

Concentración y expansión de núcleos poéticos en *Sudeste*

por Mario Goloboff
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Procedimiento dubitativo, personajes borrosos, falta de grandeza temática, alusiones temporales y espaciales: la narrativa de Conti (y especialmente Sudeste) parece buscar la esencia en el agua y la noche primordiales, fuera del lujo y los prejuicios del signifiante.

“Narrar es monótono”, supo escribir Cesare Pavese. Y, para ilustrarlo, acudió a la imagen: “La belleza del nadador, como de todas las actividades vivas, es el monótono recorrido de una situación”. Resulta extraño, singularmente extraño, que ese texto, fechado en Varigotti en 1949, y sólo publicado póstumamente en *Cultura e realtà*, se comunique de tan íntima manera con uno como *Sudeste*, de otra época, de otro ámbito, pero insoslayablemente *monótono* y *acuático*. La literatura obedece a leyes y azares que el mero raciocinio no alcanza a explicar. Sólo, quizás, la poesía, esa visión de lo que falta, de lo que siempre está detrás.

El río, las islas, el viento, el barro, los botes, las lanchas, el barco, el transcurso casi imperceptible del invierno y del verano, las horas muertas como los peces moribundos, y la pasividad de los seres... Toda esa quietud que rodea y contiene lo esencial, admite apenas un leve movimiento de tiempo que se repite, que no *surca*, que no avanza, pero que deja huellas. Desde ésta, su primera novela, siempre será así en los relatos de Haroldo Conti.

El moroso desenvolvimiento de sus narraciones, la humildad del tono, su anunciada falta de originalidad y de grandeza temática en historias que “no significan un carajo para nadie, (son) un montoncito de verdadera tristeza” (*En vida*), muestran un modo muy especial de aproximación a la materia narrativa. Una insatisfacción que acompaña las idas y vueltas de *héroes* cuyas vidas no son heroicas, ni ejemplares, ni típicas, ni siquiera importantes: hombres que no tienen nada que contar, como no sea la historia de algún otro; tipos que pueden cruzar la calle o no, torcer para cualquier lado; gente que “va y viene en un tiempo que jamás se consume”.

O, a lo mejor, más que *acompañar*, podría decirse que esas insatisfacciones van constituyendo las travesías. En *Alrededor de la jaula*: “El vapor de la carrera cruzaba hacia la izquierda *o eso parecía al menos* porque observándolo mejor...”. En el relato “Todos los veranos”: “Antes del 28, según parece [...] Pero éstas son *meras conjeturas* a través de *borrosas* y *no expresas referencias*... [...] Lo demás es *incierto* y *fragmentario* y parece el recuerdo de otro”. Ciertamente, el núcleo estaba ya en *Sudeste*: “Él preguntó alguna otra vez por el barco. Ya se sabe cómo son todas esas historias. Uno dice una cosa, otro dice otra cosa. Se dicen demasiadas, en general, y uno no tiene por qué creer ni la mitad de ellas” (p. 100).

Luego, las conjunciones disyuntivas, las frases indirectas, los reflexivos, la progresiva incorporación y preponderancia de interpretaciones poco seguras, siguen acentuando el carácter dificultoso de la relación entre el narrador y su materia. Y, como formando parte de ese proceso de ajenidad-búsqueda-rechazo-adentramiento, lo acercan a ella, dan forma al intento de penetrarla. Van plasmando una narración congruente, en la que narrador y protagonistas, sin identificarse, coinciden en la dificultad de las certidumbres. Unos, en el interior: *viviendo*; otro, en el exterior, contando.

El narrador no dirige; reacomoda permanente y sistemáticamente la perspectiva y, cuando parece estar afirmando algo definitivo, la imagen le resulta de nuevo vacilante, y la cierra con otro cuestionamiento que matiza, irónicamente, su propia dificultad, su distancia, su desconfianza en el poder representativo de la palabra: “*Algunos dijeron* que este bote había salido de las propias manos de don Juan Frogliá. *Pero esto es mucho decir*. Entre otras cosas, porque el viejo Frogliá había muerto en el veintisiete. *Sin embargo, algunos insisten. Quizá* haya algo de verdad. *Quizá* no

sea un producto del viejo Frogliá, pero *tal vez* de alguno de sus aprendices. *Algunos* insisten en que reconocen el viejo estilo, como si se tratara de un cuadro. *Sea lo que fuere*, cada vez que se trataba de venderlo, el dueño juraba que era un Frogliá. Con que se creyera *a medias*, bastaba para decidir a cualquiera. [...] En cuanto al viejo Sotelo, *parece ser* que lo había recibido de manos del turco Zarut, a cambio de una vaca que tuvo también su historia. *Pero esto es ya demasiado remoto y la verdad que no están todos de acuerdo a partir del viejo Sotelo. Muchas veces se confunden los botes y se confunden las historias.*” (*Sudeste*, p. 36)

