido en busca de un motor al astillero, Conti alude a Hemingway. Se trata de conseguir el tipo de tensión reticente del norteameri-

cano y por eso seguramente se autorrecomienda mayor «concisión». Está elaborando un encuentro en el cual ninguno de los dos aspira a revelar demasiado de sí mismo, sobre todo a través de las palabras. Tanto, que en un momento dado el narrador acota:

Ninguno de los dos sabía exactamente a quién se refería. Cada uno pensaba en su tipo.<sup>6</sup>

La advertencia «menos Faulkner» aparece en otra situación, cuando el hombre del overall gris invita a Prima Rosa para dar un paseo en el bote carrozado. La velocidad y solidez de la embarcación lo embriagan a tal punto que apunta burlescamente contra un remero, el cual ante el peligro de ser atropellado le arroja su arpón, y después embica peligrosamente contra una chata arenera.

La burla «se mezcló con su júbilo, su frenesí, esa alegría animal que lo poseía y lo sofocaba, sintiendo en su cuerpo la violencia y la desesperación de la máquina». En realidad, aclara el narrador, odiaba las máquinas, porque se sentía dentro de ellas apenas un muñequito fácilmente devorable por aquellas fauces:

Toda su vida había experimentado esa sorda repulsión en la forma de un vago malestar que ahora se hacía un poco más evidente.<sup>7</sup>

Esa repentina revelación, en medio del vértigo transmitido por la maquinaria, evoca ciertas secuencias faulknerianas y, seguramente por eso, Conti las eliminó. Arrastraban demasiados ecos del joven Bayard, de *Sartoris* (1929), que regresa de Memphis con un moderno automóvil al cual suele lanzar por las calles o caminos a toda velocidad, escandalizando a los campesinos sureños devotos de la tranquilidad y de sus mulas.

Hasta que sufre un accidente, durante cuya convalecencia enamora a Narcisa Benbow. Ella descubre, poco a poco, que ese Bayard —como los protagonistas de *Ligados*—, nunca está del todo a su lado, «porque el joven se hallaba de nuevo alejado de todo, viajando en las alturas solitarias de su desesperación».<sup>8</sup>

Sartre comenta esa vocación trágica —a consecuencia de la cual Bayard muere al precipitarse el avión que pilota, mientras está naciendo su hijo— con su particular sutileza, diez años después (*Situations I*, 1939). Ve en la base de tales actitudes una inútil —y por eso mismo desesperada— lucha contra el tiempo en el autor de *The Sound and the Fury*.

<sup>6</sup> *Ligados*, p. 175.      <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 262b.

<sup>8</sup> William Faulkner, *Sartoris*. Buenos Aires, Schapire, 1953, p. 263.

Su argumentación es en buena medida aplicable a las figuras que pretende mover Conti en *Ligados*, dado que comparten esa obsesión por escapar al yugo temporal. Sartre parte precisamente de diferenciar al norteamericano, en tal aspecto, de Proust. Si para éste la reaparición del pasado es una posibilidad de salvación,

para Faulkner, al contrario, el pasado nunca está perdido —por desgracia—, siempre está presente, es una obsesión. No se evade del mundo temporal sino por medio de los éxtasis místicos. Un místico es siempre un hombre que quiere olvidar algo: su Yo, y más generalmente el lenguaje o las representaciones figuradas. Para Faulkner, hay que olvidar el tiempo.<sup>9</sup>

Cuando Prima Rosa ya ha tomado la decisión de partir, el narrador se refiere al hombre del astillero como un místico que sólo establece contactos con la naturaleza, que cree advertir en el cielo una especie de río —o de mar— por el cual se deslizan las nubes. El «Aleluya» se le figura un pájaro que anda en la luz y «un vencedor del Tiempo».

Por la época en que Conti compone el manuscrito de *Ligados*, Faulkner estaba siendo traducido insistentemente al castellano, sobre todo en Buenos Aires, como lo revela la siguiente lista: *Intruso en el polvo*, Buenos Aires, Losada, 1951 (traducción de Aída Aisenso); *Mientras yo agonizo*, Buenos Aires, Rueda (traducción de Max Dickmann); *Sartoris*, Buenos Aires, Schapire, 1953 (traducción de Francisco Gurza); *iDesciende, Moisés!* Barcelona, Caralt, 1955; *Una fábula*, Buenos Aires, Jackson, 1956 (traducción de Antonio Ribera) y *Estos trece*, Buenos Aires, Losada, 1956 (traducción de Aurora Bernárdez).

En fin, la tercera referencia literaria del manuscrito involucra al islandés Haldor Kiljan Laxness, un escritor bastante leído y traducido en la década del 50, pues había ganado el Premio Nobel precisamente en ese año. Aunque se exige «¡Menos Laxness!» en un momento determinado, lo cierto es que casi todos los actores destacados del manuscrito tienen una fuerte afinidad con el ideal del hombre independiente que dibuja el islandés en *Sjálfstaett folk*, dos volúmenes publicados en 1934-1935.

Esa capacidad para rehacer un barco a su medida es lo que en todo caso el hombre del overall gris no puede soportar en Prima Rosa. Éste, a su vez, al narrar la historia de su padre enfatiza aquel deseo —en ese caso interrumpido— de construirse un barco enteramente a su manera. Otro tanto ocurre, más larvadamente, con el Boga. Todos ellos son capaces de anteponer su amor y su amistad con los barcos a vínculos afectivos interhumanos.

Del mismo modo, el protagonista de *Gente independiente* —según el título de la traducción de Floreal Mazía para la Colección Horizonte de Editorial Sudamericana, en 1956— sacrifica la vida de su primera mujer a las leyes, para

<sup>9</sup> Jean-Paul Sartre, *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada, 1960, p. 59.

él inexorables, a las que debe ajustarse alguien que no quiera sobrevivir con la ayuda de los demás. Su deber es criar y multiplicar la manada de ovejas: nada que lo distraiga de ese fin, como por ejemplo llevar una vaca a la casa y alimentar mejor a su mujer, embarazada, le parece atendible.

Tengamos en cuenta que Bjartur de la Casa Estival es un campesino, un pequeño propietario, y que le niega a los hombres de las ciudades la posibilidad de vivir libremente:

La independencia es la más importante de todas las cosas de la vida. Por mi parte afirmo que un hombre vive en vano hasta que es independiente. Las personas que no son independientes no son personas. Un hombre que no es su propio amo está en tan mala situación como un hombre sin un perro.<sup>10</sup>

Acoto, de paso, que también en las novelas de Conti que nos conciernen se le otorga gran importancia a la posesión de un perro. Sobre la importancia de poseer animales hay un pasaje en que la similitud debió parecerle tan notoria que al revisar el manuscrito lo suprimió:

<El Cuervo había recibido aquel {escuálido} animal en pago de cuentas atrasadas. Mejor dicho, se la había arrebatado en la noche al turco Zarus, que a esa hora lo estaría buscando para matarlo.

