

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA  
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS



U. N. A. M.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta



## EL SUDESTE SIMBÓLICO Y ALEGÓRICO DE HAROLDO CONTI

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

POR  
GABRIELA TURNER SAAD

DIRECTORA : Mta. ALVA V. CANIZAL A.

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO DE 2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Confesiones de la palabra p.1

Convenciones gráficas p.1

Exordio p.3

I. Un hombre en el tiempo p.7

II. *Ratione* p.29

III. El agua de la disolución y de la muerte p.47

IV. El viento, soplo creador p.65

V. El mensajero p.79

VI. Retorno hacia lo primordial p.91

VII. El misterio de los ojos de pez p.105

*Conclusum est* p.127

Bibliohemerografía p.133



A Haroldo Conti.

Todos los hombres  
componen a uno solo,  
con los pies de caucho,  
los ojos sobre el mañana,  
el espíritu inasible  
y la voz con la agudeza  
para hacer arte,  
acerarte,  
a ser arte.

## CONFESIONES DE LA PALABRA

*Es increíble las vueltas que da el río.*  
Haroldo Conti.

Uno de los retos más difíciles resulta ser la humildad necesaria ante el conocimiento para profundizar en este y como discípulo perder el miedo para introducirse en él con asombro y curiosidad. Porque a veces, la pretensión desmesurada aprisiona al ego y lo vuelve vanidoso, entonces el crecimiento se torna banal y superficial, pero otras, si la pretensión conviene como instrumento para el novicio ante un desafío para cultivar su entendimiento y su anhelo de reflexión, convierte a la búsqueda del conocimiento en riesgos y en un obstáculo mayor. Todavía, si el desempeño requiere de un sentido académico, la inquietud por respetar sus reglas provoca entrega y disciplina con la intención de afinar y engrandecer al intelecto.

El desarrollo de esta tesis para obtener la licenciatura ha sido más antiguo de lo que imaginaba, ya que el aprendizaje es un continuo llamamiento a la sencillez desde los inicios de la vida; existen tantos maestros alrededor del viviente que cualquier experiencia, cualquier palabra, cualquier pronunciamiento, contribuyen a la apertura de los sentidos y del pensamiento. El aprendizaje no traza una línea recta sino un círculo en espiral ascendente, siempre ascendente; desde la oración con Dios hasta el respeto a quienes me han enseñado una ruta para la sanidad.

De esta manera, el manantial de la instrucción y la palabra han impregnado el transcurso de mi vida.

En la intimidad de los años por los primeros encuentros con la lectura y la escritura fui orientada con fortaleza, perseverancia, exigencia y amor por Esperanza Saad quien provocó la fantasía de un mundo interior y viviente; en cuanto a Teodoro, Guillermo, Patricia y Mildred, hermanos en la navegación, han liberado en sí mismos una gran parte de mi ensoñación por los viajes: su esfuerzo por la aventura y sus logros en la travesía; el descubrimiento de una tierra misteriosa y sugerente de Haroldo Conti desencadenó en mí pruebas de sensibilidad y de entendimiento, cuya revelación fue un acto amoroso del compañero de navío, Víctor Goytia, quien ha compartido el territorio creativo y ha estimulado a mi necesidad por perseguir a los sueños y a las realidades con paciencia y ánimo.

La institución la cual abrió su conocimiento a mi espíritu: la Universidad Nacional Autónoma de México ha sido río para mí y ha permitido que navegue en la duda y en el ímpetu, en el gozo y en el respeto por el trabajo creativo y académico.

El aprendizaje tiene estrategias para descargarse sobre un rumbo determinado con los instrumentos obligatorios para no naufragar en la marea, por ello bajo la vigilancia atenta, la experiencia y las amplias observaciones de la Maestra Alva Valentina Canizal A. he anclado en las orillas de un nuevo territorio.

La lectura atenta y las sugerencias a este periplo como un mapa indispensable para su mejoramiento, se deben a las miradas acuciosas, que han

descansado con sus catalejos, de la Doctora Lourdes Franco, la Maestra Blanca Estela Treviño, el Doctor Gustavo Jiménez y la Maestra Lourdes Penella, los cuales atendieron a esta tesis con responsabilidad, profesionalismo y prontitud. Aclaro que cada uno junto con la Maestra Alva V. Canizal, fue un instructor y guía entusiasta entregado a la docencia durante mi carrera, entre muchos otros, a quienes les aprendí honestidad, búsqueda y ética, además del interés necesario por la investigación y la lectura apasionada de las obras que la humanidad ha heredado por medio de escritores, poetas, dramaturgos, ensayistas, críticos e investigadores.

Por supuesto, hay viajeros que emprenden su ruta como adversarios permanentes, ellos han contribuido al robustecimiento y al arrojo para la continuación de mi trabajo; también han habido compañeros en el proceso, quienes han apoyado con sinceridad y afecto este viaje para obtener la confianza que merece el amigo cuando proyecta una finalidad.

## CONVENCIONES GRÁFICAS

### Comillas dobles “ ”

Para comentarlos o citas de otros autores que van dentro del párrafo.

### Comillas latinas « »

Para respetar la indicación aparecida de acuerdo con el comentario citado.

### Comillas sencillas ‘ ’

Para resaltar comentarios o palabras personales.

### Cursivas *σ*

a) Para citas de *Sudeste* cuando van dentro del párrafo;

b) para títulos de libros, tesis, revistas y periódicos;

c) para citas de otros autores dentro del párrafo y también en las llamadas.

### Cursivas subrayadas *σ*

Para aquellas citas que contienen cursivas en el texto de procedencia.

### Diagonal /

Para aquellos sustantivos que están asociados con el aspecto simbólico con el objeto de equipararlos.

### Llamada alfabética <sup>a</sup>

Para notas aclaratorias.

### Llamada numérica <sup>1</sup>

Para citar o anotar las referencias bibliográficas.

En ambos casos las llamadas van progresivamente para cada capítulo y respecto a la numérica aparecerá al final del mismo.

### (S: )

Para citar la página de procedencia en *Sudeste*.

## EXORDIO

*El arte es inevitablemente  
renovador desde el momento  
que crea.*

Haroldo Conti

La importancia de un estudio literario no radica tan sólo en una investigación que en sí misma encierre contenidos relevantes ni que implique el enriquecimiento de un método en especial ni que promueva intereses personales, porque a veces este tipo de aportaciones impide el encuentro pleno con una obra, cuya lectura debería ser nueva, subjetiva, pasional y fresca. Porque el contacto con la palabra ofrece la posibilidad de crear cercanía con quien trabaja, juega o comunica con ella una parte de su intimidad y otra gran parte de su imaginación, pues con esta última, escribe Bachelard, "abandonamos el curso ordinario de las cosas". Así pues, como lector, uno encuentra en el extraordinario depósito de palabras un mundo distinto a nuestra experiencia el cual involucra a la sensibilidad, pero también, a la atención.

La obra *Sudeste* de Haroldo Conti despierta una gran melancolía, un tono trágico y una desolación con lo que aparentemente, cumple algunos de sus objetivos; por otro lado, su estilo contribuye en gran medida a una invención de imágenes que provocan distintas reacciones, desde registros poéticos como si de súbito emergiera "una carta íntima" hasta la estética

vigorosa por el dominio de la palabra que sugiere una expresión de carácter no sólo literal sino simbólica.

Impresiona que un texto tan 'sencillo' contenga elementos los cuales cobren un sitio mayor que la anécdota misma o superen la idea de 'atmósfera de la obra'. Porque estos participan de manera tan insistente que obligan a una lectura minuciosa para obtener la idea o la propuesta o el objetivo final de la historia.

Aunque Haroldo Conti obtuvo mayor reconocimiento literario principalmente por la última novela *Mascaró, el cazador americano*, llevada al cine bajo la dirección de Constante Rapi Diego coproducida por Cuba, España y Venezuela en 1992<sup>a</sup>, reconocida como uno de sus grandes logros como escritor; *Sudeste*, primera novela editada y premiada, ha conquistado la curiosidad y el interés de sus lectores, dando pie a distintos análisis y disertaciones.

El acercamiento a *Sudeste* a treinta y ocho años de su primera edición, bajo determinadas marcas textuales me indujo a la posibilidad de una interpretación, tal vez arriesgada, pero excitante, sobre su sentido simbólico y alegórico, puesto que el autor origina un espacio de asombro entre el paisaje y el personaje principal. A lo largo de este trabajo el lector encontrará desde la vida del autor, las diferentes críticas recibidas hacia la obra de Conti hasta la propuesta de interpretación de este estudio: los símbolos en el agua, en el viento y en otros elementos importantes de la novela. Por ello, el cometido de éste tiene como objeto

---

<sup>a</sup> Datos Incluidos en *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados* de Eduardo Romano.

la exposición vehemente de un camino factible para el análisis de *Sudeste* y a su vez, la estimulación hacia la lectura de la obra de Haroldo Conti para que cada lector conozca entre las páginas el olvido o el abandono o la existencia de un hombre que vive "pequeños sucesos (...) un tipo que ni siquiera tiene nombre"<sup>9</sup>. Un circulación visual entre el ofrecimiento de la novela y el ánimo que funda.

---

<sup>9</sup> Comentario que Haroldo Conti hizo respecto a su obra, alguna vez, incluido en *El mundo de Haroldo Conti* de Rodolfo Benasso.

## I. UN HOMBRE EN EL TIEMPO

*La primavera ha vuelto, pero tú no estás,  
y el ciruelo en flor cumplió tu presagio  
cubriéndose todo en un manto tan blanco y tan puro  
que subiendo está tu dulce recuerdo.  
Primavera has vuelto, pero tú no estás*<sup>a</sup>.  
Haydée Lombardi

Mientras en Francia durante 1925 vuelve del pasado el Art Deco en diseños arquitectónicos, mobiliario, objetos decorativos e incluso en la pintura, en el mismo país bajo el libreto de Sidonie-Gabrielle Colette, Maurice Ravel crea la obra musical *L'enfant et les sortilèges*; en Estados Unidos Scott Fitzgerald recibe la atención de los críticos aunque no la del público lector por la novela *The Great Gatsby*; en Chile surge el creacionismo, una "teoría estética" en cuanto a la actividad poética desarrollada por Vicente Huidobro y publicada en francés en *Manifestes*; nace Haroldo Conti el 25 de mayo en Chacabuco, provincia de Buenos Aires, sitio donde vivió sus primeras experiencias escolares e infantiles. Hijo de Pedro Conti, "tendero ambulante" y "caudillo político local", actividades que le permitieron distintos recorridos por los campos aledaños y charcas de la región, en los cuales incluiría a Haroldo en algunas ocasiones.

---

<sup>a</sup> El cuento *Perfumada de noche* que forma parte del libro *La balada del álamo carolino* de Haroldo Conti, lo dedica: *A mi tía Haydée para que nunca se muera. Ella al recibirlo, después de leer el epígrafe del volumen, Ciruelo de mi puerta, / si no volviese yo, / la primavera siempre / volverá. Tú florece, que es un anónimo japonés, ella respondió con el poema incluido como epígrafe en este capítulo.*

Tras la separación de sus padres, vivió con su madre Petronila Lombardi en la casa de su abuela materna donde su tía Haydée, quien era profesora, lo incluyó a la lectura de cuentos y por lo mismo alimentó su imaginación y sensibilidad desde entonces. Ella comenta:

Un retoño del árbol fue plantado en la plaza de Chacabuco, ahí cerca del monumento de San Martín. El (s/c) tendría 7 u 8 años y se preocupaba por ir a ver el celbo y venía a contarnos cómo crecía<sup>1</sup>.

Si bien ya se percibía su atención a la naturaleza circundante como un espectáculo invadido de sorpresa y maravilla, también crecía en su interior un profundo toque de quebranto. *Ese chico fue amasado con mucha tristeza (...) Tenía la inclinación a lo romántico, a lo melancólico*<sup>2</sup>.

Cuando Haroldo contó con la edad para ingresar a la secundaria, en 1938 su madre lo alejó del pasado y lo llevó a Buenos Aires al colegio Don Bosco de Ramos Mejía. Respecto a esta etapa su hija Alejandra comenta:

Tanto de la época que pasó pupilo como de la de seminarista se acordaba bastante (Haroldo Conti), la debió haber pasado con mucha tristeza en esos años (...) Las imágenes de cuando estaba con los padres salesianos

muestra a sus compañeritos muy tristes, con las cabezas todas rapadas, como la de él también y el uniforme gris<sup>3</sup>.

Escuela donde según Rodolfo Benasso en *El mundo de Haroldo Conti*<sup>4</sup> y Eduardo Romano en la selección, estudio preliminar y notas de *Cuentos y relatos, Haroldo Conti*<sup>5</sup>, el joven estudiante intenta fugarse, pero no lo logra; lo único que consigue ante su desafío fue pertenecer a la banda del colegio tocando la corneta

---

<sup>3</sup> Libro publicado en Buenos Aires en 1969 por Editorial Galerna en la colección Testimonios.

