

«MASCARÓ, EL CAZADOR AMERICANO» EN LA TRAYECTORIA NOVELÍSTICA DE HAROLDO CONTI

La novela más reciente del escritor argentino Haroldo Conti, *Mascaró, el cazador americano*, es sin duda su obra más importante¹. Aunque muy diferente de sus novelas anteriores, ésta bien puede ayudar a entender mejor las relaciones temáticas entre ellas y servir también como clave para descubrir y trazar toda una trayectoria narrativa. Esas relaciones, así como la valiosa singularidad de *Mascaró* y el papel que cumple en la trayectoria novelística de Conti, son objeto del presente estudio.

Dos motivos son fundamentales en las novelas de Conti: la soledad y la vida vagabunda. En *Sudeste*, la primera novela de Conti, la soledad del Boga, el pescador errante, está descrita con ambivalencia². Por una parte, la soledad del Boga en el delta del río Paraná se expresa como una existencia cabalmente austera, desprovista de alegría. Por otra parte, el Boga parece estar orgulloso de su vida solitaria y se irrita cuando se le amenaza con romper su soledad. Es típica la reacción siguiente del

¹ En adelante toda referencia a las novelas de Conti será de las ediciones siguientes, y aparecerá entre paréntesis en el texto: *Sudeste* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962); *Alrededor de la jaula* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967); *En vida* (Barcelona: Barral Editores, 1971); *Mascaró, el cazador americano* (La Habana: Casa de las Américas, 1975). Existe otra edición de *Mascaró* publicada en Buenos Aires por la Editorial Crisis en 1975. Para una introducción general a la obra narrativa de Conti anterior a la publicación de *Mascaró*, véanse los estudios siguientes: Rodolfo Benasso, «El mundo de Haroldo Conti», en *El mundo de Haroldo Conti* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969), pp. 11-45; Eduardo Romano, «Estudio preliminar», en *Cuentos y relatos: Haroldo Conti* (Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1976), pp. 9-30; Fernando Rosemberg, «Los cuentos y novelas de Haroldo Conti», en *Revista Iberoamericana*, núm. 80 (julio-septiembre de 1972), pp. 513-522; Danubio Torres Fierro, «La obra de Haroldo Conti en la narrativa rioplatense», en *Revista de Bellas Artes* (México), número 19 (enero-febrero de 1975), pp. 46-49.

² Véase el interesante estudio de esta novela hecho por Eduardo Romano, «Conti: de lo mítico a lo documental», en *Nueva novela latinoamericana: II*, editada por Jorge Lafforgue (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972), pp. 323-329.

protagonista de *Sudeste*: «El se puso un poco molesto. No le gustaba nada eso. El era un solitario y no estaba dispuesto a cargar con nadie» (p. 87). La vida solitaria parece tener también características positivas y es interesante notar que estos dos motivos —la soledad y la vida vagabunda— van asociados en *Sudeste* como si el uno fuera parte del otro.

No ocurre así en *Alrededor de la jaula*, la segunda novela de Conti. Aquí se trata de una especie de soledad compartida entre el chico Milo y el viejo Silvestre, que se intensifica con la muerte de Silvestre al individualizarse en Milo. Se ve también el motivo vagabundo en esta novela, aunque no en primer plano. Milo expresa a lo largo de la novela sus deseos de contemplar otros paisajes, ver otros lugares. Y cuando muere Silvestre, las acciones de Milo, el robo de la mangosta y la huida consiguiente reflejan el intento de realizar estos deseos, que se pueden definir como la añoranza de una existencia vagabunda.

En su siguiente novela, *En vida*, Conti pinta un cuadro en el que, aunque con proporciones distintas, se pueden observar los mismos motivos. La soledad de Oreste Antonelli surge como resultado de su dilema existencialista. Se da cuenta de la falta de sentido de su trabajo como escritor para una revista agraria, y por eso se siente enajenado. Su situación familiar no está tan bien definida, pero sabemos que Oreste está descontento, probablemente porque siente la necesidad de un cambio en la rutina cotidiana con su mujer y sus hijos. De un modo aparentemente contradictorio surge el motivo vagabundo. La situación es la siguiente: debido a la falta de autenticidad y espontaneidad en su vida, Oreste pasó los fines de semana de juerga con sus amigos vagabundos fuera de la ciudad. Habla a su mujer de sus amigos en forma de queja y de reproche al decir, por ejemplo, que conoce a «un tipo que es capaz de inventar un día» (p. 77). El reproche, claro está, va dirigido a la mujer. La situación se hace contradictoria por la manera en que Oreste trata de resolver el dilema. Pasar días enteros en borracheras interminables no es la mejor manera de enriquecer una vida, y Oreste mismo es el primero en darse cuenta de ello.