—Un hombre {con cierta independencia} independiente necesita de un perro y de una vaca, eso no se discute.><sup>11</sup>

En fin, para ambos la sucesión ceremonial de las estaciones pauta todos los ritmos vitales y el vocablo «desolación», seguramente por razones etimológicas, como destaco en otro lado, les aflora en pasajes claves.

Se diferencian, en todo caso, por la confianza de Laxness en que esa actitud independentista del campesinado islandés fortificará a la nación, al margen de los partidos y movimientos políticos, mientras que la gente del Delta, para Conti, gira alrededor de íntimos deseos de navegar, raramente realizables y absolutamente individuales.

### *Sentido y alcances de la autocorrección*

A lo largo del manuscrito, Conti no se muestra nunca complaciente con su tarea. Diversas recomendaciones intercaladas insisten en la necesidad de cortar,

<sup>10</sup> Harold Laxness, *Gente independiente*. Buenos Aires, Sudamericana, 1951, p. 57.

<sup>11</sup> *Ligados*, p. 341.

abreviar, condensar. «Tachar sin asco» puede servir de muestra, pero hacia el final se vuelve todavía más riguroso, hasta el punto de considerarse «abrumador» por su morosidad descriptiva.

Eso explica también que tanto en las enmiendas que acompañan la escritura, como en las realizadas con posterioridad, predomine ese afán de no excederse, de no sobrepasar lo que creía necesario decir. Así, tanto los adjetivos como los adverbios suelen caer irremisiblemente. He aquí un ejemplo de lo primero:

Entonces, hacia el oeste, bogando en la niebla de un gris enfermizo, <blanquecino,> comenzaron a palpar las sombras (...) destilando agua, la forma fugaz <ondulante,> de los juncos...<sup>12</sup>

Ocurre, también, que dos calificadores sean eliminados al mismo tiempo («risa <frenética inaudita>») o que vaya a acoplar tres y se limite a uno («rincón <sucio, maltrecho y des>maltrecho») o que la elección obedezca, finalmente, a razones semánticas:

[...] y al caer la tarde retornó con dos rollos de cabos, uno, el más grande, de cabo tipo manila con un <fuerte y agradable> penetrante olor a alquitrán vegetal [...].<sup>13</sup>

En cuanto a la supresión de adverbios, cito algunos ejemplos:

Sin embargo <imperceptiblemente,> sin dejar de repechar la corriente, el bote se fue desviando en dirección al barco.<sup>14</sup>

[...] y quedó <blandamente> montado sobre ella, informe, desinflado [...].<sup>15</sup>

«...solía traer una puta que, <anteriormente> en otro tiempo, había trabajado...»<sup>16</sup>

A veces son los excesos de localización o de presión temporal los que suprime. O locuciones adverbiales como «del todo», «con toda intención», «sin discutir», etc. Cierta propensión modalizadora lo lleva a suprimir sea una subordinada, sea una construcción de gerundio con valor modal: «Como quien no quiere la cosa...»; «dando la impresión de un cuadro».

Tal vez esta zona de los modalizadores resulta la más revisada. No sólo le preocupa aminorarlos, sino también elegir el más adecuado, no reiterar («forma» y «manera» se sustituyen mutuamente por esa razón más de una vez). Para probar aquello puedo reproducir una modificación de la cual el efecto semántico resulta más general, menos circunscrito:

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 171.

[...] lo espiaba desde el lecho fangoso del río, <irónicamente> turbadoramente risueño [...]<sup>17</sup>

Pero hay casos en los que la elección se produce entre varias opciones. Cito uno en que, salvo el gesto de no mirar al otro, prefirió sacrificar lo temporal por lo modal y precisar mejor la molestia que le producía —en este caso a Prima Rosa— hablar:

¿No era suyo? —preguntó Prima Rosa <al cabo de un rato, sin volverse y haciendo un esfuerzo> apenas audible, sin volverse y con un poco de fastidio.<sup>18</sup>

Un buen ejemplo de esa búsqueda es esta triple corrección. Primero comienza la oración de un modo abierto: «En relación...». Tanto, que lo sustituye inmediatamente por un complemento más restringido: «En cierto modo...». Pero ahí mismo lo modifica por una fórmula más certera respecto del conjunto oracional: «Hasta cierto punto se había estado burlando de sí mismo».

En algún caso, suprime uno de los dos modalizadores al tiempo que adverbializa el sustantivo eliminado, logrando cierto tipo de síntesis: «[...] el agua y el cielo ardieron <extrañamente, en silencio> silenciosamente».

En otro, sustituye un complemento impreciso —gramatical y semánticamente— por un adverbio irreprochable: «[...] las figuritas negras que se desplazaban <en su torno> alrededor».

Las comparaciones condicionales le resultan en ocasiones excesivas y las elimina, como en este pasaje:

Todo era frágil y sutil <como si la Naturaleza y el barco ensimismados en un experimento demasiado delicado>.<sup>19</sup>

En fin, creo que este ejemplo puede dar la pauta de cómo aspiraba Conti a despojarse de ciertas arborescencias modalizadoras a las que era muy propenso:

Entonces vio aquella mancha chata <breve y medio oscuro>, oscura, <buida en uno de sus extremos,> que flotaba como una tronco <, con la misma somnolienta pesadez>, atravesada en medio del río, un poco a la izquierda.<sup>20</sup>

Pero, quiero aclarar, la preocupación por este aspecto de su escritura no es nada casual. Pensemos que, por sobre todo, quería configurar un modo, el de pensar y actuar de estos hombres atrapados por las riberas del río y sin embargo ansiosos siempre por echarse a navegar y, especialmente, sobre una embarcación que llevara su marca. Eso explica, a mi juicio, tantas vacilaciones, trueques o supresiones.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 197.    <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 223.    <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 274.    <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 289.

Precisamente quiero detenerme en un segmento, el que va desde el momento en que el hombre del overall gris y Prima Rosa salen de paseo en la lancha motor hasta su encuentro con el Boga. Porque allí suprime sistemáticamente frecuentes excesos acerca de cómo asocia, reflexiona o percibe Prima Rosa, que paso a ejemplificar.