<sup>4</sup> Publicado también en Buenos Aires por la Editorial Kapelusz en 1976, dentro de la Biblioteca Grandes Obras de la Literatura Universal, el cual refleja en el "Resumen cronológico de la vida y obra de Haroldo Conti" que basó sus datos hasta 1967 en el capítulo "Haroldo Conti" de Rodolfo Benasso de la obra *El mundo de Haroldo Conti*, aunque Romano completa la información o la actualiza hasta 1975.

Lo anterior resulta importante, pues Eduardo Romano ha sido un estudioso de Conti; editor crítico y coordinador de *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México y en la colección ALLCA XX Archivos número 34. Para la investigación y la coedición de este último libro, participaron los organismos signatarios del acuerdo Multilateral de Investigaciones y coedición archivos (Buenos Aires, 1984-Roma, 1988-París, 1993) las siguientes instituciones: *Association Archives de Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle* - AMIS DE M.A. Asturias (O.N.G. de l'Unesco); Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina; Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina; *Conselho Nacional de desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil*; Universidad de Costa Rica; Plan Nacional de I + D de España; *Centre National de la Recherche scientifique de France*; Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala; *Consiglio Nazionale delle Ricerche D'Italia*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México; Biblioteca Nacional de Perú; Instituto Camões de Portugal y Ediciones UNESCO. Es lamentable que un proyecto tan importante para la literatura que incluye estudios filológicos, recepción crítica y artículos, entre otros textos relevantes e impreso en nueve países, en la "Introducción del coordinador", Eduardo Romano, aparezca una confusión penosa de autoría: *Antes de terminar la década del 70, el libro de Miguel Bonasso El*

lisa. Un año después ingresa al seminario de los padres salesianos:

Sociedad católica de sacerdotes y religiosos por San Juan Bosco en Turín en 1846, bajo el patrocinio de San Francisco de Sales. Sus miembros se consagran al cuidado y educación de todos los niños necesitados<sup>4</sup>.

En este proceso de crecimiento desiste y reingresa en dos ocasiones a la congregación. Recibe sin embargo formación religiosa, un sentido místico que lo acompañará a lo largo de su vida y determinará una actitud especial frente a la cotidianidad, a las personas que lo rodean, al mundo que lo conmueve, manifiesto dentro de su obra. Cabe aclarar que Haroldo en esos años era un adolescente y sus indecisiones muestran o hablan de la duda natural que se cierne sobre cualquier vocación, aunque suele producir efectos más profundos en el ámbito religioso; aún así, ejerce como maestro de primaria en la escuela Agrícola de General Pirán –de acuerdo con lo que relata Romano es “un pueblo de la provincia de Buenos Aires”–. Además de su iniciación como actor “con papeles de villano”, fue tramoyista y posteriormente

---

*mundo de Haroldo Conti* –líneas de un párrafo de la página XX–... El autor es Rodolfo Benasso, poeta y novelista, mientras que Miguel Bonasso fue amigo de Ernesto “El Che” Guevara y periodista democrático que dirigió “Prensa Latina” y autor de *Recuerdo de la muerte*, uno de los libros que narra la terrible represión que vivió Argentina en la década de los 70, una de cuyas víctimas es precisamente, Haroldo Conti.

logró convertirse en director de pequeñas obras de *Muños Seca*, zarzuelas del padre Lambrusquini y algún sainete de (su) cosecha<sup>5</sup>, asimismo dirigió teatro de marionetas.

Pese a su titubeo, en 1944 entra al Seminario Metropolitano Conciliar de Villa Devoto y junto con su compañero Emilio Ogñenovich —obispo de la ciudad de Mercedes, por lo pronto hasta 1986—, con monseñor Vicente Zaspé y con el padre José María Lombardero, montaron el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca e interpretaron *Parsifal* de Wagner, entre otras obras. En esta época Conti fue uno de los cuatro directores principales de teatro dentro del Seminario, que en ese tiempo estaba conformado por los jesuitas. Temporada interesante para Haroldo pues multiplicó su sensibilidad con novelas misionales o aventuras entre infieles, literatura grecolatina y leyó entre otros autores al poeta francés Paul Claudel. Igualmente fue profundizando en teología y filosofía. Uno de los comentarios que Conti otorgó a la revista *Gente de Buenos Aires* el 12 de agosto de 1971 sobre esta etapa de su vida es el siguiente:

Estudié de sacerdote con sotana y todo. Leía muchos libros misionales, libros escritos por misioneros. Me imaginaba en algún confín del mundo redimiendo infieles<sup>6</sup>.

A sus diecinueve años intenta escribir una novela misional, aunque la trabaja y la borrona jamás llegó a concretarla para su publicación o difusión, cuyo título

era: *Luz en Oriente*, desarrollada en "China o en África", conforme a unas declaraciones que ofreció al diario *Clarín* de Buenos Aires el 6 de febrero de 1976<sup>7</sup>.

Pero en 1945 su interés creativo cobró intensidad e inició su reflexión intelectual con *Crítica literaria* de Castellani<sup>8</sup>; como director de teatro llevó al escenario obras de diferentes autores, entre ellos, Calderón, Chesterton, León Bloy y Paul Claudel. Motivado por la música y también por su habilidad visual —ya que tenía la fortuna de la expresión gráfica— creó una pieza: una especie de ópera que se llamó *El buey risueño* —Santo Tomás decía *El buey mudo*<sup>8</sup>— declaró Conti en febrero de 1976.

Poco duró la sotana sobre él; en 1947 vive cambios y conflictos, aún desconocidos para los investigadores, que lo impulsan a abandonar el Seminario y regresa a su "pueblo natal" donde incursiona en otro tipo de menesteres. Se empleó por poco tiempo en el Banco de Olivos apoyado por su madre quien le consiguió dicho trabajo. Después, adquirió un camión y con su inquietud crea una sociedad con la cual "establece una empresa de transportes". Por esta continua búsqueda, su tía Haydée lo describe como *muy bohemio Haroldo, una linda persona*<sup>9</sup>. A esta "linda persona" se le ocurrió estudiar filosofía en la Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Igualmente le dio por la escritura de

---

<sup>8</sup> Estos datos son tomados del libro de Eduardo Romano *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. En el capítulo tercero "Cronologías" establecidas por él y por Jorge B. Rivera, en la "Cronología del autor", incluyen información más detallada que en el libro *Cuentos y relatos. Haroldo Conti*.



Rowing Argentino y practica activamente el remo<sup>o</sup> y con otros "clubes vecinos": El Suizo, El Tigre Boat Club, el Hispano-Argentino, así como el Escandinavo. Ahí conoce a diversas personas cerca del río, donde teje una amistad más estrecha con el matrimonio vecino de su casa isleña: Teresa Giacobone y Tito Bruzzone, en 1950, además de Tony Beck y Arturo Crosby. Su gran entusiasmo lo lleva a relacionarse con los remeros de la zona y a establecer nuevas amistades, reuniones y charlas que tiñen tanto su vida como su obra.

En tanto él explora ese mundo que se antoja de aventura ilimitada, en Chile se publica el poemario *Canto general* de Pablo Neruda, en México a Octavio Paz le editan *El laberinto de la soledad*, en Francia Marguerite Duras publica su primera novela *Un barrage contre le Pacifique* y a Bertrand Russell le otorgan el premio Nobel de literatura.

En Conti habita una pasión por los desafíos físicos e intelectuales, que no sólo le proporcionan un hábito de "bohemio" fortalecido por sus habilidades marítimas y aéreas, sino que lo llevan por caminos alternos que lo guían hacia otros planos de expresión, como el cine. Medio al cual ingresó como "ayudante de producción", experiencia que le valió dos becas del club Gente de cine en 1952 y 1953 respectivamente. Este círculo era dirigido en esos años por un crítico en la cinematografía, Roland, deslumbrado por el

<sup>o</sup> Información manejada por Eduardo Romano en *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. Algunas especificaciones son tomadas de las distintas entrevistas, testimonios y reportajes compilados por Néstor Restivo y Camilo Sánchez en *Haroldo Conti, con vida*.

"neorrealismo italiano". Durante esta etapa, labora temporalmente en el ministerio de Relaciones Exteriores y continúa sus estudios de filosofía, los cuales concluye en 1954. Igualmente adquiere en la editorial Jackson ligeros conocimientos en este campo.

Después de siete años de noviazgo en 1955<sup>1</sup> contrae matrimonio con Dora M. Campos y viven en un departamento en el barrio de San Telmo, por supuesto, conservando los viajes de fines de semana a la casa sobre Gambados, que para esa época Conti ya había adquirido.

El ejercicio como profesor no es una novedad para él; así, imparte clases en la "escuela media" de Santos Lugares, aunque se dedica con mayor entrega a la escritura, crea entonces la pieza teatral en un acto: *Examinado*, que recibe el premio OLAT, y es seleccionada "para ser leída en las tertulias del Teatro Odeón" en 1956. Texto, que según apunta Eduardo Romano, no ha podido recuperarse hasta nuevas

---

<sup>1</sup> Fecha según la investigación que llevó a cabo Eduardo Romano, quien recuperó un texto inédito con correcciones hechas con bolígrafo, escrito por Haroldo Conti durante este año hasta 1957 con ciertas suspensiones en cuanto a su elaboración, titulado *Río Madre*, que posteriormente lo retituló: *Ligados*; el cuidado de este texto estuvo a cargo de Miriam Goldstein y Eduardo Romano, cuyas notas aclaratorias son de este último. Vale la pena destacar que por vez primera logra editarse *Ligados* bajo la coordinación y edición crítica de Romano: *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*.

Aunque en *Ligados* pueden hallarse algunos elementos que aparecen en *Sudeste*, por ejemplo el "Aleluya" o los "ojos de pez moribundo", en la presente tesis no confronto ambos textos como aportación a un estudio comparativo; parto de la edición de su primer obra publicada *Sudeste*, la cual además de obtener un premio Indica que Haroldo Conti estaba convencido de la escritura y el término de su primera novela.

fechas –por lo pronto hasta 1998–.

El interés por la navegación cobra en Conti un gusto peculiar, puesto que había comprado pocos años atrás un “barquito” que requería reparaciones:

Era un tipo buceta, uno de esos cascos de bote que da de baja la marina, era muy bonito (cuenta su amigo Tito Bruzzone). El (sic) se lo armó a pulmón. Yo fui a calafatearlo y masillarlo, pero él igual se daba mucha maña. Tenía planos de barcos y botes... ¡y una paciencial<sup>12</sup>.

Con estoicismo y emoción, en 1957 nacida su primera hija el 30 de mayo, decide bautizar a su esfuerzo como a su primogénita: Alejandra. Su hija menciona años después: *una de las cosas que más aprendí de él a través de todo ese mundo que le pertenecía fue el respeto que sentía por las personas, su capacidad de escuchar a los demás<sup>13</sup>*. Esto habla del arraigo hacia la vida, de la importancia que ocupaban los otros, sin menosprecio ni petulancia. Pero, no es todo lo que Alejandra expresa sobre su padre, ya que respecto a su narrativa, asociada con su actitud o personalidad, contesta en una entrevista:

Su formación religiosa, su paso por el seminario, tienen mucho que ver con su pregunta (...) Su infancia debe haber sido

bastante embromada. Y su época de seminarista debió haberle significado un gran cuestionamiento. A pesar de esto creo que en ese tiempo profundizó todo lo místico, el altruismo, la solidaridad que él sentía por las personas. Todo esto está relacionado con su idealismo y su formación filosófica. Además, nos enseñó a rezar, a besar el pan, a pedirle a la Virgen de Luján<sup>14</sup>.

Lo anterior muestra que la formación religiosa de Conti la asumió en la cotidianidad, no solamente como un acto privado e íntimo sino como una clave que da sentido a su existencia, siempre vinculada con quienes lo rodean. Comparte con sus actos la creencia cristiana, para de alguna manera, 'traer a la vida a Dios'. Asumirlo en carne propia. Aunque también sigue su devoción por la Virgen de Luján cuya celebración es el 8 de mayo.

Más tarde, Conti vuelve a las aulas a enseñar latín y educación democrática en las escuelas medias nacionales "Bartolomé Mitre" y "Mariano Moreno". A la par prosigue con la escritura, *La causa*, texto que conquista una mención en el premio Life "ganado por el relato *Ceremonia secreta*" de Marco Denevi en 1960; fecha en que por segunda ocasión es padre de un niño el 25 de mayo: Marcelo. Durante estos meses redacta una novela que finalmente nombró: *Sudeste*. Al término de ésta, decide enviarla al concurso anual

Fabril editora. Posteriormente, su entrañable barco "Alejandra" queda concluido e inicia su primera navegación en el mes de agosto de 1961. Era un tiempo agitado por el vagabundeo entre la casa y las islas en el Delta del Paraná. Mientras viaja, le otorgan el "primer premio de novela Instituido por Fabril" (1962) por la obra *Sudeste*. En este período "vuelve a tierra firme", pero también le seduce una nueva travesía: el "Atlantic" y embarcado como tripulante efectúa varios viajes a Brasil.