En otra parte de la novela sueña de sí mismo como de «un navegante solitario» (p. 107), y luego se imagina, como el capitán Oreste, que anda «por los pueblos llevando las noticias del reino» (p. 113). Es decir, aparecen aquí los rasgos atractivos del ser solitario. Finalmente, después de seguir emborrachándose, lo cual también tenía su ritmo rutinario, y de imaginarse una vida vagabunda, Oreste decide dejar su trabajo y a su familia para trasladarse a la casa de Margarita, una mujer misteriosa a quien conoce en una de sus borracheras. Ahí termina la novela, con el protagonista quejándose de su enajenamiento solitario, pero al mismo

tiempo deseoso de otra clase de soledad, la viajera y vagabunda. No se ve en esta novela más que la expresión de la insatisfacción del protagonista. El novelista no sugiere ninguna resolución. El acto de empezar a vivir con otra mujer no resuelve ninguno de los problemas de Oreste.

En resumen, pues, las tres novelas anteriores a *Mascaró, el cazador americano* presentan mundos caracterizados por el entrelazamiento de estos motivos fundamentales de la soledad y la existencia vagabunda. Aunque la forma específica de este entrelazamiento se ve de modos diferentes en cada novela, los mundos creados por Conti son bastante parecidos. En las tres novelas la soledad es ambivalente; a veces se describe con fuerza lírica como un estado natural y positivo (*Sudeste*), otras veces también como un estado complementario a la vida vagabunda y, en este sentido, positivo (*Sudeste, Alrededor de la jaula, En vida*) y otras veces como un estado antinatural y negativo (*Sudeste, Alrededor de la jaula, En vida*).

En las novelas de Conti, el vagar, en cambio, no es ambivalente ni se le atribuyen características negativas algunas. Sin embargo, es interesante notar los enfoques distintos que utiliza Conti en su presentación. El protagonista de *Sudeste* es un pescador vagabundo por necesidad, porque no puede o no sabe hacer otra cosa. El Boga parece haberse dedicado a la vida vagabunda en el delta casi por casualidad después de la muerte del viejo para quien aparece trabajando al principio de la novela. En *Alrededor de la jaula* la vida vagabunda no es más que un sueño que no se realiza. De gran importancia en esta novela es también el punto de vista del que desea vagar —el de un chico que quiere ver el mundo—. Este deseo de vagar deja de ser un mero sueño juvenil en *En vida* para ser una preocupación, casi una obsesión, del protagonista enajenado, Oreste. Piensa en una existencia vagabunda como la única manera posible de encontrar la espontaneidad y, por consiguiente, la autenticidad vital que busca. Pero tampoco en esta novela llega el protagonista a realizar sus deseos, aunque sí da los primeros pasos (sus viajes de fin de semana, la decisión de separarse de su familia). Conti parece no concebir este acto de Oreste en los términos negativos de un abandono, sino más bien de una liberación. Dice el narrador al final de la novela: «acaso por primera vez [Oreste] había escogido algo en la vida» (p. 213). La liberación, se entiende, consta del rechazo consciente de una vida inauténtica. Pero aquí termina la novela y el lector queda sin saber las características esenciales de esta nueva vida de Oreste.

Mascaró, la cuarta novela de Conti, es muy diferente a sus obras previas, pero es sin lugar a dudas la más importante de su obra narrativa. La novela resucita a Oreste Antonelli, el protagonista enajenado de *En*

vida, para narrar sus andanzas como transformista y ayudante del director en un circo ambulante. Al principio de la novela, Oreste se encuentra con un grupo de músicos en Arenales, un pueblo costero, esperando un barco que lo lleve a un lugar llamado Palmares. Antes de embarcarse conoce al Príncipe Patagón, ser excéntrico que va a Palmares a tomar posesión de un circo ambulante. Los dos emprenden el viaje en un barco llamado «El Mañana» en compañía de varios seres extraños que pasan el tiempo a bordo cantando, bailando y recitando poesía³. Cuando llegan a Palmares se le entrega al Príncipe el circo, mientras Oreste y los demás deciden unirse al circo para recorrer con él los pueblos del interior. Hacia el final de la novela, la gente del circo se encuentra en conflicto con la policía rural, y después de una serie de peleas que los del circo pierden, éste se disuelve y Oreste es encarcelado. Al fin sale de la cárcel y empieza el viaje de vuelta a Arenales.

No se puede decir terminantemente que este Oreste sea el protagonista de *En vida*; se trata de otro texto, otro mundo novelístico. Pero hay semejanzas inequívocas. No sólo es igual el nombre, Oreste Antonelli, sino que también hay referencias esporádicas a Margarita. Al principio de la novela, por ejemplo, vemos a Oreste escribiendo el siguiente mensaje:

Querida Margarita:

Hoy he tenido noticias de ese gran barco.

Mañana salgo para Palmares según todas las previsiones.

Cuida de Pomponina.

Oreste (p. 27).

Es evidente el deseo de Conti; quiere que se establezca de un modo explícito la relación entre esta novela y la anterior, *En vida*. Y lo realiza no sólo usando el mismo personaje (después se verá la ironía del adjetivo «mismo»), sino también situándolo en una sucesión cronológica. Conti nos da a entender que de la unión entre Margarita y Oreste nace una niña, y que éste abandona a las dos, como ya había abandonado a su familia en *En vida*, para empezar un segunda vida nueva, una vida «pos Margarita», cuyas vicisitudes se cuentan en *Mascaró*.

