

# ACTUALIZACION DE LOS SIGNOS EN LA FICCION DE HAROLDO CONTI

POR

MARTA MORELLO-FROSCH

*University of California, Santa Cruz*

Conviene recordar, aunque sea ya casi un lugar común, que la producción de textos está sujeta a condicionamientos externos que incluyen la historia y la cultura del momento que las produce. A la vez que establecen una relación dialéctica con las mismas, las obras literarias funcionan como códigos significantes que se insertan en un discurso más amplio que opera no sólo sincrónicamente, sino diacrónicamente, dentro de una tradición específica. Ocurre a menudo, como lo ha anotado Raymond Williams<sup>1</sup>, que dicha tradición puede haber quedado asordinaada en el discurso oficial por estar fuera de las corrientes ideológicas dominantes y de las manifestaciones literarias que las articulan. Tal parecería ser el caso de Haroldo Conti<sup>2</sup>. En un artículo publicado a raíz del premio que recibió su obra *En vida* (1975), Jorge Ruffinelli anota que Conti ofrece «una visión del mundo a veces a contrapelo de las más estridentes y actuales corrientes literarias»<sup>3</sup>, y agrega que «no hay en Conti el

---

<sup>1</sup> Raymond Williams, *Culture and Society* (London, 1958).

<sup>2</sup> Haroldo Conti nació en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, Argentina. Ejerció la docencia y escribió para distintos medios, incluso guiones de cine. Fue también un bogador solitario. Desapareció en 1975. En 1960 ganó una mención en el concurso de *Life* con su cuento «La causa». Sus obras son *Sudeste* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962); un volumen de cuentos, *Todos los veranos* (1964), Segundo Premio municipal de la ciudad de Buenos Aires; *Alrededor de la jaula*, Premio Universidad Veracruzana (Xalapa, México, 1966); *Con otra gente* (cuentos) (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967); *En vida* (Barcelona: Barral, 1971), Premio Barral de novela; *La balada del álamo Carolina* (Buenos Aires: Corregidor, 1975), y *Mascaró: El cazador americano* (La Habana: Casa de las Américas, 1975).

<sup>3</sup> Jorge Ruffinelli, «Haroldo Conti: las tragedias cotidianas», en *Crítica en marcha* (México: Premiá Editora, 1979), pp. 160-163.

*staccato* propio de una narrativa que a la caída del peronismo comenzó a arrasar con el período histórico clausurado, a inventariar sus fracasos y traiciones, como parecía propio de un grupo de escritores despiertos a un nuevo presente». Por otra parte, Eduardo Romano, refiriéndose a *Sudeste* (1962), indica que dicha novela «no mitifica el mundo a la manera de muchos etnólogos y psicólogos para quienes la humanidad conserva un reducto latente de disposiciones arcaicas, sino como estrategia o antídoto de funcionalidad social imaginaria en un momento de grave desilusión para las expectativas de un importante sector»<sup>4</sup>. Cabe destacar que ambos críticos se refieren a la producción de Conti anterior a la publicación de *Mascaró: El cazador americano* (1975).

Creo que tanto la visión de Conti como rezagado, como la de metaforizador de situaciones históricas dadas<sup>5</sup>, son válidas y que ambas percepciones inciden en el hecho de que Conti exhuma cierta temática de la tradición cultural argentina, la historiza e invierte el valor de los signos de Sarmiento<sup>6</sup> y Martínez Estrada —especialmente las polarizaciones civilización-barbarie y ciudad-campaña— y actualiza los de Arlt, en cuanto adjudica nuevas funciones a los marginados. De *Sudeste* a *Mascaró* surge una propuesta ideológica que va de la negación y soledad de la primera al activismo y participación de la segunda. Al nivel de la enunciación, el tono elegíaco y la narración lineal lenta dan paso a la epopeya humorística, incluso en situación de peligro y tortura.

No será la intención de este trabajo establecer relaciones temáticas o enunciativas directas entre Conti y sus predecesores, sino verificar que en el autor contemporáneo, lenguaje, discurso y experiencia van modificándose de acuerdo a un replanteamiento que convierte los signos negativos de Sarmiento y de Arlt en posibilidades de apertura, de discurso y de actuación histórica.