Para 1964, *Todos los veranos*, libro de cuentos en el cual incluye *La causa* publicado por "una editorial de reciente formación: Nueve 64" logra el segundo lugar en el concurso Municipalidad de Buenos Aires. Pese a su última publicación, Haroldo Conti mantiene su travesía a bordo del "Atlantic" y en 1965,

durante uno de sus viajes (...) naufraga a la altura del Cabo de Santa María (Puerto de la Paloma, Uruguay), donde busca refugio. Tras estar instalado unas semanas en el faro de ese lugar, entabla amistad con otros seres de «humor vagabundo» y se queda allí por un tiempo. (Como buen nadador) participa en una carrera de natación a través de la bahía y sale a pescar mar adentro como tripulante del «Gaviota»<sup>15</sup>.

Su creatividad va en ascenso, la escritura forma parte

de él y la novela *Alrededor de la jaula* obtiene el premio de la Universidad Veracruzana en 1966, simultáneamente logra publicarse en Argentina por la editorial Sudamericana. En este mismo año el cuento *Cinegética* forma parte de un "volumen colectivo" titulado *Crónicas con espías* con el sello editorial Jorge Álvarez.

Si bien, en apariencia, Conti podría sugerir un ritmo de vida y de personalidad inestables, por el contrario, su temperamento representa al de un hombre deseoso de experimentar todo aquello que la vida ofrece sin ataduras del 'deber ser'. Posiblemente, para algunos las actividades que emprendió están lejos o son opuestas al quehacer literario; mas la sencillez de su personalidad lo construyó en un hombre que supo enaltecer el valor de lo cotidiano.

Conforme a la rectora Cecilia Mac Allister del Liceo Nacional número 7 "Domingo Faustino Sarmiento":

Conti llegó en 1967 trasladado de otro establecimiento. El (s/c) antes ejercía en el Nacional No. 3 "Mariano Moreno", donde fue profesor desde 1956 hasta el año en que llegó aquí, y donde también tuvo algunas horas de cátedra por 1970 <sup>1º</sup>.

Con horario nocturno en el Liceo número 11 impartió una materia cívica llamada Estudio sobre la realidad social argentina.

En 1967 consigue la publicación *Con otra gente*,

libro de cuentos, en el Centro Editor de América Latina dentro de la colección Serie del Encuentro. Dos años más tarde elabora guiones para cine publicitario y para su deleite colabora en la filmación de un "documental sobre la Antártida". Un viaje más para su contento y exploración. En el transcurso de 1969, el cuento de su autoría *Los novlos (Die Verlobten)* queda incluido en una antología de argentinos publicada y traducida al alemán por la editorial Horst Erdmann.

Incluido por Roberto Yahni en el libro *70 años de narrativa argentina* con el cuento *Como un león*, Conti desarrolla con mayor decisión y pertenencia la escritura y aún como docente, dentro de las aulas, preludia una nueva relación amorosa con Marta Acuña, discípula del Liceo en el cual el escritor imparte cátedra, enamoramiento que perjudicó su vida familiar y provocó momentos dolorosos y críticos en 1970.

Aunque el oficio creativo apenas lleva relativamente poco tiempo, Casa de las Américas lo nombra jurado del "concurso anual para la especialidad de narrativa" en 1971 en Cuba. Año que parte a Europa, y en Madrid tiene un reencuentro con su esposa Dora M. Campos, a su vez, gana con la novela *En vida* el premio Barral, obra impresa en Barcelona. Durante estos viajes coincide con David Viñas -autor de *Los dueños de la tierra*, *Cuerpo a cuerpo*, entre otros títulos-, en La Habana y en Madrid. Por supuesto, en ese período posterior a la Revolución Cubana y después de la muerte de Ernesto Guevara (octubre de 1967), el socialismo cobra fuerza en América Latina como una posible ideología a seguir, lo mismo entre los

trabajadores que entre los intelectuales. Los países que sufrieron el yugo y la intimidación de las dictaduras militares fueron: Perú, Bolivia, Brasil, Uruguay, Paraguay y Argentina.

En un reportaje, en septiembre de 1975, Conti menciona respecto a su novela *En vida*,

llegaba a un callejón sin salida: es una literatura que considero demasiado individualista. Para ese tiempo, se produce mi primer viaje a Cuba, y mi primer contacto, por lo menos a flor de piel, con América. Recién en ese momento tuve un presentimiento de lo que es América y de lo que puede importar como tema<sup>17</sup>.

Así, bajo la mirada de un hombre reflexivo, autocrítico y con un espíritu intenso, Conti descubre un velo y observa sus obras anteriores de otra manera. Es decir, éstas sin la búsqueda social ni política. En el lapso de 1972, inmerso ya en esta indagación y por el encuentro con Cuba y su pueblo, cumple su trayectoria literaria; en el libro *Narradores argentinos de hoy* el cuento *Ad Astra* queda incluido, editado por Kapelusz en Buenos Aires, igualmente Iván Salyk traduce al ucraniano algunos textos y la revista *Casa de las Américas* en el número 71 publica el cuento *Con gringo*, etapa en la cual Haroldo Conti entra en debate con su compromiso intelectual y toma la decisión de rechazar una beca otorgada por Guggenheim

Memorial Foundation, por motivos ideológicos:

Yo he sido jurado de la Casa de las Américas en 1971, el mismo año en que usted (Stephen L. Schlesinger) me escribe, y considero que esa distinción que he recibido del pueblo cubano es absolutamente incompatible con una beca ofrecida por una Fundación creada por un senador de los Estados Unidos, o sea, no un hombre del pueblo norteamericano, sino del sistema que lo oprime y nos oprime<sup>18</sup>.

Temporada que determina convivir con Marta Acuña en un departamento del barrio de Belgrano. Vivian Acuña hija de Marta recuerda:

También él rezaba todas las noches, y en el cuarto con mi madre tenían un crucifijo. Yo era chica y no entendía bien eso. Era la época en que Haroldo ya estaba definido en una posición muy clara ideológicamente y entonces él me tenía que explicar<sup>19</sup>.

No abandonó por completo su creencia religiosa pese al doble compromiso intelectual y social que fue desarrollando con la "militancia política" de su tiempo: el FAS (Frente Antimperialista y por el Socialismo). Tenía

la convicción de una revolución para el pueblo –por decirlo de alguna manera–. Una postura que asumiría con fortaleza y solidaridad. A este respecto su hijo Marcelo menciona:

Uno puede aspirar al socialismo y a la vez tener un sentido muy hondo de la religión, pero en la forma que él lo hacía, es decir, de amor a la gente, de respeto. No veo ninguna contradicción sino todo lo contrario<sup>20</sup>.

Durante 1974 de nuevo fue nombrado jurado del concurso de Casa de las Américas, y de otro concurso de cuentos “organizado por la Dirección de Cultura de la provincia de Córdoba (Argentina)”. A su vez, el Instituto Nacional de Cultura de Perú lo invitó para dar algunas conferencias. En ese tiempo inicia su participación en la revista *Crisis* con artículos literarios “o periodísticos”, cuyo jefe de redacción era Aníbal Ford –actualmente profesor de la Universidad Nacional de Buenos Aires–. Asimismo escribe el guión de *La muerte de Sebastián Arache y su triste entierro*, filme en el cual colabora bajo la dirección de Nicolás Sarquis y rodada en Patquía, La Rioja, Argentina.

La inquietud y el ánimo creador por la literatura no cesa, puesto que en enero de 1975 entrega a la editorial Corregidor un libro de cuentos: *La balada del álamo carolina* y justo al finalizar ese mes le otorgan el primer lugar en novela Casa de las Américas con la obra *Mascaró, el cazador americano*, editada

simultáneamente en Cuba y en Argentina.

Cuando su creación cobra intensidad, a los dos meses de haber nacido su tercer hijo, Ernesto, después de darle fin al cuento *A la diestra*, el cuatro de mayo de 1976 es secuestrado por seis hombres armados y desde entonces nada más se sabe con certeza acerca de su destino<sup>21</sup>.

Ese mismo año, después del golpe militar del 24 de marzo del teniente general Jorge Rafael Videla, de acuerdo con algunos testimonios, como un ejemplo, un par de cartas enviadas al escritor Julio Cortázar a Barcelona, por Luis Alberto Martínez<sup>9</sup> detenido en Ginebra, donde menciona haberlo visto en "centros clandestinos de detención". Un desaparecido más entre tantos hombres y mujeres, entre religiosas francesas, sacerdotes y diplomáticos.

Años más tarde Gabriel García Márquez denunció dos hechos importantes en torno a la desaparición de Haroldo Conti, el primero,

quince días después del secuestro (...) aceptaron una invitación para almorzar en la casa presidencial con el general Videla (...) Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato,

---

<sup>9</sup> Cartas compiladas en el libro *Haroldo Conti, con vida*, dentro del capítulo "Testimonios sobre la desaparición". Ante esta circunstancia Julio Cortázar procedió a la Federación Internacional por los Derechos del Hombre. Lo mismo realizó Lena Rösell de *Amnesty International* una serie de cartas dirigidas al general Jorge R. Videla con copia para el Sr. Cyrus Vance y el presidente Jimmy Carter de los Estados Unidos, en las cuales tocaba el caso de Haroldo Conti.

Alberto Ratti –presidente de la Sociedad Argentina de escritores– y el sacerdote Leonardo Castellani. Todos habían recibido por distintos conductos la solicitud de plantearle a Videla el drama de Haroldo Conti (...) se supo que en efecto (su maestro del seminario) el padre Castellani lo vio el 8 de julio de 1976, en la cárcel de Villa Devoto, que lo encontró en tal estado de postración que no le fue posible conversar con él<sup>22</sup>.

El segundo hecho relevante: mientras la reina Sofía de España visitó Argentina en junio de 1980,

yo (Gabriel García Márquez), en nombre de la Fundación Hábeas, y como amigo personal de Haroldo Conti, les pedí una gestión muy modesta: establecer de una vez y para siempre cuál era su situación real (...), en octubre pasado (1980), cuando ya estaba decidido su retiro de la presidencia, el general Jorge Videla concedió una entrevista (...) respondió algunas preguntas sobre presos políticos. Por primera vez habló entonces

de Haroldo Conti. No hizo ninguna precisión de fecha, ni de lugar ni de ninguna otra circunstancia, pero reveló sin ninguna duda que estaba muerto<sup>23</sup>.

## CITAS

- <sup>1</sup> Néstor Restivo/ Camilo Sánchez. *Haroldo Conti, con vida*. pp. 17-18
- <sup>2</sup> *Idem.* p. 18
- <sup>3</sup> *Idem.* p.7
- <sup>4</sup> Edgar Royston Pike. *Diccionario de religiones*. p. 405
- <sup>5</sup> Néstor Restivo/Camilo Sánchez. *Haroldo Conti, con vida*. p. 35
- <sup>6</sup> *Idem.* p. 43
- <sup>7</sup> *Idem.* p. 38
- <sup>8</sup> *Ibid.* p. 38
- <sup>9</sup> *Idem.* p. 19
- <sup>10</sup> Eduardo Romano. *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. p. XXVIII
- <sup>11</sup> *Ibid.* p. XXVIII
- <sup>12</sup> Néstor Restivo/ Camilo Sánchez. *Haroldo Conti, con vida*. pp. 50-51
- <sup>13</sup> *Idem.* p. 70
- <sup>14</sup> *Idem.* p. 75
- <sup>15</sup> Eduardo Romano. *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. p. 506
- <sup>16</sup> Néstor Restivo/ Camilo Sánchez. *Haroldo Conti, con vida*. p. 81
- <sup>17</sup> *Idem.* p. 164
- <sup>18</sup> *Idem.* p. 176
- <sup>19</sup> *Idem.* pp. 75-76
- <sup>20</sup> *Ibid.* p. 76

<sup>21</sup> Eduardo Romano. *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. p. 508

<sup>22</sup> Gabriel García Márquez. "La última noticia sobre el escritor Haroldo Conti". p. 37

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 37

## II. RATIONE

*Los grandes sucesos me resultan  
ajenos, porque se colocan de un salto  
más allá de mi vida. Me reconozco  
en las pequeñas cosas y las pequeñas vidas  
sin residuo de historia.*

Haroldo Conti

Bajo la polémica respecto a la ubicación generacional de Haroldo Conti con relación a su propuesta literaria, los críticos argentinos lo instalan dentro del grupo denominado "Generación del 55", como parte de aquellos escritores que,

nacidos entre 1915 y 1930 comienzan a publicar más o menos masivamente sus trabajos alrededor de 1955; pero sobre todo, por su nivel de definición como literatos frente a una situación socio-histórica ante la que asumen una actitud general de compromiso inmediato <sup>1</sup>.