<Semejaba una planta submarina, sobre todo en la luz vacilante de la mañana. La imagen {disgustó} suscitó en él una angustia tenue y vagorosa, un leve ahogo que lo tumbó un instante oprimiéndole el pecho.><sup>21</sup>

<P. Rosa vio el brillo intenso que lo envolvía (...) y al mismo tiempo sintió el olor desde el sudeste, el olor denso y acre del río abierto, parecido al del mar. Fue como una revelación y sintió su alma y su alma palpité de ansiedad.><sup>22</sup>

<Todo esto lo pensó o palpité en su cerebro apenas un instante tendido como estaba (...) mientras se preguntaba cómo iba a hacer para salir de esa situación, porque se le antojó que jamás volvería a moverse, y sintió náuseas y desesperación...><sup>23</sup>

El contacto con el Boga le provoca numerosas apreciaciones del mismo tenor. Una de ellas me llama particularmente la atención, pues la insistencia en la mirada como medio de acosar o de cercar al otro, tan difundida por la narrativa y más aún por la ensayística sartreana, está muy manifiesta. Tanto, que Conti la excluyó:

<Entre tanto, el hombre del bote se había sentado en el asiento de popa, sobre el trasmayo, y lo observaba con sus grandes ojos de pez moribundo. P. Rosa tuvo la certeza de eso sin necesidad de volverse. Sentía sus ojos blandamente fijos en él y comenzó a ponerse nervioso. Por fin se volvió y lo miró a su vez, tratando de hacerlo con naturalidad.><sup>24</sup>

También elimina una digresión sobre «el espíritu de los barcos» o diálogos que se detienen exageradamente sobre el valor de un fueguito encendido o sobre la pesca. Más adelante, borra la manera como el Cuervo consigue un barco, sus métodos para «mexicanear». En nota al margen, se recomienda allí: «No exagerar». Y con ese mismo criterio seguramente tacha luego excesos digresivos acerca de la historia del río, la apariencia del Polo, su separación del hombre, la preparación culinaria de los bagres o la pesca de tarariras, etc.

Del mismo modo, refrena todo arrebató verbal que le resulte concesivo respecto de ciertas pautas retóricas instituidas, de cierto vocabulario prestigioso, y de lo cual dan buena cuenta estas muestras:

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 277e.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 278a.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 304f.

Porque entonces, aunque todavía no lo entendía (...) lo alarmó <lo sobresaltó más bien en su subconsciencia>.<sup>25</sup>

<...un vientito gélido crispándolos de tanto en tanto> un vientito helado.<sup>26</sup>

Un día, el aire amaneció ligeramente verde <como si se hubiera extendido una garza de ese color a la altura de las copas todavía descarnadas> como si flotara una niebla.<sup>27</sup>

Sin embargo, todas las veces terminaban por estrellarse contra las hirvientes murallas de luz que protegían <al astro victorioso> al sol.<sup>28</sup>

La sustitución de cierto vocabulario, o de expresiones muy coloquiales y ofensivas, en boca sobre todo del hombre del overalls gris, es practicada sistemáticamente. Sospecho que esto obedecía a un proceso estilizador mediante el cual Conti morigeraba esa excesiva oralidad popular a los efectos de que no disonara demasiado con un discurso narrativo proclive a lo poético. Algo que no lo preocupó tanto en el momento de redactar *Sudeste*.

Así «carajo», «jodido», «de mierda» y voces insultantes similares desaparecen, mientras otras son cuidadosamente sustituidas: «me jodan» por «resulten», «joder» por «embromar», «se va a cagar» por «va a tener», «meneó el culo» por «se sacudió», «de la gran puta» por «increíble», etc.

Más pudorosamente, términos como «putita», «orgasmo» y «falo» son hábilmente eludidos. Incluso el registro más vulgar desaparece con cambios como «hombre» por «tipo» (en varias ocasiones), «engañan» por «embroma», «perro» por «cuzco», «escuchaba» por «paraba la oreja», «vamos» por «mandarnos a mudar», etc.

La búsqueda del vocablo preciso, incluso técnico, o de la marca en lugar del sustantivo genérico, muy hemingwayniana, resalta con todas las x x que abundan en el manuscrito como advertencias para documentarse posteriormente, y de las cuales menciono ésta:

<Este barniz no se consigue por nada del mundo (...) Cuando a usted le dice que es x x, en realidad es tipo x x. Es decir, una mierda. El verdadero x x no viene más.><sup>29</sup>

A veces la sustitución en tal sentido no le exige tanta búsqueda, brota con mayor rapidez:

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 372-373.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 256cv.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 220.

...estaba en medio del galpón quejumbroso, junto al condenado <x x> Buick modelo 26-022 del que se desprendía una frialdad de muerte.<sup>30</sup>

De los pocos discos que tenía apilados en un cajón de <vermouth> Cinzano, el hombre recordaba aquella marcha brasileña.<sup>31</sup>

Una prueba de cómo trabajaba queda atestiguada, en nota, antes de comenzar Prima Rosa la historia de su padre, segmento que luego se convertirá en el cuento *Todos los veranos*. A propósito de los viajes que realizaba entre dos localidades brasileñas, se remite a sí mismo a la revista especializada *Yachting Argentino* 128, 1957, p. 19.

Varios datos no dejan ninguna duda acerca de que trabajaba consultando mapas de la zona. Más aún, documentándose respecto de ciertos detalles que no deja para nada librados al azar o a la imaginación. Por ejemplo si la boya k 33 está realmente en el Paraná de Las Palmas, o si se llama exactamente «Bayonne» uno de los varios barcos que consigna como hundidos cerca de la barra de San Juan.

Muchas veces se limita a señalar la duda, confiando en revisarla con posterioridad. Por ejemplo, al margen anota con lápiz «verificar si hay Kermath naftero de 55. Qué tal es» respecto de un motor. O cuando habla de «los pernos del timón» rodea a aquel sustantivo con un círculo y le adjunta un signo de interrogación. O al referirse a «la cubierta de hierro galvanizado» subraya la última frase con lápiz y agrega un interrogante al costado.

Pero no sólo se trata de detalles técnicos vinculados con la navegación. Cuando Prima Rosa exhuma un plano de 1844, que guardaba doblado dentro de un Neptunia, dice el narrador que fue elaborado por Sullivan y Sidney «cuando la flota anglofrancesa apoyaba a los orientales» y acota el autor con lápiz, al costado: «verificar».

Es llamativo inclusive que al precisar el narrador el entusiasmo del hombre del overall gris por la pesca, durante una conversación con Prima Rosa, haya una llamada a pie de página para corroborar si se emplea o no trasmallo para ese pez y de qué manera. Sobre todo si tenemos en cuenta que eso ocupará un lugar y tendrá un tratamiento muy preciso en *Sudeste*.

Coherente con aquel deseo de cuidar la expresión, de mantenerla lejos de ciertas formulaciones demasiado coloquiales o vulgares, aunque estuvieran en diálogos de sus actores, registro algunas rectificaciones guiadas por un ideal de mayor gramaticalidad. Así ocurre con la eliminación de ciertas construcciones:

En ese momento, mientras observaba las landas <entrándole por los ojos> sintió la vecindad del barco.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 164.