El narrador se interioriza en una visión, la visión *con* el personaje, que es la que en el relato más conviene a la ambigüedad, a la falta de elocuencia y énfasis: “El río es espléndido y el hombre se siente misteriosamente atraído por él. *Esto es todo lo que se puede decir*”. (*Sudeste*, p. 46)

También los personajes aparecen siempre borrosos: son vagabundos, abúlicos, desclasados. Desapropiados, verdaderos desconocidos. Inclusive para sí mismos: “Ahora era todo más agradable. A partir de ahora, sobre esta playa desierta, cocinando estos pescados, podía considerarse un vagabundo. 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. Ahora ya estaba en aquello que, al parecer, había deseado por mucho tiempo.” (*Sudeste*, p. 42).

Los resultados que arroja la introspección son débiles. Pero también el saldo de la observación de los otros es difuso. En los relatos de Conti no hay más que un centro de radiación, un personaje a través del cual *pasa* el relato, un personaje por intermedio del cual nos movemos en la ficción. Ahora bien: los otros existen, para ese centro orientador, solamente *en imagen*: “...era una sombra sudorosa que arrastraba a su otra sombra. [...] Sin embargo, tenía su luz también, o Milo lo veía así por lo menos.” (*Alrededor de la jaula*, p. 29) Así como, respecto del hombre con quien está trabajando, se dice del protagonista en *Sudeste*: “El grabó su imagen en sus grandes ojos de pez moribundo, de manera que aún en las sombras seguía viendo ese rostro un poco terrible, al que lo consumía una llama interior. El viejo era ahora un ser lejano. Había muerto hace tiempo y perduraba su espíritu, pero vuelto hacia otras cosas, hacia un punto remoto negado para ellos” (*Sudeste*, p. 23).

Los personajes aparecen y actúan ante ese centro de radiación no como presencias vivas, sino difusas y reminiscentes. No son *vistos*, no son poseídos. Pero provocan una visión; ya que no la de ellos, la del personaje central: sirven como motivo para su propia exploración. Esto pareciera indicar que: a) no hay posibilidad de *visión* de *el otro*; b) *el otro* sólo nutre la posibilidad de exploración del centro de radiación; c) por lo igualmente difuso de los resultados de la introspección del protagonista, su vida interior tampoco es expuesta como un todo acabado y comprendido, sino en la experimentación de sus sensaciones e impresiones (los ejemplos en *Sudeste* son numerosos: el Boga es el río, es el tiempo, es todo ese universo: “Él se movía transportando consigo aquel mundo, dondequiera que fuese” —p. 20—); d) sería, entonces, esta experimentación la que lo constituye como personaje; e) por consiguiente, ese hacerse del personaje, ese experimentarse, en el sentido de verse vivir, remitiría al texto como único alimento de su experimentación. Es a partir del texto que dicha experimentación constituye al personaje, a través del cual pueden constituirse los otros y también la historia. Es en el texto donde se *vivencia*; él (la textualidad de este texto) es el terreno privilegiado para que la experiencia pueda ir haciendo su trabajo. Porque se trata de un texto haciéndose, cuya propia experimentación, cuyo propia elaboración, constituyen *en duda, en polémica*, al relato.

El narrador manifiesta la tensión original desarrollando su campo quizás más propio, el descriptivo, el cual, exteriormente, aparece como prioritario frente a otros elementos de la organización novelesca (asunto, ritmo, volúmenes que ocupan los diálogos, construcción literaria de los mismos, etc.). Pero la descripción de lugares, de personas, de estados de ánimo, la descripción temporal, siempre proceden de una única visión. Y, consecuentemente, tampoco se trata aquí de una visión segura, monolítica, que tendería a dar representaciones adecuadas de los objetos, sino de la vacilante *interpretación* que emana del centro de radiación del relato. Una interpretación que elude, evoca, valora y opone espacios.