Lo anterior conforma uno de los aspectos tratados en el marco de pertenencia escrito en la tesis doctoral (1994) de Lidia Susana Díaz. Esta investigadora apuesta principalmente como tema, que Conti desarrolla personajes marginales en sus novelas con una transición a lo largo de su narrativa, señala que el autor inicia con el personaje "solitario" en *Sudeste* para crear en la última obra *Mascaró, el cazador americano* al personaje "solidario"; por supuesto, la investigadora

confía en su visión: *Sí se realiza una lectura de naturaleza marginal de los personajes y del espacio representados*<sup>2</sup>, bajo esta mirada y criterio, afirma:

Conti no narró historias de aquellos que poblaron el suelo argentino fundando estancias, pueblos, generaciones, sino de aquellos que no llegaron a ser los "dueños de la tierra", la de los marginados en la geografía y en el acontecer nacionales. Se trata de una subcultura conformada por "outsiders" (*sic*) cuya acción se autoasume como estéril<sup>3</sup>.

Su exposición resulta tan válida como cualquier otra, siempre y cuando exista un argumento convincente y fundamentado sobre el cambio de los personajes en las distintas novelas; pero ¿cómo considera al personaje principal como un perdedor o forastero o no afiliado?, si Lidia S. Díaz destina a la obra *Sudeste* únicamente 14 páginas (de la 47 a la 60) para la sustentación de su tesis, en las cuales las aportaciones son breves y generales, un ejemplo: *hay una búsqueda etnográfica, filosófica, literaria, política y también autobiográfica*<sup>4</sup>.

Otra tesis doctoral sobre las narraciones de Conti titulada *Haroldo Conti: una análisis (sic) de su obra narrativa (1994)*, disertación de Emilce Alejandra Cordeiro, quien en su "Introducción" y sus respectivos subíndices, escribe: *se discutirán las posibles causas y por qué (sic) de la evolución que sufrió la narrativa*

del autor (de una temática individualista a una de mayor contenido social)<sup>5</sup>; dentro del mismo capítulo hace mención de las "diversas tendencias" del realismo en el cual incluye a la obra de Haroldo Conti en "el realismo individualista y social". A su vez, propone que en *Sudeste*, en cierta medida sus historias son representativas de la impotencia que el ser humano tiene frente al destino establecido de antemano<sup>6</sup>. Lo interesante de esta tesis es que sobre la base de la concepción del realismo, la investigadora escriba: *La geografía de la novela cobra una dimensión especial: ya que no se trata de un río cualquiera, es un río sagrado*<sup>7</sup>, acerca de *Sudeste*. ¿Cómo puede comprenderse un río sagrado dentro del realismo? Si con la sencilla mención del término "sagrado" invita a un retorno hacia el mito, aspecto que Cordeiro no amplía y sostiene con la hondura necesaria para abrir un senda de este tipo. Apenas que asigne pocas páginas, para ser exacta: dieciséis (de la 16 a la 31), en las cuales 'desarrolla' el análisis de *Sudeste* con los subíndices: "Estructura de la novela", "El personaje principal", "El espacio narrativo", "Tiempo narrativo", "La figura del narrador" y "Propuesta de sentido", todo esto en esa brevedad de hojas.

Pese a que Conti dentro de los lineamientos 'divisorios' entre la literatura fantástica y la literatura realista argentinas ha quedado inserto en esta última por el tipo de lectura que ha tenido, esto no es del todo concluyente. Puesto que Jorge Campos en 1963 escribe el artículo *El río y sus hombres. Sudeste*, donde atisba que "hay un protagonista: el río" y encuentra en

la novela un sentido trágico vinculado al personaje principal al que describe: *casí no tiene más nombre que un sustantivo genérico, como en una evocación mitológica*<sup>8</sup>, y respecto al mismo en cuanto al destino, destaca que existen dos vertientes importantes: *una estática y otra dinámica, o movediza; o estancada y fluyente*<sup>9</sup>. Estos comentarios conducen hacia otro camino, ya que ofrecen una alternativa de lectura hacia el interior de los elementos que conforman la obra. Así, cada nota de la recepción crítica en torno a la novela en la cual recrea el Delta del Paraná, le otorga un hálito distinto, simplemente por la geografía que resalta, circunscriben a la producción de Conti dentro de la idea de "regionalismo"; pero cada lectura tiene una óptica diversa y extiende nuevas visiones sobre *Sudeste*. Ya para Ángel Mazzei en 1963 contempla otro enfoque: *novela viril, de entrañable raíz épica, implica ante todo el rescate artístico de un mundo que se quiere y de una humanidad estremecida que lo puebla, con silenciosa grandeza*<sup>10</sup>. Por su parte, para Óscar Hermes Villordo, en *Haroldo Conti: Sudeste* (1963) considera la importancia de su estilo, pues destaca como *su mayor aporte (...) su apelación a la poesía, con cuyas formas transmite la desolación de la criatura humana y la presencia de lo desconocido*<sup>11</sup>. El descubrimiento y la atención hacia la primera novela de Haroldo Conti provoca opiniones similares, aunque también disímiles porque parten de fundamentos diferentes, unos con la intención de ubicarlo en una corriente literaria, otros aprecian los elementos que la constituyen, otros resumen el tema, otros aluden al

estilo, entre lo mitológico, la movilidad e inmovilidad, lo épico, "el rescate artístico" y lo poético, por subrayar algunas opiniones. Ante esto, la novela cobra todavía mayores interpretaciones de fondo y forma, al igual que acercamientos. María Hortensia Lacau quien en *Sudeste, novela de tiempo lento y paisaje existencial* (1963) atiende al tiempo y al sentido vital en la obra, menciona la presencia de *un mundo vivo de seres y cosas y de seres-cosas Indiscriminados en una enumeración caótica pero homogeneizada por algo común: el ser criaturas existenciales*<sup>12</sup>. De esta manera aborda conceptos que implican una 'tendencia' hacia el "existencialismo", entonces la primera novela de Conti queda inmersa entre el realismo, el regionalismo y el existencialismo; por su lazo con lo cotidiano, la relación del hombre con las "cosas" y por la vida misma.

Por estas consideraciones Emilce A. Cordeiro arriesga el criterio hacia una literatura "individualista", es decir, concentrada en lo inseparable que corresponde al individuo, su "estrecha unión" con el entorno y por las limitaciones ante lo que rodea al hombre.

Entre tanto, Rodolfo Benasso en 1969 considera que *quizás faltan calamidades fluviales en Sudeste, porque Conti no es un costumbrista*<sup>13</sup>; para Benasso la naturaleza acuática obtiene un orden diferente: *el río trabaja al hombre (...) lo acuerda a un tiempo distinto a la duración humana, un ritmo cósmico sólo abordable con mansas virtudes*<sup>14</sup>. Aquí las palabras tocan un río más amplio, tal vez, con una idea 'filosófica' y 'mística',

por la aclaración del tiempo humano y del "cósmico" como por las "mansas virtudes".

La obra en sí es un abanico abierto a múltiples posibilidades de lectura y de contacto, no respecto a la anécdota, sino por cada uno de los elementos y personajes reinantes y por el estilo de escritura de Haroldo Conti, así como por el manejo narrativo con el cual construye la tristeza, la soledad, el abandono y hasta la espera.

Eduardo Romano en el artículo *Conti: de lo mítico a lo documental* (1969) manifiesta otras significaciones, por un lado escribe:

Cobra mayor relieve la tentativa de *Sudeste*, cuyo autor noveliza con notable homogeneidad los lineamientos míticos de la búsqueda y enfrentamiento con alguna fuerza primaria lejos de tierra firme<sup>15</sup>;

asimismo, ofrece ante el espacio imperante en la novela, un espacio disperso entre el río, el viento, el barco, entre otros, un planteamiento interesante: *me refiero a la Imagen mística de elevación, de la conquista ascendente por gradual desprendimiento, que impulsa el anhelo contemplativo*<sup>16</sup> hacia los árboles mecidos, hacia ese exterior pleno de asombro. Romano transita por lo 'mítico' y lo 'místico' en su singular forma de apreciación hacia este último término, y por el otro lado, hace hincapié en el:

Desplazamiento en la obra narrativa

de Conti, que va de la elaboración arquetípica de una problemática político-social, al registro documental de un fenómeno peculiar de nuestra historia (de Argentina) reciente<sup>17</sup>.

Si bien resalta las características "arquetípicas" desde el punto de la psicología, también persigue que la lectura de la obra no sea "mutilada", pues para Eduardo Romano su preocupación está inclinada hacia el lado "político" que hacia el arte en sí mismo. Si la novela *Sudeste* tiende a ser un testimonio o "documento" histórico, ¿acaso no queda limitada en el tiempo?, es decir, su lectura permanecería exclusivamente como una obra fija en el transcurso y la aproximación de los lectores hacia ésta sería abismal, puesto que sólo la comprenderían aquellos que estuvieron cerca de los eventos políticos de esa época en Argentina o bien, quienes conocen de Historia, y no traspasaría las barreras geográficas ni temporales. Por lo tanto la obra no soportaría el paso de los años ni obtendría lectores en el futuro.

Marta Morello-Frosch atiende a los argumentos de Eduardo Romano en *Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti* (1983), artículo en el que se refiere a *Sudeste*, entre otras obras, cabe puntualizar que publica este texto siete años después de la desaparición del autor; en el cual, según ella, manifiesta que el escritor "exhuma cierta temática de la tradición cultural argentina" y ubica a sus personajes como "marginales" alejados del "contexto urbano";

aunque otorga al periplo de Boga, personaje principal, un calificativo sorprendente: *Viaje simbólico, pero también diario práctico de la supervivencia de un semináufrago periférico*<sup>18</sup>. ¿Hacia dónde va el sentido de "viaje simbólico"?, porque Marta Morello-Frosch en sus notas aclaratorias asume:

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<sup>19</sup>.

Bajo este criterio sociológico ha producido una continuación y recurrencia para insertar a la obra de Conti dentro de una escritura de "compromiso" o bien, 'comprometida'. Este criterio provoca un desvío en cuanto a otras probables interpretaciones, y existe un caso excepcional que difiere con las concepciones de Eduardo Romano y Marta Morello-Frosch, el de Fernando Rosemberg, quien en el artículo *Los cuentos y novelas de Haroldo Conti*, incluye una nota aclaratoria donde reproduce un diálogo entre Haroldo Conti y un periodista, realizado en noviembre de 1971. En esta conversación Conti hace referencia "al contenido ideológico de su obra" declarando acerca de *Sudeste*: *Yo puedo garantizar una militancia política en la acción concreta, pero no una novela revolucionaria, por más buena voluntad que ponga*<sup>20</sup>. De hecho Conti viaja a Cuba en 1970 y entra en contacto con otro tipo de realidad política –de acuerdo con la breve biografía

desarrollada en el capítulo anterior "Un hombre en el tiempo"-. Para Fernando Rosemberg *Sudeste* expresa en el fondo:

El mundo espiritual de la novela es inseguro y misterioso. En él actúan fuerzas invisibles y todopoderosas. El Boga las intuye; por eso se deja arrastrar sin oponer resistencia. Hay, pues, una concepción mística y pesimista de la vida<sup>21</sup>.

Por un lado una obra escrita durante los años 1959 y 1961 no la implica en un compromiso socio-histórico cuando él era un trotamundos y gozaba los momentos tal cual llegaran; por el otro, dentro de la novela para indicar personajes "marginales" en toda la extensión de la palabra habría que basar esta propuesta por medio de personajes opuestos para leer diferencias entre los que poseen un terreno, riquezas o poder y los que no poseen nada, sino son pescadores o empleados o vagos. Existe diferencia en el lenguaje y de actitud cuando el viejo es llevado al hospital en San Fernando; la vieja, Boga y Bastos no logran expresar la necesidad de atención médica para el viejo. En este caso cabe el concepto de marginalidad en el ámbito lingüístico y por lo tanto, social, por la falta de locución y de ademanes entre los habitantes del río al entrar en contacto con un grupo ajeno a ellos. Pero, si se

interpreta a la marginalidad como aquellos que viven "al margen" de una ciudad o "contexto urbano", tal acepción resultaría pobre, ya que en la obra únicamente hay un solo enunciado de Buenos Aires al inicio de la narración:

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 (S: 11).