³ Para la importancia del viaje como un elemento fundamental en la obra de Conti, véase Romano, «Estudio preliminar», pp. 9-10. Con respecto a *Mascaró*, véase Antonio Benítez Rojo, «Invitación a la lectura de *Mascaró*», Casa de las Américas, núm. 92 (septiembre-octubre de 1975), pp. 89-91. Benítez Rojo afirma categóricamente que *Mascaró* «es la novela del viaje como aprendizaje o formación, de la acción como vehículo de perfeccionamiento moral e ideológico» (p. 89).

Pero la invitación a relacionar situaciones y personajes que nos extiende Conti no se puede limitar a estos dos libros. La naturaleza implícita de la invitación exige que se busquen puntos de contacto en toda su obra novelística para así tratar de iluminar la visión de la realidad de este tan interesante autor. A lo largo de *Mascaró*, el narrador se refiere repetidas veces a «la otra vida» de Oreste Antonelli (pp. 22, 29, 44, 29 *et passim*) sin precisar más, pero es razonable suponer que se refiere a su pasado, es decir, al Oreste de *En vida*. Mientras «la otra vida» de Oreste entonces se caracterizaba por la rutina, el tedio y un descontento general, su nueva vida con el Gran Circo del Arca está llena de espontaneidad, aventuras, viajes, cambios y dinamismo; en una palabra: la felicidad. Por ello no es exacto decir que Conti vuelve a presentar en *Mascaró* el «mismo» personaje que el de *En vida*; es el mismo, pero cambiado y viviendo como hubieran querido vivir los protagonistas de las demás novelas de Conti.

En *Mascaró* se nos presenta un cuadro bastante distinto, ya que Conti parece sugerir una solución a los problemas y preocupaciones vitales que tenían los personajes de sus novelas anteriores. Aquí la soledad como motivo casi no existe; sólo aparece después de la disolución del circo al final de la novela al describir el narrador a Oreste con las palabras siguientes: «Estaba de nuevo solo. Sí y no. Porque desde ahora habitaban en él un montón de locos personajes que no lo abandonarían jamás» (p. 294).

Esto indica la primera gran diferencia entre *Mascaró* y las novelas anteriores de Conti. La soledad del personaje ya no existe porque Oreste se encuentra rodeado de la gente del circo. En otras palabras: la soledad anterior se convierte ahora en comunidad. Y hacia el final de la novela, cuando los rurales empiezan a perseguir a Basilio Argimón y a los que se habían asociado con él, es decir, los del circo, el motivo de comunidad experimenta otra transformación convirtiéndose en solidaridad. Los representantes del circo, capitaneados por *Mascaró*, salen a combatir a los rurales.

Conviene señalar cómo el enfoque narrativo de la novela refleja esta transformación. Al principio es indudable que Oreste hace el papel de protagonista, pero luego ocurre un cambio. El Príncipe Patagón se encarga no solamente de la organización del Gran Circo del Arca, sino que también (y quizá por eso) se convierte en el protagonista de la novela, ese ser ficticio cuyos móviles y preocupaciones ocupan el primer plano de la narración. Una vez formado el circo, sin embargo, el protagonista-individuo llega a ser un protagonista-grupo, el circo mismo. Así se hace patente la manera en que esta transformación de protagonistas se rela-

ciona íntimamente con la transformación temática de la soledad en solidaridad.

El motivo vagabundo, en cambio, se destaca más que nunca, tanto en el contenido como en la forma. Desde el principio de la novela, cuando Oreste se encuentra en Arenales esperando el barco «El Mañana» (es decir, el barco que lo ha de llevar a su destino) y se nos dice que se ha separado de su querida Margarita, se hace evidente que el protagonista se ha dado a la vida vagabunda. Veamos cómo lo describe el narrador antes de que emprenda el viaje en barco a Palmares:

Así, con el bolso al hombro, echa una última mirada al cuarto y permanece un rato de pie cerca de la puerta con aire forastero. Este es Oreste Antonelli, o más bien Oreste a secas. Un vagabundo, casi un objeto (p. 37).

Un poco antes de este viaje, Oreste conoce al Príncipe Patagón, personaje que, como ya hemos visto, desempeña un papel clave en el desarrollo de la novela. Si el viaje a Palmares se caracteriza por una serie interminable de canciones, recitales musicales, poéticos y dramáticos, las vicisitudes del grupo de personas reclutadas por el Príncipe para su circo ambulante reflejan una especie de espectáculo continuo que ocupa la mayor parte de la novela. Llegan a un pueblo, plantan las tiendas, ejecutan sus funciones y se marchan sin rumbo fijo, un vagabundeo colectivo. Y ¿qué forma narrativa más adecuada puede haber para representar esta existencia vagabunda que la de la novela tradicional en que se cuenta linealmente episodio tras episodio? Este motivo vagabundo ofrece además otro aspecto interesante. A diferencia de *Sudeste*, la única novela previa de Conti en que la idea vagabunda está desarrollada, en *Mascaró* Oreste se hace vagabundo como resultado de un esfuerzo consciente, no por casualidad, como en el caso del protagonista de la primera novela.