Poco más adelante, en esa primera parte de contacto del Boga con un barco abandonado, también reemplaza un gerundio modificador del sustantivo por una suboración adjetiva: «[...] los botes <haciendo agua> que hacían agua».<sup>33</sup>

Sus búsquedas ortográficas lo muestran asimismo preocupado por un cierto ideal de escritura, cambia «culantrillo» por «culandrillo», «trasmallo» por «trasmayo», o se documenta sobre un vocablo como «palmbeach» que se anota a un costado de la hoja para cambiar por el «palbech», que ya utilizara, rehuyendo seguramente el «pambrich» conversacional bonaerense.

Más interesante es el deseo de precisión semántica que revelan muchas de sus correcciones. Sea el paso de una gran vaguedad a algo reconocible:

Cuando, por fin, lo sentía así, demostraba <un> aquel viejo aplomo, <una> aquella vieja serenidad.<sup>34</sup>

O el movimiento contrario: «[...] ese aire de tragedia que rebosan <los> algunos deportistas[...].»<sup>35</sup>

Sea el reemplazo de un verbo para que ajuste mejor su repertorio sémico con el objeto sintáctico que le sigue:

«Era un casquito tinglado (...) al que le colocó <echó> un Peugeot de 4 cilindros...»<sup>36</sup>

El adjetivo «perezosa» cobra una mayor irradiación connotativa, frente a «lenta», aplicado a una lucecita que parpadea. Y, en el siguiente ejemplo, tanto el verbo como un sustantivo se enriquecen semánticamente con el cambio:

Todo lo otro se lo había <sumado> urdido ese humor vagabundo <y melancólico de los marinos> de los navegantes.<sup>37</sup>

El «entonces» en más de una oportunidad desplaza al «ahora», situando en un pretérito más indefinido y no en el presente de la acción, erróneamente, ese tipo de reminiscencias. Con mayor sutileza y refiriéndose a la imaginación, «renovaba» resulta más apropiado que «reiteraba», pues sus semas son de conservación/ampliación y no sólo de lo primero.

Agruparía sobre el eje de su trabajo escriturario una serie de modificaciones que tienden a atenuar cierta clase de excesos verbales, a anteponer lo perceptivo a las acciones, o a su obsesión por temporalizar al máximo, sea por razones referenciales o de coherencia psicológica. Lo primero se advierte sobre todo en la eliminación de ciertos atributos:

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 171a.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 248c.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 318..

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 268f.

...el rostro se hacía cada vez más borroso y tuvo una <angustiosa> leve sensación de soledad.<sup>38</sup>

...con aquellos <tremendos> grandes bigotes que parecían postizos...<sup>39</sup>

...se trataba de <inmensos> grandes bancos de juncos...<sup>40</sup>

El segundo involucra principalmente al repertorio verbal, se ve cuando «aparecer» —siempre para alguien, para los sentidos de alguien— sustituye a verbos eminentemente activos como «avanzar». El comienzo de la oración que paso a citar tiene la particularidad de revelar un gradual y significativo pasaje de la acción a la situación y a la percepción:

<Un yate navegaba delante de ellos...>

<Tenían un velero delante de ellos...>

Apareció un velero delante de ellos...<sup>41</sup>

En cuanto a la verdadera obsesión temporal que recorre el texto, se trasunta claramente en algunos casos. Puede ser el de la preocupación por precisar mejor el momento en que ocurriera algo:

<Un día> Después de la tormenta de Santa Rosa, a fines de agosto, recibió una escopeta de caños recortados.<sup>42</sup>

Pero, en otros, una mayor exactitud ayuda a caracterizar (Prima Rosa come en quince o veinte minutos y no en media hora) o a demostrar exactitud referencial: los zorzales comienzan a cantar en octubre y no en diciembre, ciertas brisas provienen del noroeste —y no del oeste—. Más raro es el cambio que se limita a decirnos que en noviembre (y no en diciembre) el hombre del overall gris dejó de hablar sobre los lugares que había conocido en sus viajes.

Esto nos lleva casi imperceptiblemente al tratamiento de los tiempos verbales y, sobre todo, al anclaje temporal del comienzo o apertura programática del relato. Y su mejor apreciación resulta, según creo, de una comparación con *Sudeste*.

En el manuscrito, esa puerta sin picaporte que «ha vuelto a golpear» y «puede oírse» desde la otra orilla sitúa el arranque entre el perfecto y el presente. Por eso seguramente modificó el «volvió a golpear» que escribiera originalmente. Pero la relación del Boga con eso introduce el pretérito: la «había maldecido mil veces» y una vez más la «maldecía» mientras «remendaba» sus redes y «fumaba».

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 340.

Como el otro tripulante (Gino) «se había levantado» para aplicarle un puntapié, el Boga «levantó» los ojos y «lo miró en silencio». Pero «ahora había vuelto a golpear» y queda claro que el adverbio fija la actualidad en el pretérito narrativo de la frase verbal que lo acompaña.

Golpeaba mientras llovía «con ese susurro absurdo que se le mete a uno en la sangre»: el presente, en cambio, está junto al pronombre indefinido («uno») que marca el lugar desde donde el narrador servirá de puente entre esos personajes y el lector.

Otra estrategia, más sutil, distingue a *Sudeste*. La descripción inicial le permite los presentes «serpea», referido al arroyo; «el río aparece de pronto» y sus aguas «son muy poco profundas». En ese contexto, cabe sin violencia una perspectiva impersonal: «Según se mire, el paraje (...) sobrecoge a cualquiera»; los días claros «se alcanza a ver» hasta más lejos.

Sobre ese fondo, distingue en seguida a los pescadores —cuya permanencia «los ha hecho sentirse dueños de lugar»— del Polo, que cierta vez «tuvo que abrirse camino» a balazos por esa zona. Ésta es una «historia vieja», pero en cambio los otros «están todavía allí y durante la semana, por las noches, atraviesan la red».

El presente geográfico y del saber lugareño contrasta con las viejas historias y con otras, menos circunstanciales, que aseguran la continuidad entre el ayer y el ahora. Todo lo cual compone un repertorio temporal mucho más rico y diversificado que el del manuscrito. Es uno de los tantos aspectos en que la confrontación de ambos textos permite apreciar el crecimiento intelectual del autor en esos años.

También se manifiesta en la rectificación de otras elecciones verbales, sea porque el contexto lingüístico exige justamente el aspecto puntual:

Entonces <había soltado> soltó los remos, abriendo simplemente los puños, de manera que el impulso del bote se los arrebatará de las manos, y desde el medio del río, mientras el agua lo arrastraba con imperceptible suavidad hacia el oeste, se <había quedado mirando> quedó mirando aquel barco extraño posado en la arena mugrienta del fondo.<sup>43</sup>

Sea porque, al contrario, la continuidad pretérita impone el imperfecto:

De lejos, la nubecita azulenta, brevemente suspendida sobre su cabeza <simuló> simulaba una explosión cuyo sonido se había agotado en la distancia.<sup>44</sup>

<Aguardó> Aguardaba con impaciencia el momento de comenzar el baile.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 182.