Si acaso hubiera duda, la novela no contiene fijación temporal; ya que los datos o fechas aparecidas en la narración tienen que ver con antecedentes de algún personaje y con recuerdos:

- a) Cierta vez, el Polo tuvo que abrirse camino sobre ambas márgenes, y hacia los juncos, con aquella vieja escopeta inglesa fabricada por Purdey en 1903 (...) Pero esto es historia vieja (S: 12).
- b) (El viejo) En el 48 bajó desde el Romero, donde, hasta entonces, desde el 34, se dedicaba a la manzana. En el 47 zozobró la «Elbita», una chata frutera de seis toneladas y se ahogó el único hijo que había quedado con ellos (...) El (s/c) mismo se había confundido, cuando bajó en el 48 (S:12,13).

c) En este tiempo, el viejo estuvo en tratos con el Colorado Chico por el casco de un «pescador» (...) Había sido construido por José Parodi y ya en el 39 estaba en venta (S:24).

d) Había (...) un almanaque ESSO de 1949 (S:115,116).

Esto no indica un momento específico en el cual los personajes están involucrados con una "acción política". Existe una gran diferencia entre el contexto histórico en el que fue creada *Sudeste* y lo que la obra refleja, ya que no connota directamente el proceso histórico de Argentina. Además que en la narración no hay datos que aludan al gobierno ni a la tiranía ni a la dictadura ni cambios políticos o gubernamentales. Por si fuera poco, los investigadores o estudiosos olvidan una aclaración de Conti sobre el término "compromiso":

Generalmente se entiende el compromiso de orden político, pero también hay compromiso de tipo metafísico. Yo me puedo comprometer con los changarines de la provincia de Buenos Aires, o con los obreros de un obraje, pero también me puedo comprometer con un tipo que esté sufriendo un cáncer y de repente se pregunta qué sentido tiene la vida, que no es

una cuestión política, evidentemente, pero que es una cuestión humana, con la misma profundidad y el mismo dolor o tal vez más<sup>22</sup>.

Por todo esto, considero importante reconocer como primer punto, la formación religiosa y filosófica de Haroldo Conti, la cual invita a escudriñar a *Sudeste* con una mirada alternativa. Segundo, si algunos estudiosos han encontrado huellas simbólicas, míticas, místicas o religiosas, mi lectura se suma a este criterio con objeto de establecer por medio de marcas textuales el contenido 'simbólico y alegórico' de la obra, sin la vinculación biográfica del autor ni el contexto histórico en el fue escrita ésta. Trato a la obra en sí como un mundo abierto invadido de silencios, tristeza y dolor, creado con una 'belleza' peculiar que entrega un profundo sentimiento humano, conmovedor y "trágico". Tercero, si *Sudeste* está considerada como una obra "realista", "social" o de "acción política" ¿cómo puede explicarse la ligera y volátil presencia de un ángel? Por mencionar un ejemplo.

El acercamiento a lo simbólico exige una base de la psicología que requiere de la comprensión de algunos términos. Carl G. Jung quien conceptúa "lo llamado inconsciente colectivo" maneja o elige,

la expresión "colectivo" porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal* (...) En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un

fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre<sup>23</sup>.

Así, las expresiones: agua o viento o luz o sombras, tienen que ver más allá de la experiencia individual con los efectos de "contenidos" que plantean un inconsciente 'común' en cada uno de nosotros. A estos "contenidos" se les conoce como "arquetipos" o "símbolos universales" de acuerdo con Jung, aunque Schneider prefiere denominarlos "ritmo común".

Muchas veces el escritor o el poeta crea de manera "inconsciente" un mundo simbólico, ya sea para "explicar al hombre" por medio del mundo o bien, para "explicar el mundo" a través del hombre.

El territorio simbólico puede ser muy intrincado, porque une factores físicos o reales con metafísicos e inaccesibles, por ello, en ocasiones sugiere "una enumeración caótica", diría Lacau, o tal vez ciertas oposiciones, mas en el fondo no lo es. Juan-Eduardo Cirlot apunta que *el orden simbólico se establece por la correlación (visible e invisible) y por el despliegue de las significaciones*<sup>24</sup>. Este "orden simbólico" participa en el arte, por lo tanto en la literatura y ésta muchas veces fija dicha "correlación" por medio de semejanzas y analogías del exterior con el interior o viceversa, posiblemente como una delación de lo místico o por una "necesidad de reunir lo disperso", todo aquello que el hombre testimonia y aquello que le es desconocido, así la obra intenta comunicar lo indecible, lo inefable.

Todavía si la obra contiene símbolos y analogías

recurrentes brinda un sentido alegórico, ya sea con la intención del autor o sin ella.

Dentro de la poética, la alegoría es concebida como una "metáfora continuada" y a menudo está construida mediante comparaciones o símiles. A su vez, implica una traslación del "sentido aparente o literal" para dejar espacio importante a "otro sentido más profundo", según Helena Berinstáin.

Con estos términos elaboro la probabilidad simbólica y alegórica en *Sudeste* con el apoyo de las ideas de C. G. Jung, Juan-Eduardo Cirlot, Gaston Bachelard, Paul Diel y Helena Berinstáin, entre otros, tanto en libros como en diccionarios que sirven de instrumento para la sustentación de la tesis. Igualmente, el contenido de la obra obliga a una indagación de creencia religiosa, por esto, recorro necesariamente al *Nuevo Testamento* y al *Corán* en ciertos casos para ahondar la reincidencia en cuanto a símbolos en otro libro sagrado.

Dentro de la lectura de *Sudeste* vislumbré algunos elementos para su estudio: el agua, el río, el mar; el aire y el viento; los pájaros, las alas, y el ángel; el barco "Aleluya"; y por último el personaje principal "Boga". Esto no excluye que existan otros símbolos factibles para la profundización en cuanto a estos se refiera dentro de la obra. Discrimino algunas marcas textuales respecto al agua, el río y el mar, ya que no desarrollo un estudio exclusivo a este respecto sino utilizo aquellas que son pertinentes o contundentes para el acercamiento simbólico y alegórico.

Por lo pronto, considero el análisis de los elementos

arriba enunciados más que una muestra representativa de su papel trascendente dentro de la anécdota en sí, como la importancia de su significación inmersa en el discurso que sugiere un contenido mayor, íntimo y relevante que rebasa al relato mismo.

## CITAS

<sup>1</sup> Lidia Susana Díaz. *Los marginales de Haroldo Conti: del Sudeste solitario al Mascaró solidario*. p. 27

<sup>2</sup> *Idem.* p. 39

<sup>3</sup> *Idem.* p. 43

<sup>4</sup> *Idem.* p. 48

<sup>5</sup> Emilce Alejandra Cordeiro. *Haroldo Conti: un análisis de su obra narrativa*. p. 10

<sup>6</sup> *Idem.* p. 16

<sup>7</sup> *Idem.* p. 23

<sup>8</sup> Eduardo Romano. *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. p. 696

<sup>9</sup> *Idem.* p. 697

<sup>10</sup> *Idem.* p. 700

<sup>11</sup> *Idem.* p. 701

<sup>12</sup> *Idem.* p. 703

<sup>13</sup> Rodolfo Bensasso. *El mundo de Haroldo Conti*. p. 15

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>15</sup> Eduardo Romano. *et. al. Nueva novela latinoamericana 2*. p. 326

<sup>16</sup> *Idem.* p. 336

<sup>17</sup> *Idem.* p. 347

<sup>18</sup> Marta Morello-Frosch. *Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti*. p. 841

<sup>19</sup> *Idem.* p. 840

<sup>20</sup> Fernando Rosemberg. *Los cuentos y novelas de Haroldo Conti*. p. 516

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 516

<sup>22</sup> Néstor Restivo/ Camilo Sánchez. *Haroldo Conti, con vida*. p. 170

<sup>23</sup> Carl G. Jung. *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. p. 10

<sup>24</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 35

### III. EL AGUA DE LA DISOLUCIÓN Y LA MUERTE

*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.*

Haroldo Conti

En un texto narrativo encontramos una sucesión de hechos así como una cierta fijación de eventos susceptibles de análisis; al mismo tiempo, la obra nos ofrece una búsqueda de significaciones a partir del estilo del creador y por supuesto a través del impacto que el texto provoca según la sensibilidad del lector. La creación de un espacio verbal depende de un proceso íntimo y complejo. Depende del asombro específico que experimenta el autor hacia la vida y la muerte, el interior y el exterior. Depende de un mundo propio poblado de preguntas y de preocupaciones propuesto en una atmósfera y en los personajes. La obra *Sudeste* de Haroldo Conti es un mundo de agua y existe la necesidad de introducirse en él como un indicador, como una brújula precisa que permita reconocer en el agua su particularidad. Porque finalmente la historia tiene un sitio material donde los personajes expresan su propia certidumbre o incertidumbre. Entonces, la naturaleza en *Sudeste* no implica tan sólo la naturaleza de los personajes, o bien, la naturaleza de la obra sino de las formas vivas en las cuales el hombre no interviene. Es decir, la naturaleza

en sí misma, manifestación donde ella se reproduce y multiplica, ella es para sí y solamente pueden advertirse sus transformaciones por medio de los sentidos reveladas o por el personaje o por el narrador.

En la obra reina un continuo paisaje basado en un elemento: el agua. Una aparente superficie *Irisada para comprender el precio de la profundidad*<sup>1</sup>, ya que ésta no es la mera descripción del espacio donde queda situada la historia de Boga<sup>a</sup> ni es la hidrografía reducida al Delta del Paraná desde cuyo punto logra observarse la ciudad de Buenos Aires; tampoco muestra como intención la lucha del hombre contra la fuerza ondulante, arrasadora, que a su paso, todo cuanto toca devasta. Ciertamente que *la desproporción entre el hombre y su medio es una famosa constante de la novela latinoamericana, desde La vorágine –o tal vez antes– hasta Gran Sertón –y quizás después–*<sup>2</sup> como anota Rodolfo Benasso, esto por supuesto, remite a una serie de textos que ofrecen este tipo de idea, un tanto por la atmósfera creada en *Martín Fierro* de José Hernández aunque no exista potencialmente una desproporción sino la creación de la soledad como tema, según Benasso; *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, cuyas descripciones brindan un espacio histórico y reflexivo que alude a lo social y a lo político, que marcan una desproporción humana como pueblo e identidad; *María* de Jorge Isaacs que divulga una raza y un sitio, habla de riberas y de una zona tropical; sin duda *La Vorágine* de José Eustasio Rivera representa la auténtica desproporción del hombre frente a la

<sup>a</sup> Personaje principal de la novela *Sudeste*.

naturaleza; pero la atmósfera de *Sudeste* cobra otro significado que el de desproporción lo cual podrá confirmarse a lo largo de estas páginas.

Aunque la novela inicia en el arroyo Pajarito, resulta especial el Anguillas<sup>b</sup>, ese arroyito ciego que muere poco a poco, y que los que no conocen el paraje toman generalmente la continuación (§:13), así en un laberinto de agua que parece cristalino o se antoja como tal, su dulzura queda diluida y allí muere. Este caudal que tiene continuidad, no tiene triunfos, es muy pobre, y él no tiene conocimiento ni reflexión –por ciego– término usado en Río de la Plata<sup>c</sup>. ¿Acaso el arroyo tiene conocimiento de sí?, ¿en qué radica su ceguera?, ¿cuál es la continuación del arroyo? Tal vez, carece de algo, escasez de fluido entre las islas y el río abierto que lo desaparece lentamente.

Jung menciona que el agua es el símbolo más corriente de lo Inconsciente<sup>3</sup>, este cuerpo simple ha acompañado al hombre de generación en generación en sus leyendas, tradiciones o mitos. Forma parte de lo denominado "inconsciente colectivo"; y en el caso de *Sudeste* la importancia del agua obtiene mayor fuerza

---

<sup>b</sup> Arroyo sinuoso, con partes anchas y angostas, que se vuelve innavigable cuando sobreviene una bajante y va del Canal Nuevo (o de Vinculación) hasta el Río de la Plata, donde desemboca. Nota aclaratoria en la edición crítica de Eduardo Romano en *Haroldo Contil. Sudeste. Ligados*. p. 7

<sup>c</sup> El adjetivo 'ciego' utilizado en Argentina puede confrontarse en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición.

en el transcurso de la historia. El líquido vital está indicado en su múltiple ostentación, enunciado como agua, arroyo, río y alguna vez, mar. Un medio de contacto permanente donde los personajes recorren su propia vida. Y no se trata de una superficialidad tanto en la trayectoria del Boga o de El viejo ni tampoco en el exterior del movimiento del agua. Porque ésta:

Es también un 'tipo de destino', ya no solamente el vano destino de las imágenes huldizas, el vano destino de un sueño que no se consume, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser <sup>4</sup>.

La naturaleza acuática seduce, hipnotiza con tenacidad, su poder toma rumbo hacia donde el torrente pueda desbordarse y ser, para convertirse en otro carácter de caudal; de igual forma Boga y El viejo tienen un "tipo de destino":

Cada uno se abría camino por su lado, con los pies metidos en el agua. A veces el agua pasaba de las rodillas, pero ellos parecían insensibles a todo eso (S:14).