Este examen de *Mascaró* y su comparación con las novelas anteriores permite revelar ahora su papel dentro de la evolución novelística de Conti. A base del estudio de los motivos de la soledad y el vagabundeo, se nota una novelística pre *Mascaró* llena de tensiones y conflictos temáticos. En *Sudeste*, la tensión principal se establece por medio del motivo de la soledad y su ambivalencia. El Boga, orgulloso de su independencia, parece apreciar y aún más necesitar la soledad tanto casi como su razón de ser, y, sin embargo, nunca alcanza a abrazarla totalmente. A pesar de sus quejas, acepta la compañía del niño retardado El Cabecita; luego, del contrabandista asesino. O sea, que la existencia solitaria tiene su atractivo, pero la comunicación humana —por triste que sea— parece ser una necesidad vital. La parte problemática de *Alrededor de la jaula*

consiste en los deseos de Milo de evitar un destino cerrado, que se agudiza y se convierte en tensión por la muerte del viejo Silviano. El sueño del niño Milo es escaparse de su ambiente y ver otras tierras. Al final de la novela trata de realizar este sueño de un modo brusco y desesperado, y fracasa. Escaparse de su ambiente es el deseo también del protagonista enajenado de *En vida*. Su vida cotidiana por falsa y rutinaria está también llena de conflictos y tensiones.

En las tres novelas, estas tensiones o no se resuelven o se resuelven sólo de una manera negativa. En *Sudeste*, El Boga, sin voluntad propia, se encuentra complicado por el contrabandista en un negocio sucio y, como resultado, es ajusticiado. Cuando Milo, en *Alrededor de la jaula*, tras robar la mangosta intenta huir, cae en manos de la policía. El Oreste de *En vida* trata de cambiar su vida, es cierto, para terminar instalado en otra casa con otra mujer. Esta acción no puede ser considerada como una solución, aunque sí quizá como un primer paso.

Mascaró da a la obra novelística de Conti una forma que no tenía antes. Si en sus novelas anteriores Conti había presentado mundos poblados de protagonistas cuyas vidas se caracterizaban por las tensiones y los conflictos ya mencionados, lo que se ve en *Mascaró*, en cambio, es la resolución de tales tensiones y conflictos. El Oreste de *Mascaró* había dejado su «otra vida» en busca de una vida más auténtica y espontánea. La encuentra poco a poco, primero entre los músicos de la Trova en Arenales, luego entre los compañeros del barco «El Mañana» y, finalmente, entre los compañeros del circo ambulante, vagabundos profesionales que merecerían llamarse *cronopios*, según el uso que hace Cortázar de la palabra.

Al hacerse miembro del circo, Oreste realiza la melancólica vida vagabunda soñada por Milo en *Alrededor de la jaula* e intentada por el Oreste de *En vida*. Hacer el papel de transformista en el circo y estar entre otros vagabundos que hacen papeles semejantes parece constituir una vida feliz para Oreste, una vida en que la soledad ya no existe ni es deseada.

Mascaró representa por esto la realización novelística de los sueños de todos los protagonistas de Conti y la resolución de sus conflictos. La soledad y el ser vagabundo que antes no eran más que motivos, ya que se notaban como preocupaciones de Conti sin un mayor desarrollo, ahora se convierten en temas completos⁴. Son sólo motivos en cada una de las

⁴ Entiendo la palabra «motivo» como una idea recurrente o predominante en la narración que normalmente forma parte del tema principal. Un motivo no suele someterse al mismo desarrollo amplio que recibe el tema de una narración.

cuatro novelas, pero si se los examina en su totalidad desde la perspectiva de *Mascaró*, es evidente que esta última novela ofrece los criterios necesarios para que se consideren temas y no motivos. Conviene añadir que *Mascaró* celebra las realizaciones y las resoluciones ya examinadas. Para que se vea mejor la naturaleza de esta celebración, convendrá examinar la estructura de *Mascaró*.

Hay varios niveles estructurales en *Mascaró*. El nivel más externo presenta una división en dos partes: «El circo» y «La guerrita», marcadas y así tituladas por el novelista mismo. La primera parte termina con la formación del circo por el Príncipe Patagón y el principio de sus viajes de lugar en lugar. La segunda describe los episodios del Gran Circo del Arca en los distintos pueblos donde se detiene para dar funciones. Luego se describe la aparición del «señor pájaro», Basilio Argimón, la llegada de los rurales y el conflicto consiguiente («la guerrita») entre los rurales y Basilio, primero, y después entre los rurales y la banda dirigida por Joselito Bembé, alias Mascaró, el cazador americano. Esta segunda parte y la novela entera terminan con la disolución del circo, dejando la guerrita todavía activa.