Más adelante, una nueva corrección proviene de otro propósito, trasuntar obligatoriedad:

De todas maneras, alguna vez <iba> tenía que suceder y no era lo más importante, no era imprescindible.<sup>46</sup>

Otra advierte que las formulaciones acerca del saber arraigado entre las gentes de un mismo lugar y profesión no pueden verbalizarse sino en presente:

De alguna forma ellos conocen la historia de cada barco.<sup>47</sup>

Del mismo modo, y dada la repetibilidad asignada a las estaciones, casi dentro de una visión eternorretornista, la alusión a sus vicisitudes se le impone en presente:

Las cosas del tiempo, <sucedían> suceden por lo general de una manera lenta, y trabajosa, súbitamente —eso le daba un mayor sentido de inexorabilidad— y cuando uno se <hacía> hace plenamente a la idea del cambio, ya las cosas, uno mismo, <estaban> están en marcha desde mucho antes.<sup>48</sup>

No deja de llamar la atención que, cuando Prima Rosa va a referir la historia de su padre, el texto prefiera también, en un segundo momento, el presente:

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.<sup>49</sup>

Para ubicar dos hechos en momentos anteriores del pasado, recurre con acierto al pretérito pluscuamperfecto tras haber optado, menos precisamente, por el imperfecto o el indefinido:

Al comenzar el otoño, antes de todo esto, Prima Rosa <tenía listo> había terminado el casco y la mayor parte de la cabina.<sup>50</sup>

Ese otoño, el frío se <hizo> había hecho sentir temprano, con rigor desacostumbrado.<sup>51</sup>

Entonces apareció aquel tipo, volviendo desde el norte. Algunos lo <dieron> habían dado por muerto, en el tiroteo del Arroyón...<sup>52</sup>

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 424.

E incluso al pluscuamperfecto de otro modo, el subjuntivo, cuando se trata de un suceso básicamente supuesto:

En ese tiempo <dio> hubiera dado bastante que hablar por el hecho de tratarse de una de las primeras embarcaciones equipadas con un motor de contramarcha directa...<sup>53</sup>

Un último rasgo merece comentario, pues reaparece a lo largo de todo el manuscrito, aunque asuma diferentes maneras de materializarse. Me refiero a los cambios de nomenclatura para figuras, acciones, lugares. Algunas tienen una justificación evidente, como es el caso, en el comienzo, de sustituir «Ariel» por «Aleluya».

Para un texto donde los valores religiosos en que Conti se había educado cuentan más de lo reconocido hasta hoy día, se trata de una modificación cargada de resonancias. Sin descartar que ambos pudieran ser nombres ya empleados para designar embarcaciones («Ariel» se llamó el cúter inicial de la flota del Y. C. A., según explico en nota al pie del texto), y que el autor los conociera, no es dable establecer demasiada relación entre «Ariel» nombre de un astro, pequeña localidad del partido de Azul (provincia de Buenos Aires), ídolo moabita o, menos aún, ángel malo en el *Fausto* de Goethe, y el sentido de la novela.

En cambio, la voz de origen hebreo «aleluya» (alabad con júbilo a Jehová), es sinónimo de alegría para la Iglesia cristiana por su asociación con la Pascua de Resurrección. Y este misterioso cúter abandonado, que en otro tiempo estuvo al servicio de las francachelas de un dueño adinerado y displicente —según *Ligados*—, encarna para el Boga primero y para Prima Rosa después —el vínculo similar del hombre del overall gris permanece relativamente inconfeso— un llamado a revivir, frente a la indiferencia, crisis o abulia en que están atrapados.

En el otro extremo ubicaría las modificaciones, hasta cierto punto contradictorias, respecto de Gregory Dean, el inglés, que pierde luego tal apelativo, pasa a ser N. Primore o Prime y, por fin, Prima Rosa. Este último arrastra más bien resonancias itálicas que abren un margen de duda acerca de lo que hubiera resuelto ante la eventualidad de tener que cohesionar el relato a los efectos de su publicación.

Los nombres de embarcaciones, como una nota al texto lo señala, parecen en varias oportunidades mantener cierta fidelidad hacia otras realmente hundidas en tal lugar o utilizadas para determinados fines. No descarto por eso otras motivaciones, como la eufonía, y cuyo mejor ejemplo podría ser el nom-

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 430.

bre de uno de los barcos que conociera el padre del hombre: «Alma mater», que cambia por «Alagos» en el manuscrito, y que se convierte en «Alagoas» en la versión autónoma del cuento *Todos los veranos*.

Los nombres propios plantean otros enigmas. Así el dueño o responsable del astillero que empieza siendo «el hombre del overall gris», nada más, pasa a ser simplemente «el hombre» en muchos pasajes y a prestarse, sobre todo cuando él y Prima Rosa se encuentran con el Boga, a frecuentes equívocos, ya que éste suele ser denominado asimismo «el hombre».

Hacia el final, en dos oportunidades escribe «Prima Rosa, o como se llame», en un curioso borramiento de alguien que ha tenido ya otras denominaciones anteriores. Tal vez eso, sumado al anonimato de «el hombre», contribuya a reforzar lo brumoso de estos destinos.

El repertorio de los que trabajan o circulan por dicho astillero (el Tiluca, que luego se transforma en la Corporación Fluvial) da lugar igualmente a un conjunto sistemático de reemplazos en el momento de la autocorrección:

Benson.....	Silvestre
indio Pituco.....	Gallo Britos
viejo Punta.....	viejo Caligari
Ignacio el Papo.....	buey Báez
Boras.....	Zurita

Toda esa tarea cobra un especial significado cuando reparamos en que el manuscrito, al margen de las correcciones superpuestas, y que evidentemente apuntaron a lo que al autor más le interesaba, fue concebido con bastante premura, al correr nervioso de la pluma. Y afirmo esto partiendo de ciertos rasgos que se reiteran a lo largo del mismo.

Uno es el de errores ortográficos en palabras que, en otro lugar, están escritas correctamente. Una excepción sería «convadas» (*sic*). Otro, que tras haber modificado por diferentes razones una denominación (Sueco por Zueco, Prima Rosa por Gregory Dean o el inglés, Ariel por Aleluya, etc.), la misma reaparezca en forma aislada. Un tercero, la apelación a signos extraverbales para no demorar la escritura: + por más, × en lugar de por, etc.

Un fenómeno de difícil explicación es el de los leísmos en que incurre reiteradamente. Como nada tienen que ver con el habla común argentina, pienso que Conti los consideraba una marca distintiva de la lengua escrita. Pudo haber adquirido tal prejuicio en sus años del seminario, leyendo autores y traducciones habitualmente hechas en España.