Insensibles. No tiene sentido atender ese ritmo exterior y en su cotidianidad demuestra intrascendencia, pero el agua es *realmente el elemento transitorio*<sup>5</sup> y en ese elemento los personajes hunden los pies, las piernas, el cuerpo para darse paso

entre las ondas y el junco y la jornada ordinaria. Porque el derredor los representa sin remedio con su tránsito sin que ellos posean admiración alguna por la extensión que los sostiene. Una fuerza ajena y esencial. Y ellos no evidencian alguna transformación de la "sustancia del ser".

Juan-Eduardo Cirlo<sup>t</sup> escribe: *la Inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución*<sup>6</sup>; antes de la forma, ser, es decir, regreso hacia la sustancia, por ello los personajes van disolviéndose día con día hacia "un tipo de destino". ¿Una manera de morir entre la vida sin plena conciencia de que se está muriendo?, ¿el retorno hacia la sustancia individual o colectiva o hacia la sustancia primigenia?

Todavía al concepto de Inmersión de las aguas, agrega Juan-Eduardo Cirlo<sup>t</sup> respecto a su doble sentido: *también de renacimiento y nueva circulación, pues la Inmersión multiplica el potencial de la vida*<sup>7</sup>. Aunque el sumergimiento de Boga y el viejo podría anunciar una regeneración o retorno hacia la vida, sin haberse modificado ligeramente en conciencia o en ser, ellos son "insensibles a todo eso" y no demuestran estar atentos o pendientes del nivel del agua. Esto es, que en el concepto de Cirlo<sup>t</sup>, sería el primer sentido el conveniente en cuanto a su Inmersión: disolución.

Para Bachelard, con relación al concepto de Imagen, menciona que el agua es un "elemento material", la materialidad puede circunscribirse a la

ensoñación del creador, aunque habrá que añadir a esto que el agua forma parte de una realidad primaria, perceptible y palpable en el mundo físico y ¿por qué no?, en el mundo del texto, pues en este queda sugerida como una recreación de la belleza. Esto implica el aspecto personal de 'modelo' por así decirlo, ya que radica en la unión que el creador realiza entre la naturaleza y la obra, basado en su 'modelo' estético tanto del entorno que le rodea como en la verbalización inconsciente y consciente de su deleite interior. Puesto que los elementos utilizados manifiestan una parte de la percepción particular del autor como una inclinación que desborda en una atmósfera naciente de la realidad, pero a su vez, una sublimación de ésta por medio del tamiz que resulta ser el hombre creativo. Por un lado desarrolla su experiencia y reflexión, por otro, escapa de su alcance la propia intimidad y ensoñación sin percatarse conscientemente de esto último. En *Sudeste* su belleza consiste en un territorio monótono, continuo e invariable hasta cierto punto, donde la revelación de ese ambiente impacta a partir de su contenido y la creación de la imagen.

Entre la apatía hacia su hábitat y también hacia sí mismos, entre los personajes no hay mucho de qué platicar, sólo observan y callan inmersos en una dimensión agreste y no añaden algo más al panorama, el cual representa en sí un "paysaje existencial"<sup>d</sup> donde las formas vivientes constituyen una realidad concreta,

---

<sup>d</sup> importante confrontar la tesis doctoral en filosofía de Lidia Susana Díaz, (University of Pittsburgh, 1994) titulada: *Los marginales de Haroldo Conti: Del "Sudeste" solitario al "Mascaró" solidario*; en la cual escribe en la

pero a su vez, son sustancia.

Ese hombre<sup>o</sup> 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 (S:59).

Junto a sus aguas, sí, las cuales lo caracterizan, le pertenecen y lo conforman. Boga observa en ellas una pérdida personal, tal vez su fundamento y su principio. El extravío de manera absoluta. Detenido y agregado a "sus" propias aguas establece una contemplación distinta a la de Narciso -enamorado de su imagen-,

---

página 48: "Sudeste es una novela definida por personaje y ambiente; y el paisaje, que es algo más que el mero estar de la naturaleza, se constituye en paisaje existencial, de significación definitiva, comprometido con la aventura vital que los seres y los objetos casi vivientes van a vivir, Inmersos en él hasta confundirse, mimetizarse, como el protagonista-hombre, el Boga, identificado con el protagonista-río, metaforizados en el texto con insistente presencia". Todo este planteamiento no resulta una propuesta propia, ya que es textual sin dar ni el crédito obligado ni la marcación entre comillas para enviarnos con María Hortensia Lacau quien en *Bibliograma*, núm. 24, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1963 con título "Sudeste, novela de tiempo lento y paisaje existencial" propone: "Y el paisaje, sí, que es algo más que el mero estar de la naturaleza, porque es paisaje existencial, fatalista, comprometido y comprometedor, definitorio en cuanto a la aventura vital que los seres y los objetos casi vivientes van a vivir, Inmersos en él hasta confundirse, mimetizarse, como el protagonista-hombre, el Boga, identificado con el protagonista-río". Material incluido dentro del capítulo "Dossier" en la edición de Eduardo Romano, *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*.

"Ese hombre", representa directamente a Boga, al pescador, al navegante, al hombre que en particular le gusta la pesca, las lanchas, la vida en ese medio.

ya que éstas no recrean un espejo en el cual el hombre realice un examen minucioso ni de su belleza ni de sí. Por el contrario, hay nostalgia y quebranto en esa dilatación, y lo mirado es todavía más profundo que las mismas aguas en "este río semejante a la eternidad". Un rasgo íntimo y melancólico que promete una visión interna del hombre ante lo perpetuo. Materia y sustancia navegantes en un cuerpo humano y en otro, inconmensurable.

El símil o la comparación de los términos río/eternidad, los vuelve equiparables, uno iguala al otro; establece un vínculo inherente. Dentro de la concepción del símbolo en cuanto a su nacimiento y dinamismo, *ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo*<sup>8</sup>. La dependencia de un elemento hacia otro concibe un entorno en la creación física y en la ficción del texto. Parte por parte –desde lo pequeño hasta lo inimaginable que es el todo– cada una se interrelaciona con un 'orden'. Así, las características de la ordenación sirven para interpretar o describir o comprender o componer el plano material y el plano inmaterial, en este último cabría la palabra eternidad como una concepción abstracta y como tal, inefable. *Porque no nos fijamos en lo que se ve, sino en lo que no se ve, ya que las cosas que se ven son pasajeras, pero las que no se ven son eternas*<sup>9</sup>. He aquí la grandeza, y por supuesto, el sentido religioso (*religio*) en cuanto al término de eternidad, porque este sólo es adoptado cuando existe una creencia en lo perpetuo, y no en la sustentación del materialismo acerca del "ser histórico".

Se ha dicho que el símbolo da la imagen (y la emoción) de una forma superior de realidad<sup>10</sup>. Por lo mismo ante ese infinito, encontramos una imagen, donde el hombre se detiene ante "algo" supremo o rector que rebasa la existencia.

En *Sudeste* el río es incesante, esta corriente de agua que desemboca en otra, contiene una propuesta por un lado poética y por el otro, arquetípica, puesto que el río:

Es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progreso de riego; de otro el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido<sup>11</sup>.

En la novela el tiempo de vida del río plantea eternidad o "tiempo indefinido" y en contraste con el hombre no resulta proporcional, puesto que el transcurso de la vida del hombre es irreversible.

El río además de ser una representación simbólica del tiempo y una imagen, también es un actante<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Vladimir Propp, iniciador en el análisis de la estructura del cuento, fue quien "intuyó la noción de personaje", asimismo encontró distintos papeles que ejecutaba éste y de acuerdo con su rol lo dividió en siete tipos de actantes: héroe, bien amado o deseado, donador o proveedor, mandador, ayudante, villano o agresor, traidor o falso héroe; aunque el término de actante, según Helena Berlínstein en el *Diccionario de retórica y poética*, es tomado de Lucien Tesnière y usado primeramente en la lingüística donde, dentro de cierta concepción de la sintaxis sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias. Por esto, acudo al término de actante protagónico para determinar el juego que desempeña tanto Boga como el río, al igual que otros elementos.

protagónico, cuyas cualidades invitan a entenderlo como un ser con sustancia primaria o primera (agua) que le brinda entidad y como una sustancia sensible (móvil) y no sensible (inmóvil) –desde el punto de vista aristotélico– así, la sustancia sensible *objeto de la "física", puede ser corruptible*<sup>12</sup> mientras que la sustancia no sensible *objeto de la "metafísica", es incorruptible*<sup>13</sup>. Bajo este criterio puede comprenderse todavía el aspecto del río como un protagonista que lo convierte en un ser o en una entidad que posee características humanas: *Pero lo cierto es que, en el fondo, más a menudo este río parece endiabladamente astuto, torvo y hasta ruin* (§:59). Entonces, estos adjetivos corresponden a un personaje de carácter malévol, aunque sólo lo "parece". Igual el tiempo con su curso resulta terrible, vil, con gran habilidad para engañar al hombre que queda atrapado en la rutina y en ésta crece el olvido de sí. Por esto:

Sus hombres, los hombres de este río, este hombre que observa las aguas con sus ojos de pez moribundo suspendidos sobre ellas como dos espejuelos suspendidos del aire, son en todo semejantes a él (al río). Por eso todavía sobreviven. Por eso parecen tan viejos y lejanos y solitarios. No aman al río exactamente, sino que no pueden vivir sin él. Son tan lentos y constantes como el río. Y, sobre todo, son tan indiferentes como el río. Parecen

entender que ellos forman parte de un todo inexorable que marcha animado por cierta fatalidad. Y no se rebelan por nada (S:60).

¿Cómo rebelarse ante el río?, ¿cómo sublevarse contra el tiempo o resistirse ante un "todo inexorable"? Si los ruegos no detienen el decurso del hombre ni el ciclo de la naturaleza. Si éste sobrevive indiferente ante las aguas y el río, con la lentitud y la constancia que lo disuelven después de tanta inmersión ya con los pies, ya con la cabeza, ya con los ojos, en esa vastedad donde extravía su fundamento.

El hombre es tan semejante al río en cuanto a comportamiento y relación que manifiesta una cierta simetría entre ambos. Uno y otro comparten la misma exteriorización, uno evidencia al otro. No existe diferencia entre ellos. El hombre resume al río y viceversa. *Esto es frecuente en la novela cuando mezcla lo lírico y lo narrativo en una trama Indisoluble*<sup>14</sup>. Cada objeto se vincula de algún modo y lleva un "ritmo común" dentro de un todo ordenado por una fuerza misteriosa.

Si cambiamos el sujeto de la acción, es decir, el hombre por el río: El río es tan lento y constante como el hombre. Y, sobre todo, es tan indiferente como el hombre; tan sólo modifica el punto de partida y de referencia. Observado el plano inmaterial del humano sus características sirven para describir el plano material. La materialidad del agua. En esto radica parte de lo simbólico como apunta Juan-Eduardo Cirlot que

*al coincidir en sus funciones, que revelan pertenencias a una esencia, ambos objetos, que en lo existencial son diferentes, tórnase uno en lo simbólico y son intercambiables*<sup>h</sup>. Por lo tanto, la lectura evoca símbolos cuya significación traspasa lo meramente atmosférico o ambiental.

Continúa el sentido del tiempo en el río como una mudanza invariable correlacionado con la expresión "vida", la cual anteriormente mencioné<sup>h</sup> dentro del concepto de la inmersión de las aguas. Pero, la vida en las antiguas religiones, según Juan-Eduardo Cirlot, está ligada a *todo lo que fluye y crece*<sup>h</sup>. En la obra el narrador describe este fluir:

La vida lo atravesaba a él como un río. El dolor y el placer se sucedían inesperadamente, uno traía al otro, cada cosa traía a la otra, de manera que si se mira bien todo era en el fondo la misma cosa, un agua oscura e incontenible corriendo en forma interminable. Él aceptaba todo, en cierta forma era todo. No habría sido capaz de rebelarse contra nada, ni forzar la vida, el río, en lo más mínimo (S:91, 92).