Un examen más detenido de la estructura revela el ritmo siguiente: 1) Exposición. Oreste en Arenales; 2) Viaje en barco a Palmares; 3) Formación del Gran Circo del Arca por el Príncipe Patagón. Aventuras del Circo; 4) Guerrita; 5) Desenlace y conclusión. A base de esta división ya es posible señalar la estructura interna de la novela. La exposición en que se presenta a Oreste y a los demás personajes en Arenales, luego la reducción del número de estos personajes por el viaje a Palmares coincide con la introducción y el comienzo de la trama. Es decir, Oreste va a Palmares en busca de aventuras, allí se encuentra con el Príncipe, que le ofrece la oportunidad de dar forma a sus deseos vagabundos como empleado de su circo. Pero durante las aventuras mismas hay una especie de suspensión de la trama. Se cuentan los episodios, pero no hay avance, no hay desarrollo de la trama. Los episodios no parecen estar conectados entre sí hasta que estalla la guerrita, la última parte de la novela, que coincide con el retorno a la trama. La disolución del circo señala el desenlace y la conclusión consiguiente.

Vista así, la estructura interna de la novela revela una división tripartita. Se basa esencialmente en la presencia y la ausencia alternativas de la trama. Es interesante observar que la segunda parte de *Mascaró*, en que se suspende el desarrollo de la trama, es la sección más larga. Pero además de su extensión, ¿qué características tienen los episodios del circo?, y ¿qué es lo que revelan?

En primer lugar, la sección de la novela que trata de las aventuras

y los episodios del circo representa una forma narrativa distinta de la primera tanto como de la tercera sección. Se podría definir este cambio formal de muchas maneras. Siguiendo la tipología narrativa sugerida por Northrop Frye, se tendría que concluir que la segunda parte de *Mascaró* se caracteriza por la superposición de la forma *romance* a la forma novelesca. Se podría hablar también de la introducción de la forma *masque* en la segunda parte de la novela⁵. De más utilidad tocante a este texto, sin embargo, son los criterios y las clasificaciones de Todorov sobre el género fantástico⁶. La segunda parte de *Mascaró* es esencialmente diferente de las demás partes porque se suspende el desarrollo de la trama mientras se añade lo fantástico.

Todorov ha escrito que lo fantástico es un género literario que a menudo se confunde con otros dos géneros: lo extraño y lo maravilloso. Lo extraño no es más que la existencia en un texto de elementos sobrenaturales sólo en apariencia, pero que luego se explican de un modo lógico y racional. Lo maravilloso consta de la presencia de elementos sobrenaturales que se aceptan como tales. Lo fantástico en cambio deriva de la vacilación proyectada por el autor, a veces reflejada en los personajes y sentida por el lector con respecto a la realidad (lo extraño) o la irrealidad (lo maravilloso) del texto. La existencia de esta vacilación es tanto el criterio fundamental como la característica central del género fantástico⁷.

Ahora bien, la primera sección de *Mascaró* no es fantástica. Hay una larga descripción de la región costal llamada Arenales que es realista e impresionista y del grupo de músicos algo misteriosos conocidos como

⁵ Aunque más abajo voy a contrastar estos géneros con más detalle, tal como se ve en *Mascaró*, baste decir por ahora que el *romance* presenta personajes idealizados, como los de los libros medievales de caballería, mientras que los personajes de una novela son más realistas. La *masque* es una forma teatral en que hay baile y música. Véase Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1969), pp. 287-293, 304-308.

⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traduc. Silvia Delpy (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972).

⁷ De ninguna manera pienso asignar un valor de autoridad al libro de Todorov. Reconozco que sus formulaciones teóricas sobre lo fantástico permiten la crítica severa que les hace, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal, «Borges: una teoría de la literatura fantástica», en *Revista Iberoamericana*, núm. 95 (abril-junio de 1976), nota 9 en la p. 195. Véase también la crítica de Ana María Barrenechea, en la misma *Revista*, núm. 80. Asimismo estoy de acuerdo en que para estudiar las narraciones fantásticas de Borges habría que recurrir a otras fuentes. Considero muy útiles, sin embargo, las sistematizaciones de Todorov como ayuda para exponer la dimensión dinámica de la novela de Conti

La Trova. El ritmo de la prosa aquí parece alternar entre el de una novela o cuento y el de las acotaciones de una obra teatral. Por ejemplo:

El faro repasa las sombras. El bote del Paspado está varado en la costa. Los hombres se han ido.

Se apartan las mesas, comienza la bailanta. Madrugada. Oreste levanta la copa y brinda. Se nace. Mañana un barco lo llevará lejos de allí, no sabe dónde, pero no hay peso ni tristeza porque no hay historia ni pasado, sólo la noche, esa plenitud del tiempo donde el hombre recobra su centro (p. 25).

Aunque la situación y los personajes presentados en la primera parte parecen reflejar ciertos aspectos insólitos, no aparece todavía elemento alguno sobrenatural. Según los criterios de Frye, esta primera parte se debería clasificar como género híbrido entre novela y *romance*. Tenemos una presentación básicamente realista de personajes y situación tal como se encuentra normalmente en el género de la novela. Esta presentación, sin embargo, no es totalmente novelesca. Veamos las palabras de Frye:

The novel tends to be extroverted and personal; its chief interest is in human character as it manifests itself in society. The romance tends to be more introverted and personal: it also deals with characters, but in a more subjective way. (Subjective here refers to treatment, not subject-matter. The characters of romance are heroic and therefore inscrutable; the novelist is freer to enter his characters' minds because he is more objective.)⁸

De ninguna manera se puede decir que el interés principal de esta primera parte de *Mascaró* sea «human character as it manifests itself in society». No se ve más que un personaje, Oreste, del que no se sabe gran cosa, y aunque no parece ser un personaje heroico a primera vista, la situación en que se encuentra —un personaje solo que se ha escapado de «la otra vida» para andar en busca de su destino— sí tiene un matiz heroico. Claro está que el personaje a quien se le puede aplicar el término héroe en el sentido tradicional de la palabra es el misterioso e inscrutable Mascaró, «el jinete de negro» (p. 57).