El mismo carácter lineal de las narraciones de Conti, muy a contrapelo de las prácticas narrativas del momento, como bien anota Ruffinelli, puede verse no como práctica anacrónica, sino como modo de hacer refuncionar un género en desuso. Pues *Sudeste* se convierte en un cua-

<sup>4</sup> Eduardo Romano, «Conti: de lo mítico a lo documental», en *Nueva novela latinoamericana*, 2 (Buenos Aires: Paidós, 1972), pp. 323-348.

<sup>5</sup> En un artículo titulado «Robinsones de agua dulce en la ficción de H. Conti» me suscribo a la propuesta de Romano de que Conti metaforiza en *Sudeste* el fracaso de la acción política de los sectores más renovadores después de la caída del peronismo (Budapest: *Actas del Congreso de AEPE*, 1978).

<sup>6</sup> Para un análisis de ciertos temas sarmientinos, en especial la evaluación de la pampa y sus distancias, y la cultura no letrada, véase Ana María Barrenechea, «Estudios sobre el *Facundo*», en *Textos hispanoamericanos* (Caracas: Monte Avila, 1978), pp. 11-103.

dero de bitácora de un navegante que se desplaza, más o menos a la deriva, sin llegar a puerto alguno. Los episodios son contiguos —en el narrar y en el espacio— y su elemental continuidad la provee el suceder de las estaciones y crecidas; vale decir el tiempo medido en categorías extrañas al hombre como actante. Un bogar sin destino y sin meta, este tipo de diario narra no lo que el protagonista hace, sino más bien lo que le acontece, y sus reacciones. No ocurre esto en *Mascaró*, donde la narración de una travesía por el desierto se da como una serie de funciones circenses y viajes, en un tiempo determinado; vale decir espacio y jornadas articuladas por la actividad transformadora de los personajes, saga (humorística) de un grupo circense que crece por asociación y afinidades.

*Sudeste* ejemplifica el concepto negativo de lo social en cuanto propone como un bien la soledad elegida y asumida por el protagonista, el Boga, a partir no de un corte radical con el pasado, sino de una pérdida de un ser querido que sirve de arquetipo paternal: el viejo. Cortado el débil nexo semifamiliar, la soledad se presenta así como única alternativa en cuanto libertad sujeta solamente a los vaivenes de la naturaleza: el río, las estaciones, las posibilidades de pesca. Esta partida del personaje establece el periplo mítico que menciona Romano<sup>7</sup>, según el cual el Boga se remonta por los canales del Delta hacia una zona sagrada. Pero este intento de viaje incluye también una minuciosa crónica de los quehaceres cotidianos del isleño, de sus esfuerzos por sobrevivir, procurarse albergue y alimento, para condicionar, en suma, sus actividades materiales a las exigencias del medio. Viaje simbólico, pero también diario práctico de la supervivencia de un semináufrago periférico. La localización de la acción es en sí indicativa de una toma de conciencia que es anterior al enunciado de la novela: la presencia de las orillas, literal y metafóricamente, y de los marginados que las habitan. No es ésta la única obra de Conti que se localiza en la periferia, lo que sí es nuevo es que Conti da cuenta de la ubicación de esta última adosada al centro; y, por tanto, apunta a su obligatoriedad en un mundo que requiere marginados para explotarlos y los repele cuando son carga excesiva. La ficción de Conti evidencia así los disloques que produce la acelerada industrialización de un país dependiente, específicamente la Argentina, en los años sesenta<sup>8</sup>, y de los efectos sociales concretos de dichas rupturas. En este sentido, se sitúa en la línea de Arlt en cuanto a temática central. Pero si Arlt identifica a los marginales por su desubicación, los

<sup>7</sup> Romano, *op. cit.*, p. 333. Romano lo designa «sector sagrado».

<sup>8</sup> Sobre estos desplazamientos demográficos véase Gino Germani, *Estructura social de la Argentina: análisis estadístico* (Buenos Aires: Raigal, 1955).

personajes de Conti la asumen y la transforman en aislamiento voluntario. Al nivel del texto, hallan espacio para su discurso narrativo gracias a esta soledad, pues son seres narrados por una voz que se separa de ellos y que establece para sí una indiscutida materialidad<sup>9</sup>. El diálogo casi desaparece, en cuanto no hay sociabilidad que lo promueva, y las únicas relaciones visibles y claras son las silenciosas adaptaciones a lo natural —en este caso lo no social—, el río. Conti ubica al Boga en el delta del Paraná, cuando éste desemboca en el Río de la Plata, antes de llegar al gran puerto y al comercio, antes de los barcos inmensos, a cubierto en canales e islas móviles como el personaje mismo, presa de las corrientes que lo encubren y desplazan según las estaciones. Allí puede el Boga subsistir a la vera de la civilización —el gran Buenos Aires—, usufructuario y víctima de lo que la ciudad le arroja en concepto de desperdicio humano y material, demasiado cerca como para dejar de sufrir los peligros de la urbe, pero alejado voluntariamente del quehacer urbano, que no lo requiere. Pues el Boga ha cesado de ser productor y trata con penurias de establecer una economía de subsistencia.