Por un lado vuelve la idea de infinito (interminable e inmóvil) y por el otro, el dolor y el placer se suceden como fragmentos que pertenecen a un todo, esto es, obtienen unidad estática y dinámica. El goce y la

---

<sup>h</sup> Véase la página 51.

aflicción coesenciales en el hombre son fusionados en la "misma cosa, una agua oscura e incontenible" que excede a este. Para Bachelard, el agua sombría es *otra de tantas lecciones materiales para una meditación sobre la muerte*<sup>17</sup>. Agua oscura, una imagen que expresa melancolía, sofoco y apaga cualquier brillantez manifiesta en la naturaleza y en el personaje. Quizá sugiera un cierto retorno hacia lo sombrío por el dolor. Una similitud de tristeza por ser sustancias sensibles y móviles, no sensibles e inmóviles. Porque también en el placer puede haber dolor y viceversa; pero la vida "oscura" sobrepasa al hombre sin sentirse capaz de forzarla. Este acepta. Aprueba ese ritmo exterior, la corriente, y deja asimilarse por la totalidad de lo que fluye: agua y vida o agua y muerte; porque finalmente *el límite entre todas las cosas aparecía bastante borroso* (S:91). Un límite indefinido y lejano donde el agua reduce el "potencial de la vida". Así que en *Sudeste* cada elemento va teniendo estabilidad en cuanto al modo de relación. En el instante en que la vida es como un río confirma el sentido de transcurso, que no se puede detener, y en esa perplejidad, el tiempo en término de realidad escapa de manera resbaladiza ante los personajes. Por esto, *el río es muy grande. Uno no puede saber todo lo que hace el río* (S:108). La duración de los sucesos relevantes, ya dolorosos, ya placenteros de la vida, causa extrañeza, además que resulta irremediable combatir al tiempo; ya que este reina en la conciencia del hombre, porque como objeto físico no existe, sino el hombre lo concibe por medio de sus sentidos y la captación del mundo.

Así el tiempo abarca el futuro, el pasado y el presente que logran interpretarse a partir de los eventos naturales como una señal para los sentidos. Entonces la concepción del decurso tiene que ver con la espera, en el mañana; la memoria, en el ayer; la atención, en el hoy. Menciona Bachelard que *el tiempo cae gota a gota de los relojes naturales; el mundo animado por el tiempo es una melancolía que llora*<sup>18</sup>. De tal forma que uno no puede saber todo lo que hace la naturaleza, el río, al igual que la vida, al igual que el tiempo.

Después de una travesía por el laberinto acuático entre arroyos, diferentes ríos desde el San Antonio hasta el Paraná de las Palmas y distintos canales como el Costanero, el Hambriento y el Mitre, el recorrido de navegación se acerca al Río de la Plata. *Ahí el río parece el mar. Hay una tristeza fundamental en esto de parecer y no ser el mar* (S:169). La apariencia puede provocar fascinación por su aspecto, pero su cualidad produce otro encanto dentro del ensueño del agua. Porque siempre hay una gran diferencia entre “parecer y no ser”, ya que ser algo específico radica en existir como un objeto o forma dentro de la realidad y poseer una sustancia que le otorgue identidad ante su propio origen o principio. Asemjarse a una forma determinada no significa ser ésta. Entonces, surge la tristeza, un sentimiento esencial que brinda una sentencia irreparable entre ser y parecer. Porque el parecido sólo muestra un engaño.

Aunque el río y el mar contienen la misma materia:

agua, el primero remite al tiempo, mientras que el segundo dentro de los símbolos se considera como *la fuente de la vida y el final de la misma*<sup>19</sup>, según Cirlot, para Wilfred L. Guerin<sup>20</sup>, el mar lo comprende entre otras ideas como *el misterio espiritual e infinito* y lo enmarca dentro de los conceptos de *atemporalidad y eternidad*.

En la inmensidad del mar navega un secreto inasible, la perpetuidad del espíritu, por eso crece la tribulación después de un proceso lento y constante, con el deseo de alcanzar ese mar infinito y atemporal; al entramparse en el río que parece mar, simplemente está condenado el hombre al tiempo y a su espejismo con el pesar que esto conlleva: "parecer y no ser". La estrecha empatía que existe en el hombre protagonista con el río también protagónico, la mimesis creada entre ambos los convierte en una sola cosa: disolución y tiempo, en el caso del hombre se disuelve con el tiempo o con el río.

Mircea Eliade menciona que *las aguas simbolizan la suma universal de todas las virtudes. Son fons et origo<sup>1</sup>, depósito de todas las posibilidades de existencia; preceden a toda forma y sostienen toda creación*<sup>21</sup>. El agua figura como el receptáculo de cualquier evento o riesgo, en ella habita un potencial hacedor, pero a su vez, simboliza el origen o la procedencia, así la vida

---

<sup>1</sup> fons. Latín. Fuente, manantial  
origo. Latín. Origen, procedencia.

cumple su ciclo con la muerte después del decurso del hombre, del personaje, y como poseedora de las virtudes también atrapa a la luz, la refleja y propone un remanso tranquilo luego del dolor y del placer; luego de una travesía y de quedar herido de muerte, Boga agoniza entre las aguas y el monte, *el medio de la corriente era en cierto modo el medio de la luz, y el río y la luz una misma fuerza que lo había arrebatado de la penumbra del monte para llevarlo a morir a otra parte* (S:205).

Conforme al doble sentido de la inmersión de las aguas: disolución y muerte, el río que expresa transcurso y temporalidad, y la luz, la cual es *identificada tradicionalmente con el espíritu*<sup>22</sup>, son fuerzas no únicamente físicas en cuanto a la percepción como sustancias sensibles y no sensibles, sino también un poder ajeno al hombre (Boga) quien resulta arrebatado de la sombra, sin ninguna resistencia, para "morir a otra parte". Un viaje solvente, cuya navegación lo empuja al abandono y al olvido<sup>1</sup>. Porque la muerte convoca a la ausencia en la realidad y en la ficción.

---

<sup>1</sup> Conviene regresar a la referencia simbólica sobre el río en la página 55.

## CITAS

- <sup>1</sup> Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. p. 23
- <sup>2</sup> Rodolfo Benasso. *El mundo de Haroldo Conti*. p. 14
- <sup>3</sup> Carl G. Jung. *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. p. 24
- <sup>4</sup> Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. pp. 14-15
- <sup>5</sup> *Idem*. *El agua y los sueños*. p. 15
- <sup>6</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 37
- <sup>7</sup> *Idem*. p. 37
- <sup>8</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 34
- <sup>9</sup> 2 Corintios (4:18)
- <sup>10</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 61
- <sup>11</sup> *Idem*. p. 389
- <sup>12</sup> J. Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. p. 3399
- <sup>13</sup> *Ibid.* pp. 3399-3400
- <sup>14</sup> Rodolfo Benasso. *El mundo de Haroldo Conti*. p. 16
- <sup>15</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 37
- <sup>16</sup> *Idem*. p. 462
- <sup>17</sup> Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. p.110
- <sup>18</sup> *Idem*. p. 90

<sup>19</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 298

<sup>20</sup> Wilfred L. Guerin, *et. al.* "Enfoques mitológico y arquetípico". p. 139

<sup>21</sup> Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*. p. 165

<sup>22</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 286

#### IV. EL VIENTO, SOPLO CREADOR Y PRESAGIO

*Los vientos poseen  
raras virtudes y suelen  
ser muy personales.*

Haroldo Conti.

Puesto que los estudios y los artículos dedicados a la obra *Sudeste* de Haroldo Conti han atendido exclusivamente la estrecha comunión entre el paisaje hidrográfico y el hombre, cuya constante referencia hacia sus semejanzas y a su relación protagónica, olvida otros aspectos que viven dentro de la novela, conviene atender otro elemento que de alguna manera 'parece' desprovisto de tanta relevancia, pero produce interrogantes: el aire. ¿Qué importancia tiene el fluido invisible?, ¿qué poder posee el aire? La afluencia acuática es visible, mientras que la del aire no, salvo los efectos que origina al contacto con los objetos, y cuando cobra fuerza hasta denominarse viento, entonces golpea los botes, los rostros, las cabelleras, las islas, los árboles, las hojas...

*Un trazo de luz, un trazo de sombra. Nada de medios tonos. El aire sofoca (S: 49).* La mezcla volátil que rodea a la tierra domina el entorno de tal forma que no hay lugar para medios tonos. Ninguna tonalidad diluida. Cada trazo obtiene su propia delimitación. Leonardo Da Vinci con respecto al tema sobre la sombra y la luz descubrió que *cada parte de la superficie que envuelve los cuerpos es mudada un tanto por el color de aquella*

*cosa que tiene frente a sí*. El aire mueve los objetos sensibles a él, asimismo envuelve cada minúscula parte de cada cosa móvil e inmóvil. Invade el espacio cálidamente, o bien, de manera asfixiante, y los colores logran luminosidad u opacidad y gozan de una mudanza frágil o violenta. Así, el aire toca todo. Enfrente de lo visible se halla lo invisible. Una cualidad que lo hace sorprendente y a veces hasta inesperado. Pero en sí, encierra además aspectos simbólicos, porque este elemento:

Se asocia esencialmente con tres factores: el hálito vital, creador y, en consecuencia, la palabra; el viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de la creación; finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales<sup>2</sup>.

A diferencia del agua, el aire remite al soplo creador que une lo terrenal con lo celestial, cuya densidad promete elevación y sutileza: ascendente o descendente. Sin duda, su energía reforma o accidenta a cada objeto sensible que existe en el espacio. Por su movimiento los "procesos vitales" pueden llevarse a cabo, de esta manera cada ser es vulnerable al cambio.

El aire trae consigo el olor lejano y el perfume de hierbas o de flores, el vuelo, la agilidad, y despeja el horizonte para darte entrada ¿por qué no? a la luz. En

Sudeste cuando Boga está en Bajo del Temor<sup>o</sup> cerca del Chaná, de pronto, le pareció estar remando en otro sitio, en el aire, entre largos y escalonados penachos de nubes (S:120). El agua, el medio importante para cualquier remero esconde su materialidad, no obstante, el personaje realiza un viaje aéreo y a su vez, de ensoñación; lo cual manifiesta ilusión dentro de las sensaciones del protagonista. Insinúa ingravidez, una travesía exquisita y de belleza. Entre la niebla vive en su intimidad el anhelo de hacer rumbo y en esa deriva encontrarse en otro paraje. De nuevo el símbolo y por lo tanto, la imagen, cuyo alcance logra una emoción poética.

Aunque debe considerarse al aire materia y sustancia que provoca movilidad y su imagen produce a veces un efecto perezoso o inactivo, otras, fugaz o momentáneo; cuando su aspecto es activo y enérgico, queda entonces señalado como viento. Bachelard considera que el viento es ambivalente: *dulzura y violencia, pureza y delirio*<sup>3</sup>. Pese a la furia o al delirio, lo etéreo continúa siendo la sustancia y mantiene vínculo con un concepto de física con respecto a la teoría de la relatividad de Einstein, quien denomina como "imagen estática" al movimiento y lo describe como *una serie de sucesos en el continuo unidimensional del espacio sin mezclarlo con el tiempo*<sup>4</sup>, a diferencia de la "imagen dinámica" que la considera "bidimensional espacio-tiempo". Pero la estaticidad promovida por

---

<sup>o</sup> Río más ancho donde se hallan islas y ríos de menor cauce como la boca del Chaná.

Einstein va más ligada con la idea del "simple movimiento". Bajo el continuo unidimensional, el viento en *Sudeste* revela en cierta forma evaporación de la imagen creada que pierde su potencialidad en contraste con el río, porque mientras el río se asemeja al hombre ya en su exterior, ya en su interior, y viceversa, el aire, el viento y el Sudeste, proponen intimidad o atisbo de un estado interno del protagonista, quizá más hacia el inconsciente:

La mayor parte de los días el viento zumbaba constantemente en torno de sus cabezas, como un enjambre de avispas, aturdiéndolos y rajando la piel de sus rostros (S:16).

El bullicio natural ulula alrededor de las cabezas y agrieta "la piel de sus rostros". Atribula con persistencia hasta perturbarles los sentidos. Tal vez, hasta cambiarles el rostro o endurecerlo. ¿Quién puede contra el zumbido de un enjambre de avispas? Contra una 'multitud' productora de un murmullo indescifrable sin evidencia corpórea o una masa de presión existente, pero encubierta. Un mensaje incomprensible para el raciocinio. El viento según Juan-Eduardo Cirlot, *está considerado como el primer elemento, por su asimilación al hálito o soplo creador*<sup>5</sup>. Por esto resulta ser todavía más esencial e íntimo e inquieta a cualquier persona u objeto. En este caso sojuzga a los sentidos, en especial al más inmediato: el auditivo. Y en la novela aparece la repetición de este evento: *Desde el amanecer, tuvo (Boga) rondando en torno de sus oídos,*

como si se tratara de un círculo de abejas, el infatigable rumor del agua y del viento (§:62). La persistencia de un sonido, pero ahora combinado, un runrún incansable entre el agua (símbolo de la vida terrenal) y el viento (símbolo de la actividad energética del hálito creador), provoca la sensación de la vida y su movimiento, igualmente la vulnerabilidad de los sentidos, amplía el entorno en ese amanecer y reduce al hombre a benefactor o a destinatario, cuya existencia es menor ante este espectáculo. Lo obliga a mantenerse en silencio casi como un personaje contemplativo.

Al principio, un poco enfurecido contra el río se preguntó cómo saldría de eso. Después ya no pensó en nada. Aquel viento girando alrededor de su cabeza y todo aquel zumbido de los mil demonios, semejante a un espeso cerco de avispas, lo tenían aturdido (§:100).