Hasta dónde dicho prejuicio seguía siendo sinónimo de buena escritura en la Argentina de esa época, me limito a consignar que uno de los traductores (Florial Mazía) de Laxness, autor islandés que admiraba e influyó en *Sudeste*, es francamente leísta, según lo prueban estos ejemplos, tomados de una misma página:

Le contempló boquiabierta, los ojos agrandándosele cada vez más (...) Finalmente levantó la cabeza, le miró a la cara y suspiró...<sup>54</sup>

### Lo que va de *Ligados a Sudeste*

Entre el manuscrito que publicamos aquí como pre-texto de *Sudeste* y esta novela, hay un proceso de maduración cuyos estadios intermedios no podemos seguir por falta de documentación. ¿Cuándo y cómo volvió Conti sobre *Ligados* a efectos de extraer sobre todo el encuentro del Boga con el «Aleluya» y transportarlo a la nueva versión de su primera novela?

Eso obliga a plantearse, claro está, si, dadas las significativas diferencias argumentales, puede con rigor hablarse de una misma novela en dos estadios diferentes. ¿No se trataría más bien de un proyecto abandonado, del cual sólo rescató su autor, con posterioridad, algunos elementos? Mi respuesta al respecto se inclina por lo primero y, más aún, ve en *Ligados* la prefiguración de toda la primera etapa narrativa de Haroldo Conti.

No en vano sale de allí un cuento íntegro (*Todos los veranos*) y un personaje con su cúmulo básico de atributos, que darán origen a otro relato breve (la historia del Polo, reelaborada en *Marcado*). Y una problemática, la de los hombres que desde la costa aspiran algún día a navegar, que reaparece tangencialmente en *Alrededor de la jaula* (1966) y cobra renovada importancia con *En vida* (1971).

El tratamiento de la misma es lo que varía entre uno y otro texto. El título *Ligados*, que desplazó al inicial *Río madre* (sus connotaciones de gestación y eternidad nunca desaparecieron en las referencias a los ríos del Delta), responde precisamente a que un mismo deseo de navegar vincula, por encima de otras diferencias, al Boga con Prima Rosa y el hombre del overall gris. En todo caso, cada uno de ellos se sitúa de distinta manera frente al mismo deseo: desde la abulia o precariedad (el Boga), desde cierta actitud inicial ventajera, lo que le impide luego reconocerlo, o —el inglés— asumiendo tras algunas vacilaciones la ardua empresa de reparar y capitanear al «Aleluya».

Es interesante confrontar, asimismo, la relación que en el manuscrito y en *Sudeste* establece el Boga con el barco abandonado. En aquél, lo redescubre —confiesa haberlo visto antes otras veces— desde «el medio del río» y se acerca a explorarlo; vuelve a visitarlo en noviembre y se le acerca nuevamente un año después, convencido de que «le reservaba un enigma».

Cuando va en busca de un motor, por encargo de alguien, al astillero de la Corporación, lo ve de pronto entre otros despojos y no acepta —o no toma

<sup>54</sup> H. Laxness, *Op. cit.*, p. 802.

demasiado en serio— la propuesta del hombre del overall gris para repararlo. Tres semanas después vuelve al lugar y se entera de que un inglés lo ha comprado, puede verlo inclusive trabajando sobre el mismo.

Transmiten ambos contactos, en un momento dado, la sensación de que sus actores están relacionándose con una persona, que los barcos tienen un nombre, una entidad corporal y hasta un alma. Por eso ambos le atribuyen rasgos anímicos: desesperación, tristeza, etc.

En *Sudeste* hay una primera percepción, desde lejos, a la que le sigue una conversación entre el Boga y el flaco Fourcade acerca del barco; luego oye decir, en el almacén, que había venido del norte pero lo varó «una sudestada». Entonces sigue una minuciosa descripción y exploración que aprovecha las del manuscrito. Pero hay una asociación novedosa e importantísima dentro de la economía significativa de *Sudeste*: «era un casco ligeramente parecido al dorado (...) verano, barco y pez habían terminado por ser una sola cosa».<sup>55</sup>

A diferencia del manuscrito, donde la panza del casco le recuerda vagamente al Boga «un abadejo», aquí la serie verano-dorado-«Aleluya» cubre un mismo segmento de vida, al cual se opone invierno-pejerrey-(muerte). Una muerte que, a su tiempo, adoptará la figura del Oscuro y su propio proyecto, lo cual alejará al Boga del barco y de su larvado deseo de apropiárselo. Cuando se había instalado en el cúter abandonado para *curarlo* («había sido herido de muerte»), llega aquel herido a refugiarse en la cabina y se produce el desplazamiento de uno al otro.

Una vez repuesto, decide con esos vagos (al Boga y el cabecita se ha sumado La Rubia) recorrer la costa y alejarse del «Aleluya», porque cerca del mismo había incendiado al «Aldebarán»: «Estuvieron pensando si volverían y el hombre decidió por fin que no».<sup>56</sup> El Boga sólo volverá a retomar contacto con su frustrado sueño en un gesto simbólico cuando, ya malherido, se arranque del barro que lo atrapa en el fondo de una zanja para llegar hasta él.

Entonces descubre que había desperdiciado la oportunidad de curarlo: «Tenía el rostro pegado al casco y sentía el olor del barco parecido al olor de la zanja»; ambos «eran ahora una misma cosa que muere con el día».<sup>57</sup> Tal desenlace se opone frontalmente con el de *Ligados*, donde asistimos a la apotheosis de Prima Rosa y a su triunfal partida.

Quizá el lugar reservado al narrador sea el punto neurálgico para tender un claro parangón, porque los dos buscan tender un puente entre el que habla y tiene cierto conocimiento del medio elegido —la zona de San Fernando y el Tigre que da acceso al Delta, algunos de sus ríos, riachos, canales y arroyos— y unos lectores extraños al mismo. El pronombre «uno» permite por igual localizarlos, pero es el sujeto indagado quien cambia sustancialmente.

<sup>55</sup> *Sudeste*, p. 93.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

En efecto, los protagonistas de *Ligados* son «hombres de la costa» y «uno» debe cubrir una y otra vez su falta de sensibilidad perceptiva o reflexión. Aquélla queda delegada en el narrador, quien ya la exhibe en el comienzo, al consignar cómo empiezan «a palpar las sombras deformes de la orilla» mientras la luz «manó todavía un buen rato», generando múltiples efectos que configura verbalmente.

Ahí hubo un amago, pronto desechado, de presentar el fluir mental del Boga, separándolo del resto mediante la tipografía e incluso las comillas. Debía resultarle muy difícil decidir qué ritmo tendría y, más aún, armonizarlo con el de su propia prosa. Seguramente por eso, tras unos pocos intentos, acotó que «independientemente de este pensamiento, tan lento e impreciso, como si fuese otro el que discurriera u oyera discurrir a otro», estaban los sentimientos «de opresión y de melancolía, de recelo, de piedad y de burla»<sup>58</sup> que le despertaba ese barco.