Hasta ahora, pues, nos enfrentamos con un texto extraño, pero no fantástico, que es tanto novela como *romance*. Pero más adelante tiene lugar el viaje sumamente interesante que emprenden Oreste, el Príncipe Patagón, Mascaró y varios otros en el barco «El Mañana». Por un lado, el viaje en barco cumple una función argumental, la de llevar al Prín-

⁸ Frye, p. 308.

cipe a Palmares, donde el circo espera su nuevo director. Por otro, este viaje toma un interés especial al funcionar también como vínculo literario entre dos géneros próximos: el de lo extraño y el de lo fantástico⁹. Al principio del viaje, el lector se encuentra con una voluntad poética que funciona en combinación con el estilo abreviado del novelista ya mencionado anteriormente, usado para aumentar el tono extraño del texto: «El chirrido de los motones, el raspón de los garruchos al trepar la vela y el golpe del paño al tomar el viento inauguran otra vida para Oreste. De repente se vuelve pájaro y madero. Travesías» (p. 49). Luego se le ofrece una descripción detalladísima de una comida a bordo y, en rápida sucesión, una receta igualmente detallada para los efectos del mareo, un arrebató lírico en latín echado por el Príncipe en que se celebra la vida marinera, mezclado con una dosis de comicidad escatológica («¡Quos ego! ¡Mare Magnum! / ¡Motu proprio! ¡Sursum Corda! / ¡Me cago ahora mismo in solido! / ¡Nota bene! ¡Turba multa!» [p. 56]) y una absurda interpretación numérica del sueño del cocinero Nuño ofrecido por el Príncipe (p. 58). Es decir, que dentro del marco de lo extraño surge lo absurdo, y éste puede ser considerado como lo extraño llevado al extremo. Surge también entonces la duda. Se sabe que éstos son personajes extraños, pero verosímiles, que hacen un viaje a un lugar determinado por razones más o menos concretas. El Príncipe va contratado por un circo, Oreste va en busca de su destino y Mascaró va por razones misteriosas. Con la aparición de lo absurdo, sin embargo, empieza a sentirse la duda. Muy revelador es el comentario del Príncipe cuando se le sugiere que una parte de su interpretación del sueño del Nuño debiera quedar anulada porque «en la vida real sucedió lo contrario» (p. 58). A lo que responde el Príncipe: «—¿Qué carajo importa aquí la vida real? ¿Un sueño no es algo real?» (p. 58). Aquí se ve otro indicio, esta vez inequívoco, de la naturaleza cambiante del texto. Se debe describir esta metamorfosis genérica como la de una novela que se está convirtiendo en *romance* (Frye) y la de un texto esencialmente realista que se está convirtiendo en uno fantástico (Todorov).

La vacilación sugerida por el autor y sentida sin duda también por el lector ante el texto es transmitida a veces de una manera directa y literal por los personajes, quienes no dudan del texto, pero sí de la realidad misma. El capitán de «El Mañana», Alfonso Domínguez, había narrado una serie de viejas aventuras heroicas de un tal Diego de Almaraz. A continuación, el narrador nos dice:

⁹ Véase Todorov, pp. 33-65.

Oreste miró a lo lejos y, como no viese otra cosa más que agua, pensó si realmente existía Palmares, si no era un invento de la Trova o, en todo caso, una de esas fundaciones que dispensaba a derecha e izquierda don Diego de Almaraz; recordó en seguida aquella vieja maldición y observó con cierto espanto al capitán Alfonso Domínguez, dudó si consistía encarnado y no mera figura o si finalmente no era el propio Almaraz (p. 64).

Así, Conti hace dudar a Oreste, quien a la vez nos hace dudar a nosotros los lectores.

Ahora bien, gran parte del viaje a Palmares consta de una especie de fiesta o de celebración en la que hay canciones, bailes, recitales de poesía y pequeñas funciones dramáticas, incluso con los aplausos debidos. Pero estas páginas no están desprovistas de trascendencia. De hecho, Conti sugiere explícitamente el tema vagabundo con las palabras siguientes del capitán:

La vida es una entera travesía... La vida es un barco más o menos bonito. ¿De qué sirve sujetarlo? ... lo mejor de la vida se gasta en seguridades... Por tanto, conviene pasarla en celebraciones, livianito. Todo es una celebración (pp. 64-65).

Esta celebración funciona intratextualmente para presentar, prefigurándola, la segunda parte de la estructura interna de la novela.