La visión espacial elude el espacio presente y suele evocar otros; en ese caso, valoriza el espacio evocado y lo opone, como natural, incontaminado, al que se está viendo. En otras

circunstancias, especialmente cuando lo que se ve es el agua o el río, los enfrenta; “Ha llegado al final. Allí está el río sin sombras ni veladuras, atravesado por un gran resplandor. La ciudad, en cambio, asoma a la izquierda como un embrollado y neblinoso montón de ruinas que se pierde a lo lejos bajo un crespón de humo” (*En vida*, p. 80). Ya lo había hecho, palmariamente y desde la primera página, en *Sudeste*: “Muy a la izquierda asoma oscura y silenciosa, como un navío, la isla Santa Mónica. Muy a la derecha, perdiéndose en una lejanía azulada, la costa. En un día claro se alcanza a ver, hacia el sur, los planos blancos y grises, como bastidores, de los edificios más altos de Buenos Aires, bajo la constante opresión de una nube gris” (*Sudeste*, p. 11).

Reteniendo esas primeras elusiones y oposiciones espaciales, observemos las temporales. Hay un presente eludido, incorpóreo: “Está amaneciendo. Ahora no significa nada pero Oreste recordará mil veces este momento” (*En vida*, p. 23). Es decir, no es; sólo vive desde el tiempo futuro de la memoria. Ella es quien mana el presente: “Fue un lindo tiempo, si se quiere, sólo que estaba destinado a terminar. Todo tiempo está destinado a terminar, naturalmente, y el principio de uno no es más que el término de otro. Pero en éste resultaba tan claro que parecía un recuerdo desde el mismo principio” (*Alrededor de la jaula*, p. 79).

No obstante, si el presente es leído como recuerdo desde un futuro, tampoco este último es poseído. No solamente porque los personajes, erráticos por definición, no tienen ni piensan en el futuro, sino también porque el procedimiento de narración desbarata cualquier destino entrevisto o supuesto. En suma: el presente se diluye, el pasado vivido es siempre bastante confuso, el futuro se desconoce y no tiene mayor importancia.

Origen inapresable, presente sin datos, futuro contingente: se hace necesario recobrar un tiempo también incontaminado en un espacio restituyente. Un tiempo que, desde allí, desde entonces, *sea* en su propia producción: “Tenía grandes proyectos con respecto a este bote. Primero pensó en una simple reparación de emergencia, pero poco a poco había ido elaborando un proyecto bastante más ambicioso. Claro que eso le llevaría su tiempo. Pero, en cierto modo, él era el tiempo” (*Sudeste*, p. 58).

Por otro lado, ésta es la única forma de captar el verdadero tiempo: en su esencia, en lo que en él hay, no de anecdótico, sino de permanente: “Hacía tiempo que había perdido la cuenta de los días pero, de cualquier forma, advirtió con toda claridad que se aproximaba el fin del verano. No era cuestión de fechas, sino un signo y después otro. Acaso lo advirtió antes que nadie precisamente porque no se enredaba con ese cálculo de los días, que no son un número tras otro, sino un continuo y pausado movimiento de la luz” (*Sudeste*, p. 77). El tiempo se parece, pues, al espacio; éste, proustianamente, al tiempo; ambos, confluyen en el río...

Este tipo de valorización espacial y temporal exhibe otra tensión que articula y tematiza la tensión inicial, al tomar, mediante las imágenes, en conceptual lo que ha sido estructurante. Pero no solamente la tematiza en su exterioridad; también en las líneas por las que esa tensión transcurre; también en la dirección hacia la que aquélla tiende.

Conformes en el agua y en el más remoto pasado, confusos y hostiles en el presente, espacio y tiempo (sin escritura) dan la seguridad que otorga lo inmóvil. Abandonar ese tiempo y ese regazo (como escribir), es ingresar en un terreno de incertidumbres. Volver al *principio*, al espacio-tiempo unificador, es el intento que permanentemente y en todos los libros de Haroldo Conti realizará el narrador penetrando las “brumosas referencias”, los “grises” del tiempo presente, del espacio actual. El relato buscará recuperar la esencia perdida, pero, a través de la insatisfacción del propio discurso, irá exhibiendo todas las otras carencias, todas las demás pérdidas. Es que no puede haber conducción omnipotente del relato, ni visión del otro o de uno mismo, ni mostración fidedigna del espacio y del tiempo, donde no hay posesión del objeto a través de la palabra, porque se siente que el lenguaje mismo es dudosamente fidedigno, es impropio, y que todo significado — más que revelarse— se oscurece tras el velo del signo.

Hay una luz que puede rastrearse en la memoria y “a veces” obtenerse en la realidad exterior, pero tampoco ella ilumina definitivamente, con certeza: su brillo está aún empañado, borroso; podría sostenerse que el verdadero brillo está más atrás.