Sería tentador hacer analogías superficiales y presumir que Conti es un neorromántico que escribe, como el autor del *Martín Fierro*, la elegía de un orden que desaparece, el último gesto de un grupo de individuos de tradición aventurera que ya no se dan en la sociedad industrializada<sup>10</sup>. Se ha comparado al personaje contiano con el 'alzado' gauchesco<sup>11</sup>. Pero no hay en *Sudeste* nostalgia de pasado, ni es un acendrado individualismo lo que margina a estos personajes, ni la incapacidad de socializarse en espacios prescritos por carencia de habilidad. Son víctimas de desplazamientos anteriores a la enunciación de la novela, que se han convertido en forma de vida. Por ello, al morir la figura del progenitor, rompen el último nexo con un pasado que, por irredimible, no quieren prolongar, y parten en viaje solitario. Pero éste no promete nuevos horizontes al final de una travesía transformadora, sino que el protagonista se desplaza dentro de un periplo limitado por los canales navegables conocidos. Destino no de navegante entonces, sino de bogador-satélite, lejos pero jamás totalmente fuera del contexto urbano. El Boga deviene así un vago atrapado en una red literal y metafóricamente, sin otro proyecto que la supervivencia y el aislamiento; un ser que se

<sup>9</sup> Romano, *op. cit.*, p. 27. Romano lo llama «la corporización progresiva del narrador».

<sup>10</sup> Conti mismo contribuyó a esta percepción, en especial en la entrevista que le hace Juan Carlos Martini Real, en *Crisis*, núm. 16 (1974), pp. 41-48.

<sup>11</sup> Rodolfo Benasso, *El mundo de Haroldo Conti* (Buenos Aires: Galerna, 1969), pp. 24-25.

deja llevar por la corriente, pero no va al mar aunque sí al morir<sup>12</sup>. Aun el sueño del barco es una imagen desdibujada en su conciencia hasta que se materializa con el hallazgo del casco encallado del «Aleluya». El carácter decididamente reactivo de sus movimientos refuerza su condición de satélite. Su falta de resistencia efectiva frente a la invasión de los contrabandistas contrasta con su voluntad de soledad y el rechazo de las primitivas formas de afecto que se le presentan en la persona de un retardado (el Cabecita) y su perro. Por otra parte, sus actividades, limitadas a proveerse de alimento observando los ritmos estacionales y fluviales, no constituyen aventuras, ya que no hay plan, ni búsqueda, ni inquietud por descubrir nuevas fuentes de recurso. Dentro de su red líquida, se topa con lo que allí cae, peces, patos, contrabandistas, embarcaciones abandonadas, todo por azar; la voluntad es ejercida solamente para mantener los contactos humanos al mínimo y reducir los estragos de los elementos y los invasores. Porque ésta no es la utopía de la vida natural: aquí hay dolor, peligro e irrupciones en un existir que se reitera en su ahistoricidad sin lograrla por completo. Pues será la presencia inevitable de otros marginados —los contrabandistas— la intrusión decisiva que ponga fin al vagar del Boga. Irónicamente, esta vida será troncada de resultados de la actividad que históricamente ha signado las operaciones clandestinas en el estuario rioplatense desde la época de la colonia: el contrabando. Pues en la realidad, y en la ficción que la vehiculiza, no hay escape posible ni marginación total factible. Hasta los solitarios son afectados por los hampones del río, por los intermediarios del mercado de pesca, por los mercachifles que cruzan los canales. Es así que si el destino del Boga está aparentemente en manos del azar, en realidad está determinado por la historia que hacen otros. Esto explica el disgusto que experimenta el protagonista ante cada irrupción que sufre y su pasividad fatalista ante los derroteros y desvíos que ocasionalmente se le imponen. Obediente del río, pero rechazando toda incursión, la vida del marginado se centra tanto en mantener la soledad como en evadir la aventura propia. Por eso el *tempo* de la narración, al seguir las frases de un ciclo natural exterior al hombre mismo —lo estacional, centrándose en su cenit: el estío—, contrasta con las irrupciones o el devenir histórico que alteran su continuidad.