Digo «prefigurar» porque la segunda parte es otra forma de celebración —el espectáculo del Gran Circo del Arca, fundado y puesto en marcha por el Príncipe Patagón a su llegada a Palmares—. En esta parte, la más amplia del libro, el circo ambulante va de pueblo en pueblo dando funciones. Aquí es donde se suspende el desarrollo de la trama para, en episodio tras episodio, en los que pocas personas desempeñan muchos papeles, celebrar el encanto de la vida de circo. Maruca López y Esteve, la amante del Príncipe, por ejemplo, es también Sonia la Vidente, alias la Bailarina Oriental, la que causa «una erección general» cuando interpreta su arte (p. 190). El enano Perinola también actúa como payaso y saltimbanqui sin dejar de molestar al Príncipe con sus constantes juegos de palabras. Oreste es ayudante del Príncipe y transformista. Y Mascaró es también Joselito Bembé, alias Rajabalas, alias El Cazador Americano.

En esta sección auténticamente espectacular hay varios sucesos que anuncian la presencia de la fantasía. Al final de la primera división externa del libro («El circo»), Oreste hace una especie de inventario men-

tal de lugares, objetos y personas que había conocido antes de aceptar la vida de circo:

Oreste, apenas turbado, se pregunta si habrá sucedido así con todo. Arenales, el Lucho, el Cara, la Pila, el Pepe, el Bimbo, la Tere, Cafuné fantasmón, el Mañana tan barquito, el fragoroso capitán Alfonso Domínguez, el tremendo jinete Mascaró, la Trova..., la muy dulce Trova de Arenales. ¿Existieron realmente alguna vez? (p. 170).

Por segunda vez en esta novela nos encontramos con un personaje que duda de la realidad. Ya antes el Príncipe había dudado de su importancia («¿Qué carajo importa aquí la realidad?»); ahora la situación que se observa es más extrema, es el personaje quien duda de la existencia misma de la realidad.

A otro nivel, la duda se extiende al texto entero, mientras el contenido cómico aumenta. Así leemos, por ejemplo, que el enano Perinola «se ha reducido otro poco» y que «Sonia, por su parte, sigue engordando y rejuveneciendo» (p. 236). De hecho, Sonia engorda tanto que los miembros de la compañía se ven obligados a quitar la puertita al carro-mato para que pueda bajar la divina Bailarina Oriental (p. 244)¹⁰. Quizá el aspecto más fantástico del libro, sin embargo, coincide con la aparición de Basilio Argimón, «el señor pájaro» (p. 221). Al principio se nos aparece de una manera deliberadamente equívoca. Se ve «un largo penacho morado» en el cielo (p. 219). Alguien supone que es un gavilán o un águila, y en seguida nos dice el narrador: «Pájaro era, por supuesto, pero batía las alas de una forma particular y venía derechamente hacia ellos» (p. 219). Pronto alguien reconoce en él a Basilio Argimón y se nos ofrece la explicación siguiente:

Ahora que volaba casi sobre sus cabezas vieron el resto del cuerpo, enteramente de humano, sostenido boca abajo y sobre un armazón de cañas. Vestía un mameluco ajustado y una gorra de cuero con antiparras. Según moviese la cabeza, le pegaba en los espejuelos, que disparaban dos frías llamaradas. El armazón, con el hombro, colgaba de un par de alas desmedidas, casi transparentes, que subían y bajaban con un movimiento crispado (p. 220).

Es decir, lo que nos da a entender el narrador al principio no es verdad: el pájaro resulta ser en realidad un ícaro moderno que volaba por medio

¹⁰ Aquí tenemos un ejemplo de lo que llama Todorov *lo maravilloso-hiperbólico*, cuando «los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares... De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón» (p. 69).

de una máquina genial que había construido¹¹. Se nos ofrece aquí una explicación razonable de una ocurrencia extraña, lo cual debe aclarar cualquier vacilación que hubiera sobre la fantasía del asunto. Según las formulaciones de Todorov, una vez resuelta la vacilación, debiera desaparecer la fantasía.

Sin embargo, no ocurre así porque Conti conscientemente quiere que Basilio Argimón quede como una figura enigmática. En primer lugar, la explicación del modo de volar de Basilio Argimón, aunque es razonable, es también inverosímil si no completamente imposible. Además, con ella se destruye toda lógica cuando a continuación se narra la historia de Basilio (pp. 221-224). Parece que nació binario porque tenía cuerpo de ser humano y alma de pajarito. De chico se le metió la idea de volar porque se pasaba el día con sus compañeros pajaritos, cuyo idioma alcanzó a entender. Con los años, y después de muchos vuelos fracasados o medio fracasados, que resultaban casi siempre en graves contusiones y aun en ruptura de huesos, por fin llevó a cabo el hombre-pájaro «un vuelo absolutamente aéreo» (p. 223).