Esa aclaración, además, le sirve para generalizar acerca de los hombres costeros:

... 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...<sup>59</sup>

Pensamientos e imágenes no llegaban en ellos a fundirse, «obraban en parte como animales» y por eso aceptan resignadamente «la iniciativa del tiempo». Llega hasta considerarlos parte del paisaje, pero allí se detiene y desanda un poco tal descalificación, porque también «crecía en ellos una corriente vital más profunda, un secreto instinto de la vida y de las cosas».<sup>60</sup>

Todo no se queda, sin embargo, en instinto. A propósito de embarcaciones atesoran un saber que abarca origen, fecha de construcción, materiales, tripulación, etc. Un saber que tampoco exhiben fácilmente, fingen muchas veces no verlos hasta «decirle a uno» su filiación completa. De paso, reparemos en la posición de «uno» en este lugar, como merecedor de la confianza de «esa gente», como mediador entre su parquedad, o su silencio, y los potenciales lectores.

La complicidad, en otros casos, parece establecerse entre el narrador y exclusivamente quienes conozcan el medio isleño, hasta sus mayores detalles. Así, al referir que el Boga volvió a tomar contacto con el «Aleluya» en noviembre, cuando el verano y la plenitud embargan a la naturaleza, acota entre paréntesis: «(¿Alguien ignora lo que es noviembre en el río?)»<sup>61</sup>

<sup>58</sup> *Ligados*, p. 155.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 167.

El sujeto colectivo caracterizado en *Sudeste* es, por lo contrario, la «gente del río»:

Sus hombres, los hombres de este río, este hombre que ahora observa las aguas con sus ojos de pez moribundo suspendidos sobre ellas como dos espejuelos suspendidos del aire, son en todo semejantes a él. Por eso todavía sobreviven.<sup>62</sup>

Lentos, indiferentes, fatalistas: «no se rebelan por nada». Para representarlos, Conti prefirió al Boga, figura desplazada en el manuscrito seguramente por los riesgos que entrañaba delinear a un marginal. Hasta allí llegó en cambio su audacia, unos años después, y la función de «uno» fue entonces nada menos que la de interconectar modalidades de vida muy distantes del público lector en general.

Tanto el Boga como el viejo, en el comienzo, se orientan merced a algunos de sus sentidos, fundamentalmente por lo que ven u oyen, aunque a veces cuenten también los olores o una compenetración con el ambiente que no depende exactamente de aquéllos:

Él era, en este momento, el centro de ese mundo anegado por las aguas (...) No tenía que marchar hacia nada. Ahora todo convergía hacia él.<sup>63</sup>

A diferencia de eso, «uno» sobrepone el pensamiento a los otros contactos:

Uno duda del río y piensa que es imposible llegar alguna vez, a pesar de toda esa tenue ansiedad que lo aísla y lo mece y lo acongoja en parte.<sup>64</sup>

Así, cuando el Boga llega a la convicción de que era un vagabundo, el narrador interviene para señalar que él «no pensó exactamente eso, sino que de pronto se sintió invadido por una extraña serenidad, una nueva placidez y una especie de risueño contento».

Contra ese protagonismo, *Ligados* muestra tres variantes del mismo deseo. La del Boga, que ya es allí un pescador solitario, con ojos «inexpresivos», «vacíos», y de «pez moribundo»; un abúlico que ni siquiera formula ante otro lo que haría con el «Aleluya» y se lo deja arrebatarse sin una protesta.

La del «hombre» —¿dueño, gerente, empleado del astillero (primero Corporación Tiluca, luego Fluvial)?— que ni siquiera se confiesa a sí mismo su deseo, pero lo manifiesta a través de sus reacciones, de su secreta confianza en que el inglés desistirá, o no será capaz de llevar adelante su empresa. Al comprobar lo contrario, se sume en la nostalgia —de ahí que reconstruya la historia de su padre— y cobra cariño a Prima Rosa.

<sup>62</sup> *Sudeste*, p. 42.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 34.

Éste, a diferencia de los otros, una vez que descubre al cúter desde la ventana de una torre del T.B.C., donde reside desde que volvió de participar en la Segunda Gran Guerra, no cesa en su propósito. Con una obstinada paciencia que enerva al «hombre», cumple cada uno de los pasos necesarios a lo largo de un año. Tampoco consigue aquél tentarlo con una invitación al bar Las Palmas, ni a compartir la noche con un par de prostitutas.

Debe admitir, a regañadientes, que tiene otro temple, que adopta con su deseo una actitud distinta de la de ellos, «hombres de la costa». Aunque, en realidad, mi lectura distribuye a los tres en diferentes casilleros: el inglés es hombre de mundo; el del astillero, de la costa; el Boga, del río.

Tanto, que sólo los dos primeros tienen pasado. El inglés fue remero, como su padre, compitió deportivamente y, como dije, viajó a Europa para alistarse y defender a su patria. El otro navegó desde joven, llegó a la costa con el Polo, un contrabandista del cual se separó al comprender que su aventura contra la propiedad era irreversible, desesperada.

Luego levantó el astillero, vivió un periodo de auge y su posterior decadencia. Espera una oportunidad para volver al río, pero comprende tarde —y eso genera su resentimiento contra el inglés— que la tuvo con el «Aleluya». «Qué sería de él ahora que Prima Rosa iba a partir, puesto que se llevaba algo suyo, algo muy querido aunque no todavía plenamente revelado», se pregunta hacia el final el narrador.

A esas historias, se suman en *Ligados* las del padre del hombre del overall gris, Aveleira, el Polo, Johnny Brokwell, Rudelius. Cuando ya Prima Rosa está listo para partir, añade todavía las de los otros peones del astillero: gallo Britos, Boras, viejo Caligari, Ventura. Sólo el Boga carece de la suya y esa indeterminación se trasladará con él y como dominante a *Sudeste*.

Si Prima Rosa triunfa es porque hace coincidir su tiempo vital con el del río y porque, tendido en la cubierta, aprende a «escucharlo» (al «Aleluya»). Esa compenetración con las cosas y con los ritmos naturales propicia una versión deshistorizada de la historia, retrotrae a una temporalidad cualificada. «La primavera estaba ahí y confería a todo esto un sentido ritual» explicita una frase clave para comprender el tipo de narrativa resacralizadora a la que el autor aspiraba.

Algo que parcialmente podríamos rastrear por el lado de los estrictos códigos heroicos que respetan hasta la muerte los protagonistas de Hemingway; por la adhesión de Faulkner a las categorías de la vida norteamericana sureña, opuestas al pragmatismo materialista yanqui; por lo que significa ser «independiente» para algunos isleños de Laxness.