Conti define así al Boga en sus rechazos, en su ruptura social y en

---

<sup>12</sup> La metáfora de Jorge Manrique se modifica en cuanto el Boga muere encallado, como el barco que elige por tumba. Importa anotar que todos los bogadores son en *Sudeste* de agua dulce, y no se menciona la posibilidad de alcanzar el mar. Muy otra cosa ocurre en *Mascaró*.

su aislamiento. Reducida su vida a un mínimo de contactos humanos, el solitario se hace uno con el río<sup>13</sup> y con ese barco ruinoso cuyo nombre, eco del alborozo de su descubridor, ironiza su estado actual. Además de pormenorizar la voluntaria pobreza social del Boga, la narración también hace inventario del igualmente exiguo patrimonio material del protagonista: pequeñas herramientas y restos de motores que se transforman de chatarra en objetos útiles, casi preciosos. Se destaca con esto la reformulación de lo utilitario en un mundo en el que la economía monetaria está sensiblemente modificada. Surge entonces el valor de una vieja escopeta para cazar, de un bichero para fondear, de herramientas durables, a la vez que se convierten estos objetos en iconos de una cultura adaptiva específica, construida a partir de desechos generalmente ajenos. Se exalta también la memoria colectiva de buenos y malos motores mil veces desmontados y revendidos, casi sin traza de la máquina original. Todo este recuento articula no sólo los particulares intereses del grupo, sino su historia. Pues ahogados, embarcaciones y motores forman parte del patrimonio material y espiritual común de los isleños. Hasta los barcos mil veces reconstruidos, sin vestigios casi de la enarboladura original, vienen a revertir la idea de lo auténtico, que consiste en desvestir un compuesto de sus sucesivos remiendos para descubrir la estructura o el trabajo básico. Por el contrario, se trata aquí de destacar el valor agregado por el ingenio y la labor artesanal que prolongan la funcionalidad de estos objetos más allá de lo previsto por sus creadores.

Por otra parte, el protagonista, que define su actitud asocial como un bien, producto de una toma de conciencia, sólo puede asegurar dicha soledad por la autosuficiencia. Esto lo consigue sólo relativamente, ya que necesita mercar para subsistir y lo hace con dificultades. El es víctima y agente de una cadena de robos y explotaciones que forman parte de la vida en el río; el cual, por ser precisamente refugio de vagabundos, es también guarida de criminales y contrabandistas. En contraste con las actividades de la manutención —caza, pesca, proyecto de criadero de animales— aparecen las dirigidas a una economía improductiva: la cosecha de un mimbre para el cual no habrá mercado, de pesca que se pudrirá antes de llegar al distribuidor por falta de transporte. Las mediaticiones comerciales, como las sociales, no existen o son negativas. Utopía sin meta la del Boga, con trabajo, con tiempo y con temor<sup>14</sup>, en

<sup>13</sup> «Poco a poco, esta vida lo hizo a la idea de que él marchaba y vivía con el verano y el río, de acuerdo con ellos por entero, verano y río el mismo» (*Sudeste*, p. 64).

<sup>14</sup> Vale decir que no es utopía que cree una edad de oro, como tradicionalmente lo hace este género.

la que el constante bogar —como el discurso—, divagante y solitario, es interrumpido únicamente por factores externos: el fin del verano o la agresión. Por otra parte, la actividad del protagonista no implica transformaciones, sino sucesivas adaptaciones a lo impuesto, a lo observable. Explica esto la peculiar minucia con que se describen hasta las más nimias tareas diarias. Armar un refugio, calafatear un bote, cebar una línea, todo adquiere un carácter casi ritual, mientras se obvian explicaciones sobre el proceder o la motivación de los personajes. Al Boga, en particular, no le interesa entenderlos, le basta con evitarlos, y si llega a adivinar a veces sus intenciones, esto le causa resentimiento, pero no altera sus acciones en base a este conocimiento, como ocurre al darse cuenta de que el hombre (el contrabandista) va a exponerlo desarmado al fuego de los enemigos.