La carne del objeto es inapresable; de un modo sólo muy aproximativo el relato podría alcanzarla, pasando por varias capas. Es lo que intenta hacer. Pero en ese pasaje, que es procesal,

más que mostrarse la sustancia de los suelos, se expone la dificultad del itinerario. El narrador siente qué lejos está; deambula, enumera sin convicción, califica inciertamente, no elige, no indica. Guía apenas su propio esfuerzo. La falta de certidumbre lleva a la memoria errátil, como a un campo de producción de una escritura prerrepresentativa. ¿Qué es, qué son, si no, ese espacio lunar, y esa luna presente, y ese barro, en *Sudeste*”? Ambientes de pesadilla, oníricos en todo caso, que llevan al (que salen del) sueño. O *al trabajo del sueño* que, para Freud, no piensa, no calcula, generalmente no juzga; se contenta con transformar. Un trabajo transformador desde un *texto* que se despliega como brotando de sí. Ya que ¿de dónde habría de brotar si nada posee?

Es evidente que el narrador duda hasta la raíz, y reniega de las cualidades significadoras del signo, y que, por eso, lo somete al constante bombardeo de un generalizado movimiento de corrección. Pero parece claro, también, que ese ataque pretende, en definitiva, hacerlo más transparente, más servicial, más útil, para significar mejor en su limpieza, en su pobreza, en su ausencia de toda pretensión. Cree posible, entonces, recuperar un signo perfectible para una realidad aún representable. Su discurso, con ir bastante más allá del autocuestionamiento, está, todavía, más acá de una impugnación (que, por otra parte, se tornaría *ágrafa*) a todo *lo representativo*.

Hay una suerte de conciencia de la falta de propiedad: el mismo discurso es *impropio*; la palabra permanentemente corregida no es exacta, no tiene *propiedad*. Pero si la desposesión del espacio social y aún del natural, si la ajenidad del tiempo vivido, llevan al barro, al agua y a la memoria ¿a qué otro sueño inicial llevará la desapropiación del signo?

Como si todavía fuese suya, y en el mayor empobrecimiento pudiera hallar su esencia, el relato traza ondas, los círculos (siempre *acuáticos*) para la penetración y el retorno. También los personajes se despojan hasta la desnudez: van a recuperar el mundo del ser a través de la pérdida del mundo del tener. Se fundirán en el espacio, en la naturaleza, en la inmensidad. Ahí hallarán el camino para el acuerdo, la presencia misma del objeto en toda su irradiación interior, el eterno verano: “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 él mismo” (*Sudeste*, p. 64). Hallarán, en el tiempo ahistorizado, la paz: “A pesar del ruido y la luz que había dentro del vagón sintió la profundidad de la noche, sin vejez y sin historia como el mar” (*En vida*, p. 208). En el agua, el comienzo, el origen: “Ese hombre se detiene junto a sus aguas y observa la susurrante vastedad con cierta nostalgia, como si hubiera extraviado algo muy querido y absolutamente primordial en medio de este río semejante a la eternidad” (*Sudeste*, p. 46).

Ellos persiguen el ser que le han desapropiado, y lo buscan en una situación de despojo radical, así como el discurso persigue su ser en la pobreza del significante. Búsqueda del ser, padecimiento de la máscara. Padecimiento y penetración de la máscara. ¿Hasta dónde? ¿Habrá *ser* tras el despojo de las vestiduras? (¿Y hay, acaso, *esencia humana* en la mayor desposesión, en el mayor vacío, fuera *del conjunto de la relación social*?)

Siendo que “el lujo, el atavío y la disipación no son significantes que sobrevengan aquí o allá, son los perjuicios del significante o del representante mismo” (Derrida) ¿cuál será *el agua* y cuál *la noche* de este signo? No parece absurdo pensar que tan radical poética (perceptible en *Sudeste* como en ningún otro texto) buscó, quizás cerrando la parábola, las respuestas en *Mascará, el cazador americano*, la última novela del escritor, tan premonitoria inclusive de su propio destino. Allí, en esa fantasía donde los mascarones ya no son sólo máscaras sino proas y guías, la inmersión en un sueño que se quiere colectivo parece anunciar el movimiento de recuperación, aquél por el que la palabra sería de todos.

Las citas corresponden a:

Sudeste, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.

Alrededor de la jaula, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.

En vida, Barcelona, Barral Editores, 1971.

“Todos los veranos”, en *Con otra gente*, Buenos Aires, CEDAL, 1972.