Sin embargo, tales referentes no bastan. La presencia del italiano Cesare Pavese, su recuperación teórica y aprovechamiento literario del mundo mítico, de los tiempos rituales campesinos, aunada con sus estudios acerca de la

narrativa norteamericana, merecen un lugar destacado.<sup>65</sup> Y, junto con eso, una reasunción de lo poético en el discurso novelístico.

Pavese es una de las vertientes de ese proceso, que comenzara a verificarse en las primeras décadas de este siglo con Marcel Proust y James Joyce. Su mejor vocero por las fechas en que Conti escribe *Ligados*, preanuncio de *Sudeste*, era por estas latitudes Julio Cortázar. Recordemos si no estas afirmaciones de su artículo *Situación de la novela*:

Al entrar en nuestro tiempo, la novela se inclina hacia la realidad inmediata, lo que está más acá de toda descripción y sólo admite ser aprehendido en la imagen de raíz poética que la persigue y la revela. Algunos novelistas reconocen que en ese fondo inasible para sus pinzas dialécticas se juega el juego del misterio humano, el sustentáculo de sus objetivaciones posteriores. Y entonces se precipitan por el camino poético, tiran por la borda el lenguaje mediatizador, sustituyen la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia.<sup>66</sup>

Lo poético irrumpe en el manuscrito a propósito de la naturaleza, de las modificaciones que los cambios estacionales imprimen sobre la misma. Creo que es el eje más fructífero para una búsqueda en tal sentido y podría comenzar un pequeño muestreo por las definiciones metafóricas que enuncian la llegada de cada estación:

El otoño, definitivamente, era calma, serenidad, en cierto modo vejez, y espera.<sup>67</sup>

El narrador —o sus delegados, principalmente el Boga— parece siempre muy atento como para ir «descifrando aquella red sutil de presentimientos, que sentía vibrar en el aire, como ondas eléctricas», como para advertir que en verano «la vida brotaba por todas partes, a empujones, cercándolos como una muralla verde, poblada de extraños rumores».

Pero también las sucesivas circunstancias de cada día son atisbadas con gran sensibilidad perceptiva. Los más pequeños cambios sobre la escenografía ambiental:

---

<sup>65</sup> Recuerdo, como datos sobresalientes, las novelas *Paesi tuoi* (1941), traducida por Hernán Cueva en 1954 (*Allá en tu aldea*. Buenos Aires, Goyanarte), y *La luna e i falò*, por Romualdo Brughetti en 1952 (*La luna y las fogatas*. Buenos Aires, Losada), así como el volumen *La letteratura americana e altri saggi* (Torino, Einaudi, 1951). Para esa editorial italiana, además, dirigió una colección de estudios religiosos, etnológicos y psicológicos que incluyó textos fundamentales de Frazer, Lévi-Bruhl, Jung, etc.

<sup>66</sup> Julio Cortázar, «Situación de la novela» en *Cuadernos Americanos*, IX, 4, 1950, p. 232.

<sup>67</sup> *Ligados*, p. 252.

El cielo se había cuarteado y rizos azules, semejantes a los del plano de Kono-patow, bordeaban los islotes de nubes.<sup>68</sup>

Las transiciones leves, como «cuando la luz se demoraba en el umbral de la noche y el día y las tinieblas parecían indecisas, sin acertar con el paso»; o «mientras la luz decrecía y cielo y tierra quedaban anegados en aquella serena claridad del atardecer». Esa hora, especialmente cautivante por la abundancia de matices, es considerada

Una pausa, una vacilación, un estupor entre el día y la noche.<sup>69</sup>

Es claro que el propio Boga sirve de soporte a cierto despliegue metafórico, como «él no era más que esa sorda irritación sorprendida sobre un vacío», al cual

La ansiedad le encendía una llamita vacilante en el pecho todas las mañanas...<sup>70</sup>

Respecto de esa sinécdoque llama-fuego-vida, atenuada en el ejemplo anterior por el diminutivo y por el adjetivo que la acompaña, ya comenté en otro lugar<sup>71</sup> que la misma se inscribe dentro de una práctica recuperadora de traslaciones y entrecruzamientos sémicos depositados con el tiempo en el imaginario colectivo.

Y tal ejemplo resultaba paradigmático dada su permanencia en cuentos y novelas del autor, seguramente porque las ramificaciones derivables del fuego-vida reúnen siempre lo perecible de la combustión oxígeno, que además se va atenuando antes de extinguirse, y la asociación con el calor sanguíneo.

Fuera de esos lugares privilegiados puede uno tropezar, en cualquier momento, con una espontaneidad poética que cuaja en hallazgos inesperados:

...los pasos que se aproximaban con un blando chasquido sobre la rampa cubierta con el tenue pellejo de acero y podredumbre que se adhería a los botines del inglés.<sup>72</sup>

Las llamas se elevaban todavía más y un penacho de chispas desapareció hacia arriba, sorbido por la noche.<sup>73</sup>

Un bote puede quedar reducido, de manera impresionista/expresionista a «una intensa cicatriz blanca de contornos esfumados en la oquedad gris que la

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 273.      <sup>69</sup> *Ibid.*, p. 474.      <sup>70</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>71</sup> Eduardo Romano, «Algunas maneras de leer a Haroldo Conti» en *Haroldo Conti, con vida*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1986, pp. 115-118.

<sup>72</sup> *Ligados*, p. 233.      <sup>73</sup> *Ibid.*, p. 253.

cercaba» o el animismo sustentar que embargue a los actantes «ese humor nostálgico que les viene del río y los penetra como la humedad».

No voy a formular, aquí, una nueva lectura de *Sudeste*. Respeto, más allá de que hoy encararía muchas cosas de otra manera, mi artículo de 1969. En todo caso, parte de lo antedicho y algunas notas apuntan aquí hacia aspectos no observados en aquella ocasión.

Aclaro, eso sí, que el texto utilizado proviene de la segunda y última edición hecha en vida del autor, por la misma Fabril editora, pero en otra colección, de bolsillo y en consecuencia más económica: Los libros del mirasol. Evidentemente usaron los mismos plomos para esta verdadera reimpresión, pues no se nota ningún cambio entre ambas, responden incluso a la misma paginación.

Para transcribir el manuscrito, seguí las recomendaciones generales de la colección, en cuanto al uso de paréntesis angulares y redondos según se trata de tachaduras o reposiciones. Las enmiendas con tinta simultáneas a la primera redacción no llevan aclaraciones, pero sí las que introdujo posteriormente con bolígrafo violeta (*v*) o azul (*a*). En un pasaje, hay correcciones con lapiz (*l*) y en otro, escrito circunstancialmente con lápiz, las modificaciones las realizó luego con tinta (*t*).

Para las llamadas a pie de página, preferí emplear letras progresivas en cada página. Por esa razón, las notas de todo carácter, tanto histórico-geográficas como lingüístico-literarias, fueron señaladas con números y remitidas al final, a los efectos de no crear confusiones en páginas que estaban ya muy abarrotadas.