En suma, *Sudeste* sugiere la posibilidad de la marginación efectiva como una opción con visos positivos, como rechazo de la acción colectiva que se presenta en sus aspectos más negativos, pues consiste en robos y agresiones cuidadosamente planeados. Por otra parte, la repetición e improvisación reactiva que signa la actividad del protagonista no se proyectan al futuro, aunque aseguren la supervivencia diaria como hecho acumulativo. Esta ficción insiste en destacar lo que Mario Goloboff llama «la riqueza de la pobreza»<sup>15</sup>. Se trata de literatura que invierte al ambiente y a sus arquetipos —en este caso el hombre y el río— de una visión petrificada para historizarlos y definirlos a partir de sus carencias y patrimonio. Por eso la narración insiste en la materialidad de una existencia marginal completa con sus mitos propios, con sus iconos peculiares, y muy en especial con un acervo de memoria colectiva que se transmite a pesar de las escasas oportunidades de contacto que la vida ofrece. Al revés de los personajes de Arlt, los protagonistas de Conti no sueñan con ser inventores, ni revolucionarios, ni traidores. No planean, para bien o para mal, ruptura, sino que quieren abrir jaulas, reparar barcos encallados; vale decir restaurar el curso de lo detenido, facilitar nuevas partidas, que al nivel del relato resultan siempre frustradas por el dictamen de la historia en vigencia. Pues si la imagen que Sarmiento evoca en *Facundo* es la de la civilización invadida por la barbarie, en Conti la violencia viene a incidir en lo natural y continuo, para engrillar a estos aprendices de navegantes que sólo pueden defenderse deshisto-

---

<sup>15</sup> Gerardo Mario Goloboff, «Hispanoamérica en su literatura: fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 341, 1978), p. 8. También véase Tulio Halperín Donghi, «Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta» (*Hispanamérica*, núm. 27, 1980), pp. 8 y 9 en especial.

rizándose. En contraste también con la imagen común del posperonismo de que los centros habían sido invadidos por la población móvil del interior<sup>16</sup>, Conti hace crónica de la imposibilidad de escapar de la agresión que generan los centros civilizados. El retrotraimiento, la huida —pues no es otra la del Boga—, la búsqueda de un refugio que conlleva el sueño de la movilidad y la posibilidad de protección —el barco anclado—, dan cuenta de esta resistencia pasiva y fatalmente inútil.

Diecisiete años más tarde Conti publica su última novela, *Mascaró: El cazador americano*, premio Novela de la Casa de las Américas. Esta obra retoma el tema del vagar, pero con variantes significativas. Los personajes son un grupo heterogéneo de seres disponibles y eminentemente sociables que convergen en un pueblo perdido de la costa del sur: Arenales. Caracteriza este local su aislamiento debido a la dificultad en establecer comunicación regular con las poblaciones más cercanas. Pero la geografía no determina su historia, y el pueblo abunda en personajes viajeros: navegantes, ciclistas, jinetes. Todos convergen en las alegres reuniones de la fonda, oportunidad de diversos contactos —incluso sexuales— y regocijo animado por la Trova local. Fiel a su nombre, el conjunto musical también sirve como difusor de noticias y cronista<sup>17</sup>. Arenales no representa el fin de un viaje azaroso, sino que ofrece el comienzo de nuevos vagabundeos a Oreste —un náufrago de otra ficción de Conti (*En vida*)—, quien parte en un barco que significativamente se llama «Mañana» hacia nuevas aventuras. La embarcación es una especie de arca de Noé que ofrecerá a los viajeros —sin previo diluvio, pero después de un prolongado marasmo que provee el adecuado hiato temporal— un recomienzo o apertura hacia el futuro. El heterogéneo grupo de pasajeros se articula casi como personaje colectivo y se organiza bajo el patrocinio del Príncipe Patagón<sup>18</sup>, «versista, recitador, escribiente, mago adivino certificado, y algebrista y, en todo tiempo, ministro. —¿De qué? —De todo...» (43). Será la inspiración de este genial *magister ludis* la que creará, con unos errabundos, un elenco de circo, liberando a sus nuevos amigos para la representación

<sup>16</sup> Nos referimos en especial a la recurrente idea de espacios invadidos que aparecen en los «centros». Un ejemplo de esta metafORIZACIÓN sería «Casa tomada», de Julio Cortázar.

<sup>17</sup> Nos referimos a la función de los trovadores no sólo como músicos y versificadores, sino como historiadores ambulantes. El término se ha aplicado en los últimos veinte años a numerosos grupos de músicos cuya actividad artística reviste definidos propósitos políticos. La trova cubana es quizá el ejemplo más obvio y conocido de Conti, que visita ese país en 1971 y en 1974.