Ahora bien, Basilio era del pueblo de Solsona y, según parece, su vuelo reavivó la rivalidad entre Solsona y los pueblos vecinos, sobre todo el de Paso Viejo. Veamos cómo se enemista el hombre-pájaro con las autoridades religiosas y cívicas:

El domingo de Cuaresma, el párroco de Paso Viejo, cuya iglesia apenas contaba con una miserable espadaña de ladrillos, pidió que se tramaran fuertes oraciones por los vecinos de Solsona, que se entregaban a prácticas descabelladas no sólo destinadas a fomentar la discordia entre hermanos, sino a contrariar el orden de *rerum naturae* con el desorden de *rerum novarum*. Los rurales bajaron a Solsona, le volvieron a romper los huesos a Argimón, que recién se reponía, confiscaron el traje de vuelo, prohibieron la crianza de pájaros y toda ave que remontara y se culearon a varias señoras por atentar aquellas prácticas o por si acaso (p. 223).

Así empieza, pues, el acoso de Basilio por parte de los rurales.

La introducción del hombre-pájaro en el texto es especialmente importante porque señala una nueva dirección en la novela. El texto se abre así con un armazón simbólico. Y también empieza a aclararse el papel de Mascaró, hasta ahora una especie de parodia de *cowboy*. Mascaró se pone a la cabeza de la caravana, que sigue acumulando cada vez

¹¹ Esta situación ilustra otra variedad de lo maravilloso, *lo maravilloso-instrumental*: «Aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles» (Todorov, p. 70).

más seguidores interesados en «cosas nuevas». Si los vuelos (de la imaginación) de Basilio producen una reacción represiva de parte de los rurales, el circo (el arte) es considerado como un modo de ser afín al de Basilio. Así empieza la guerrita. Uno de los del circo, al referirse a los rurales, dice: «Para ellos así todo es más claro. La cuestión se divide entre rurales y sospechosos. Eres una cosa u otra» (p. 256). Ocurre entonces el diálogo siguiente:

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

—En cierta forma, no. En todas. El arte es una entera conspiración —dijo el Príncipe—. ¿Acaso no lo sabes? Es su más fuerte atractivo, su más alta misión (p. 256).

El simbolismo y las analogías quedan así claras. Los rurales, representantes del orden opresivo, quieren derribar cualquier indicación que encuentren de «rerum novarum», o sea, de cambio. Sus enemigos, por tanto, son la imaginación y el arte: Basilio Argimón y el Gran Circo del Arca. Sale un bando contra Mascaró, ahora jefe de la caravana, por su insurgencia. Se forman grupos de guerrilleros para luchar contra los rurales y se intensifica la guerrita.

Pero la aparición de Basilio Argimón y la guerrita consiguiente produce otra clase de cambio en el texto, y aquí llegamos a la tercera y última parte de la estructura interna de la novela. Este cambio se efectúa con la vuelta a la trama y por otro cambio de género. Con respecto a la trama, esta parte es muy diferente a la anterior, ya que no se narran episodios sueltos sin trascendencia, sin conexión aparente con el cuerpo temático de la novela, sino, todo lo contrario, como ya he señalado antes, al sugerir los fundamentos simbólicos de la novela. Relacionado íntimamente con este simbolismo, además está el tono predominante de esta parte: la sátira dirigida a los rurales, vistos éstos como representantes de una sociedad hostil a todo cambio, a toda novedad, enemiga de la imaginación y del arte. Esta sátira, por ser tan penetrante y abarcadora, da al texto otro carácter, otra identidad. Mejor dicho, se realiza un cambio genérico. A esta última parte no se la puede clasificar como novela ni como *romance*. Hay que reconocer en ella otro género tradicional, el que Frye llama la «Menippean satire»¹².

¹² Véase Frye, pp. 309-312. «The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abs-

Hemos visto en la primera parte de este estudio la relación temática de *Mascaró, el cazador americano* con las anteriores novelas de Haroldo Conti. Ahora podemos concluir señalando la singularidad de Mascaró en la trayectoria novelística de Conti. *Mascaró*, precisamente por su dinamismo genérico, ausente en las demás novelas, es el libro más ambicioso y sugestivo de Haroldo Conti¹³.

ROBERT BRODY

The University of Texas at Austin

tract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization, which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouthpieces of the ideas they represent» (p. 309). Basándose en esta formulación de Frye, Alfred J. MacAdam, en su *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1978), decide que no hay tal cosa como la novela moderna latinoamericana: «What is called the Latin American novel is, according to the definitions set out here, not a novel at all. There is no Latin American novel, following our understanding of the term, but there is a Latin American satire» (p. 2).

¹³ En la reseña de *Mascaró* que escribí para el *Times Literary Supplement* de Londres (*TLS*, 6 de agosto de 1976), concluí sugiriendo que *Mascaró* me parecía la segunda novela (la primera: *En vida*) de una trilogía homérica; y expresé: ojalá salga pronto la tercera y última de la serie, la novela de *homecoming*. Poco después, el *TLS* recibió una carta del señor Mario Muchnik (17 de septiembre de 1976), argentino con residencia en Barcelona, en la que anunciaba a los lectores del periódico inglés que Haroldo Conti o había sido asesinado o estaba incapacitado por las torturas sufridas en la Escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires. En todo caso, ya no podía escribir. Hasta la fecha no me ha sido posible confirmar esta terrible noticia.