<sup>18</sup> Hasta el nombre Patagón, en una obra obviamente sensible al lenguaje popular, connota una posible acepción de caminante.

de los sueños: la imitación de los animales de Oreste, la canción de Nuño, el cocinero y el salto del viejo trapecista. Con el correr del tiempo se multiplican las transformaciones posibles de los actores para enriquecer y diversificar el programa. Esto facilitará también asumir vidas libremente elegidas, verdaderos enriquecimientos vitales en los que la función, o el disfraz, no acaba cuando se apagan las luces. Actúan en la carpa y fuera de ella, no para embaucar, sino para facilitar o inducir la ruptura de los pueblerinos con sus papeles tradicionales. Así, el grupo hace honor al nombre del circo que ha formado, multiplicándose en toda clase de transformaciones, que no sólo divierten, sino que incitan al público a salir de sus disfraces diarios. Pues será la presencia de esta farándula la que anime al poeta provinciano a recitar sus versos y al ícaro de pueblo a iniciar la vida de volatinero. El circo es una verdadera tienda de embelecados, pero su magia no es oculta, sino visible y real<sup>19</sup>, pues si los actores distienden las posibilidades de su arte, actualizan al mismo tiempo las del público, a la par que lo asimilan a su programa artístico. No se trata de engañar, sino de contagiar a los habitantes de pueblos perdidos en el arenal con las posibilidades imaginativas que los actores ya han percibido. Así podrán identificar la abundancia de recursos en la pobreza de elementos, multiplicando no sólo papeles, sino posibilidades, revitalizando a los pobres olvidados hasta el punto de ofrecer una función en un pueblo afantasmado, poniendo luces en estancias abandonadas para convocar a sus ausentes dueños a retornar para el espectáculo. ¡Qué lejano está este gesto de la lenta pauperización —material y humana— que registra el cuento *Luvina*<sup>20</sup>, de Juan Rulfo! Pues el circo no pasa de largo por el yermo, ni suspende allí su acción civilizadora, sino que la aplica precisamente como antídoto de la despoblación y el abandono.

Contribuyen al éxito de los actores una colección de bártulos incongruentes, útiles más por su extrañeza y carácter anacrónico que como mojoneros de realidad. Como las herramientas y motores de *Sudeste*, estos objetos adquieren nueva vida y uso, y como las vestimentas, facilitan las transformaciones dentro y fuera de la carpa. Estos cachivaches devienen casi amuletos, como el senil león Budinetto, maravilla hasta en su letargo para los pueblerinos, que nunca han visto otro. Conti vuelve así a la revalorización de lo viejo y en desuso por aquellos que poco tienen;

---

<sup>19</sup> Paul Bouissac, *Circus and Culture* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1976).

<sup>20</sup> Juan Rulfo, «Luvina», en *El llano en llamas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

pero anota también a través de estos objetos extraños la artificiosidad de la representación, valiosa en sí como función no adaptiva, sino iniciadora de cambio, de creación imaginaria y de nuevas asociaciones.

Las acciones de los personajes de *Mascaró* están regidas por dos impulsos: cruzar el desierto y establecer contacto con la población. Al hacerlo, asimilan a nuevos «actores» y ofrecen asilo rodante en el carro-mato a los perseguidos como Mascaró, quien se convierte en el tirador Joselito Bembé, alias Rajatablas. Así, el arte encubre y descubre al mismo tiempo, disimula para revelar e inventa para luego vivir de este invento como de una realidad más, agregada a lo ya conocido.

En otro nivel, la novela hace abundante uso de retórica, en especial el Príncipe Patagón, que no sólo declama sus diálogos, sino que consulta manuales para escribir esquelas amorosas o para asegurarse un comportamiento decoroso en un baile. Acusa así la novela la presencia de un patrimonio poético, retórico y musical semiletrado, que facilita y mediatiza las relaciones más formales de estos seres, poco acostumbrados a las relaciones codificadas. Pero en otro nivel, su sociabilidad diaria les facilita el continuo uso de la lengua común, del dicho procaz de la insinuación sexual, que se deslizan en los discursos más rígidos como si el cuerpo estuviese casi desligado del parlamento que articula. Porque en el circo se apela a una retórica hiperbólica como parte del juego, como antesala a una zona de maravillas con que poco tiene que ver y menos puede describir el lenguaje diario. Hay, por otra parte, en esta combinación de retórica cursi y lenguaje cotidiano el placer del chiste que criba la superficie acartonada del parlamento formal con gran soltura. Al acudir a los manuales que enseñan a mediatizar tanto las urgencias sexuales como las funciones de contacto social, los actores-personajes revelan una conciencia de que estas funciones requieren un lenguaje específico mediatizador, pero al encontrarlo estrecho, lo desmontan con natural desenfado. No se cancela un discurso con otro, sino que el parlamento va haciéndose a horcajadas de ambos. El discurso del Príncipe Patagón, antes de partir el circo, ejemplifica este nuevo lenguaje, sincreción de retórica y careo:

El Príncipe aludió luego a la naturaleza errante de aquel oficio tan distinto de casi todos los otros, generalmente de asiento, y con todo tan acordado con la sustancia del hombre, que es un viajero sobre la tierra, en perpetuo tránsito, por cuanto *errare humanum est* y esta vida es un vallecito de lágrimas que se transcurre a los pedos. Aplausos y llantos (165).

Los pronunciamientos macarrónicos del Príncipe alternan con parlamentos de teatro culto en contubernio con la chanza popular y la jácara, en lengua de semiletrado. Podría decirse, parafraseando al autor, que en la lengua de estos personajes todo es utilizable, portátil y bailable. El efecto de mal entendidos pero impresionantes latinajos es alterado por la caída lingüística final, que da por tierra con el poder órfico del parlamento semiculto<sup>21</sup>. La yuxtaposición de estos discursos excluyentes funciona como el contrapunto satírico entre estructura operática y expresión en *Die Dreigroschenoper* (1928), de Bertolt Brecht. Pero quizá lo más importante sea que entre parlamentos declamados y lengua oral, Conti se plantea cómo textualizar la ficción del arte popular, estableciendo la distancia entre la retórica y la lengua hablada. El emparejamiento de ambos deja en claro que la retórica se refiere a un grupo que no incluye a estos actores de circo, pero a partir de la misma ellos pueden crearse una propia.

En la narración se prodigan abundantes recetas de tisanas, de cocidos de bacalao, instrucciones para hacer cohetes y ungüentos para curar el cuerpo y el alma. Todo el folklore casero que permite vivir y defenderse de todo mal, incluso la carencia y el dolor, se incluye como parte del patrimonio cultural de los personajes; así como la historia moral de luchadores y payasos que sobreviven en la memoria de los que maravillaron a su paso por las poblaciones. Como los barcos y motores en *Sudeste*, se trata aquí de memoria popular y singular, de vidas paralelas a las del gran quehacer nacional. Porque el interior tiene su historia chica y es la función de estos actores recobrarla y vitalizarla. Así, Oreste podrá reencontrarse en la figura del señor Tesero (su anagrama)<sup>22</sup>, que concita memorias de su padre, asiduo visitador del zoológico e imitador de sus huéspedes; acto que irá evolucionando y variando en relación con el Príncipe, que lo anima a volar como las aves que imita y el público que lo festeja. Todos aprenden, medran y luego declinan a medida que los rurales comienzan a seguirles las huellas y a hostigar los poblados. Esta persecución, iniciada para eliminar el efecto subversivo que el

---

<sup>21</sup> Raymond Williams, en *Drama from Ibsen to Eliot* (London: Chatto and Windus, 1961), p. 26, destaca que sólo el teatro de Irlanda puede derivar directamente su riqueza de la lengua común, y agrega sobre el teatro isabelino: «The common language, in fact, contains the elements of literary precision and complexity. The otherwise startlingly incongruous elements of Elizabethan drama — its lowest naturalism and its highest conventionalism — are given a working unity by this community of expression.»

<sup>22</sup> Antonio Benítez Rojo, «Invitación a la lectura de Mascaró» (*Revista de Casa de las Américas*, núm. 22, 1975), pp. 89-91.

circo ejerce sobre las poblaciones —algunos pobladores hasta se han ido a la «guerrita»—, dará lugar a un episodio en el que Oreste es torturado en la prisión. El texto, significativamente, describe las incongruentes relaciones de Cinco (el carcelero) con Cero (el prisionero). En éstas, el primero se muestra víctima y cómplice del régimen al que sirve, cuya falencia revela a través del humor e ironía que dejan al descubierto a la vez que el abuso, la vulnerabilidad de todo carcelero:

¡A Cero! (dice el carcelero). Tú eres feliz en cierta forma. No tienes que volver ahí fuera y arreglártelas solo contra un mundo que no te entiende. No nos engañemos. Nadie aprecia este oficio aunque no lo demuestre. No ven su utilidad... (287).

Mientras el opresor se escinde para descargar su carga de quejas y de palos, el preso recobra su libertad en sueños reencarnando al señor Tesero, que visita un zoológico en el cual los animales están de visita y arrojan galletitas a los uniformados encerrados en las jaulas... Este incidente de reversión de signos reitera la apertura de la novela entera, en la que el viaje y las pernoctadas en los pueblos sirven para facilitar a los habitantes acceso a sus propios sueños, en los cuales pueden volar y sobre todo llegar al mar. Pues será esta metáfora última de liberación «la visión más ardiente, más luminosa en la cual desembocan todos los otros sueños, es una playa inmensa de doradas arenas con un borde de espumas que cuando el agua retrocede el viento la dispersa» (289).

En *Mascaró*, la vastedad del arenal no imposibilita la comunicación, la dilata solamente, como la extensión del mar prolonga el arribo al puerto. Las frecuentes imágenes carromato-embarcación, arena-mar, verifican que se trata de una verdadera odisea. Al revés de lo que viera Sarmiento<sup>23</sup>, la travesía no está asociada al peligro, sino a la reunión y al reencontro. Por otra parte, el mar, una vez alcanzado como meta, será punto de partida para más amplios cruceros.

Si los personajes primerizos de Conti eran víctimas de fuerzas centripetas en la ficción como en la historia, en el último libro los marginados vagabundos abandonan la inercia en favor de un plan artístico que ayude a soliviantar y radicalizar al resto de la periferia. Este grupo retoma la función informativa y revolucionaria que la comparsa circense ejerció en la campaña rioplatense en el siglo XIX<sup>24</sup>. Como lo hiciera entonces, en la presente novela el circo cruza la campaña polvorienta, salva

<sup>23</sup> Ana María Barrenechea, *op. cit.*

<sup>24</sup> Sobre la función del circo en el Río de la Plata véase David Viñas, Prólogo en *Teatro rioplatense* (Caracas: Ayacucho, 1977), pp. XXIII-XXV.

distancias y conecta lo discontinuo para actualizar pueblecitos misérrimos pero no exentos de energía. Su función se convierte en una tarea de rescate para la historia. En la ficción de Conti, como en el pasado argentino, se trata de reducir los espacios existentes entre los llamados no civilizados, creando un arte a sus medidas y necesidades. Víctimas del rechazo cada vez más excluyente de la modernización industrial, desplazados del campo y no asimilados a la ciudad, acaban en el río no productor, un río sin comercio donde el contrabando y la violencia vehiculizan la única forma de mercar que les resulta accesible.

Pero, en la última obra, Conti postula la posibilidad de que los marginados y los vagos converjan en un proyecto común. Hay una confluencia de seres a la deriva, de naufragos socializables que encuentran un derrotero bajo el estímulo del Príncipe Patagón, que los articula en banda para penetrar los pueblos del desierto. Las fuerzas dispersivas que actuaban en *Sudeste* se han tornado en vectores con blanco fijo, ya que el final de una etapa señala el sueño de una segunda, a mayor escala, desde las orillas del mar.

Conti establece así relaciones intratextuales y con la propia tradición literaria en que se inserta. Su ficción gira alrededor de lo que es y puede ser el personaje dadas sus coordenadas históricas. Esto lo lleva a cuestionar viejos signos, y al historificarlos, propone un nuevo sentido para los mismos de resultados de una experiencia histórica concreta. Conti se hace cargo así de la vigencia de sus textos. Y si en *Sudeste* metaforizaba la última tentativa de la acción individual en una partida de viaje circular que acaba en la muerte —final de una vida encallada en un casco igualmente fijo—, en la última novela renueva la vigencia de viejos signos: el desierto, la distancia, la soledad, el subdesarrollo. Estos pueden servir para mediatizar espacios y discursos en un sistema abierto y disponible, postulando así una de las funciones más profundas y radicales de la imaginación<sup>25</sup>: vislumbrar y articular lo posible para transformar el anunciado mañana en hoy.

---

<sup>25</sup> Paul Bouissac, *op. cit.*, anota que el circo provee una cierta libertad sobre la cultura en rigor, y tiene posibilidades de ser una forma de arte subversiva; esto en su opinión, explica el atractivo del circo para los seres marginales o los que no han sido absorbidos por la cultura, entre ellos los niños.