Sobre Boga impera el soplo con poderío y lo circunda con vigor convirtiéndolo en presa de la inquietud y dejándolo confuso e irreflexivo. De esta manera en *Sudeste* el viento no representa la furia incontenible que crea la tempestad a pesar de la lluvia mencionada dentro de la obra ni tampoco al temible huracán que azota todo cuanto tiene frente a sí. Entre un zumbar desenfrenado y un dulce susurro, en la obra quedan erigidos un personaje y un símbolo más; primero como un actante opresor del binomio hombre/

río o río/hombre, y segundo que alude al término de 'espíritu vital' relativo a la creación.

El viento ondulaba la superficie del río, y por encima del río, aquel inconstante mar verde en medio del cual se afanaba. Oía<sup>b</sup> el silbido enroscándose en torno suyo, como una serpiente. Y luego las palpitations de aquella enorme soledad. El (s/c) se movía transportando consigo aquel mundo, dondequiera que fuese (S:23, 24).

Por encima de la fuerza del agua el viento diligente sacude la espesura de la hierba, de los árboles, del verdor "inconstante" con orgullo de 'ser' una densidad todavía predominante. Y por si fuera poco, aunque el dinamismo de este hálito no conlleva la destrucción ni la cólera, sino representa la acción, toma su jerarquía, pues debajo de él permanecen los otros elementos: la tierra y el agua. Mientras que el soplo corre o no, gira o no, y va hacia diversos sitios, *nace y renace* —diría Gaston Bachelard—. Más significativa es la trascendencia de oírlo, porque *oír es más dramático que ver*<sup>6</sup>. Surge el chillido o el clamor, tal vez, la melancolía y el lamento como presagio quizá mortuorio, más certero que el juego ilusorio de la vista. Boga oye el silbido y es el silbido del viento lo que hace temblar al hombre que sueña, al hombre que escucha<sup>7</sup>.

---

<sup>b</sup> Oía Boga.

pero el silbido según Juan-Eduardo Cirlot basado en C.G. Jung, lo describe como *un residuo arcaico, un modo de llamar y atraer (...) al animal totémico o deificado*<sup>8</sup>. Un símbolo más que acentúa el aspecto o la apariencia de Boga como un animal inmerso en la naturaleza y responde instintivamente ante la manifestación de ésta: sobrevive al agua, al viento, al verano. Así, Boga no es un ser "deificado" sino un ser "totémico", quien representa un emblema o una figura simbólica que encierra a otra<sup>9</sup>. ¿Qué escucha Boga?, ¿acaso comprende esa 'voz natural' creadora y cósmica? Porque el viento grita de algún modo antes que la bestia<sup>9</sup>. ¿Qué tan inteligible es el grito? Levantamiento de una voz confundida con otras proveniente de lo remoto y del espacio. Aún este grito repta en el cuerpo de Boga "como una serpiente", cuyo simbolismo según Carl G. Jung es *un síntoma de la angustia y una anormal animación del inconsciente*<sup>10</sup>. Porque el reptil constriñe y en él recaen los conceptos: el mal y los demonios. Así, el grito parece maléfico ante la soledad de Boga o del hombre. Una voz vehemente que produce opresión. Después del torbellino sonoro y táctil, o del cerco, Boga transporta "consigo aquel mundo", sí, ese lejano conjunto de situaciones etéreas y enrarecidas que lo circundan, lo estremecen y lo aturden sin que correspondan a 'este mundo' el que conoce y palpa. "Aquel mundo" resulta distante e inalcanzable.

---

<sup>8</sup> Boga es analizado con mayor amplitud y profundidad como figura simbólica en el capítulo "El misterio en los ojos de pez".

El viento en la obra prosigue en menor grado que el río, comparativamente como un actante, desde este punto de vista ejecuta también el rol de un personaje disipado y entretenido que se jacta casi vanidoso de su poder: *El viento silba en las Jarclas<sup>d</sup> sin darse un respiro, como si eso lo divertiera* (§:50). Cuando él dispone sonoriza y el chillido lo lleva en su materialidad y sustancia con la firmeza que posee sin suspirar siquiera, e insiste. Rodea, vibra, conmueve y embota.

El viento jugaba con el sonido, adelantándolo, arrastrándolo o sofocándolo. Hasta que bramó indistinto sobre la entrada de El Sueco<sup>e</sup> y, a partir de ahí, creció parejamente en la noche invadiéndolo todo, como si se encaminara hacia el cobertizo y lo fuera a embestir de un momento a otro (§:58).

Con habilidad controla el sonido, primero con el placer necesario como un virtuoso de su talento y con la astucia y la destreza de un trovador natural. Después brama y la violencia captura todo, a cada objeto durante la noche hasta convertirse el viento en un animal que topa con ímpetu contra lo que encuentre.

---

<sup>d</sup> "Conjunto de instrumentos y redes para pescar". Usado comúnmente en plural, de acuerdo con el contexto la definición apropiada para la cita de la obra le pertenece a la segunda acepción del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española.

<sup>e</sup> Pasaje del Río Paraná de las Palmas situado entre las Islas Lucha y Nutria cerca de Punta Temor.

Un toro salvaje y enfurecido. Un símil que equipara al viento con la robustez y la fortaleza de un macho bovino. Lo etéreo cobra imágenes insospechadas que van desde la pasividad hasta la vehemencia. Tal como es el viento. De nuevo el soplo creador juega y habla a su manera, adelanta el sonido, lo arrastra o lo sofoca, con esto retoma su postura en el espacio, movimiento acelerado para intervenir en la vida. Un requisito en los procesos propios de la naturaleza con el objetivo de sostener un 'orden' o un 'equilibrio' entre los distintos elementos que conforman el mundo. Porque el viento aspira y respira, contiene y explaya para otorgar un cambio a todo aquello que envuelve y rodea.

*Este viento y este rumor formaban en torno de él un cerco o una esfera. Él estaba en el medio y la esfera o cerco se traslada con él (§:73). Con la humedad de la mañana, el viento y su rumor encierran al personaje dentro de una esfera. Lo invisible sobre lo visible. El hálito creador rodea al hombre. Juan-Eduardo Cirlot menciona que la esfera es símbolo de la totalidad<sup>11</sup>. Boga y este cerco conforman un todo en sí mismos. Lo divino, puede decirse, envuelve a lo humano. Aún para los presocráticos, desde que Parménides consideraba al "ser" como la "permanencia" y lo comparó con una esfera bien redondeada, Inmóvil (...) permaneciendo continua y contigua a sí misma<sup>12</sup>; es con Heráclito que la esfera parmenídea se ha puesto en movimiento<sup>13</sup>, de tal manera que la esfera obtiene movilidad y se traslada a través del 'ser'. Por esto, lo esférico, cuyas dimensiones son la altura, el ancho y*

el fondo, corresponde por un lado a una forma geométrica sólida que remite a las esferas celestes y a la terráquea; por el otro, al ámbito filosófico en el cual para los presocráticos equivalía a *Infinito (lo único uno), e igual a sí mismo, con los atributos de homogeneidad y unicidad*<sup>14</sup>. Estas cualidades parecen otorgarle a Boga un escudo protector para convertirlo en un individuo y en un 'ser' que resultan únicos e irrepetibles. De acuerdo con la propuesta de la novela, esta breve descripción de cerco entre la actividad del aire y su rumor, revela el sentido de vinculación entre lo supremo y lo ínfimo, entre el hálito creador y la respiración humana. La conjugación de ambos conforma una sola esfera en movimiento donde lo invisible envuelve a otro invisible, al 'ser', y este traslada a la creación consigo mismo.

La creación encierra misterios, así que no todo es descubierto y mucho menos con la sencillez que el hombre necesita para comprenderse y sumarse dentro de ese entorno inaccesible para la razón. La transportación de Boga cercado por el soplo proveniente del espacio lo concilia ante la fuerza a veces moderada y otras, desmedida. Si bien él ha sido atarantado por el zumbido, también ha encontrado en el viento a un guardián, una permanencia de la sustancia y de la materia más sutil.

La estaticidad o dinamismo del viento delimita a los objetos sensibles y a los seres, los invade de sí animándolos con vigor, los estremece con su movimiento o su sonido. Cada viento posee sus propias características, ya sea por la suavidad o por la

variabilidad, ya en la superficie terrestre o en la acuática, ya por el desplazamiento durante cada una de las estaciones o por la región donde la corriente desciende o asciende, a su vez, cada uno se distingue por su particularidad y la rareza de estos corresponde a sus efectos y a su diligencia. Por esto, *los vientos poseen raras virtudes y suelen ser muy personales* (S: 84).

El viento es una corriente natural producida en la atmósfera, su flujo puede originarse en cualquiera de los puntos cardinales y por supuesto, depende de su circulación y dirección. Desde la zona tórrida, comprendida entre los trópicos de Cáncer y de Capricornio, y dividida por el Ecuador en partes iguales, soplan fijos los vientos alisios con inclinación al Nordeste o al Sudeste según en el hemisferio que imperan; cuando el viento reduce la visibilidad acompañado de lluvias, de tiempo sucio y violento proveniente del Sudeste en las costas argentinas queda denominado como "sudestada", y al viento que sopla de esa misma dirección se le conoce como "Sudeste"; a su vez el término abarca el significado de *punto del horizonte entre el Sur y el Este a igual distancia de ambos*<sup>1</sup>, situado a 45 grados.

Dentro de la obra la utilización del término Sudeste parece indicar por un lado el punto del horizonte y por el otro, el flujo suscitado del Este, puesto que en la

<sup>1</sup> Este significado lo brinda el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición.

novela no existe marca textual que señale literalmente "sudestada". *Si en una tarde fría y nublada entra a soplar el sudeste y el río crece despacio, ahí está el pejerrey* (S:38). El "Sudeste" trae consigo la promesa, el índice de diversos peces de agua dulce o salada; uno de los anhelos importantes para cualquier pescador quien sobrevive con la venta de ellos o sencillamente para su consumo. El "Sudeste" representa de alguna manera el futuro y por lo tanto, la espera, esencial para proseguir en el trabajo que finge ser insignificante, pero que demanda de una experiencia y de gran atención a los eventos naturales. Asimismo, el "Sudeste" traslada consigo el aroma distante, *ese olor semejante al del mar* (S:43), y no es el mar, sólo parece que llega una emanación salina sin realmente serlo. Un engaño para el olfato. Otro anhelo. Porque la cercanía con el mar incluye peces de mayor tamaño, a su vez, concibe otro tipo de navegante, de otra fortaleza de carácter, con una embarcación más poderosa; contrario al río donde hay puntos de referencia y el navegante rema, aprovecha la corriente y asienta su navío en la orilla de la tierra, mientras que en el mar se requiere de conocimientos de orientación, entre otros, que le permitan navegar en cualquier circunstancia con cierta seguridad y confianza. Por lo tanto, existe gran diferencia entre ambos.

De noche puede levantarse un viento del sudeste y, en ese caso, poca es la diferencia entre esto y el río abierto. Pero quería amanecer allí, ni un poco antes,

ni un poco después. En la mañana es todo distinto y parece realmente que uno llegara del mar a unas islas que muchas veces ha soñado (§:64).

Durante la oscuridad el viento iguala al río, o viceversa, cada uno como poder se convierte en un reto, ambos corren y su movilidad crea un instante insospechado. La noche queda abierta a cualquier suceso. Pero la luz anuncia otro evento: la ensoñación. El ambiente cobra un motivo contrario, del río abierto al mar, al sueño por un espacio ideal y una espesura deseable. Bajo el concepto de Bachelard, tal vez, *da la impresión de una absoluta sublimación íntima*<sup>15</sup>. No obstante el "Sudeste" continúa con su hálito de promesa, de esperanza, de anhelo, además de cambio, ya que su presencia avisa vaivén y por lo tanto, alteración de los objetos sensibles, en este caso el río. Por esto, dentro de la novela vuelve la imagen: *Una noche lo sorprendió el sudeste y estuvo luchando con el río* (§:99). El viento provoca al río, este toma otro curso y su afluencia adquiere un ímpetu mayor. No se lucha contra el viento sino contra el efecto que produce al entrar en contacto con otra sustancia y materia. El hálito creador domina al agua. Lo celeste sobre lo terrestre y lo acuático. Lo invisible sobre lo visible. El "simple movimiento" resulta ser un presagio para el habitante del río: Boga. Una energía indomable para el hombre.

## CITAS

- <sup>1</sup> Leonardo Da Vinci. *Tratado de pintura*. p. 244
- <sup>2</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 60
- <sup>3</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. p. 287
- <sup>4</sup> J. Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. p. 2471
- <sup>5</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 464
- <sup>6</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. p. 281
- <sup>7</sup> *Idem*. p. 282
- <sup>8</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 414
- <sup>9</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. p. 282
- <sup>10</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 408
- <sup>11</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 188
- <sup>12</sup> Jean Brun. *Los presocráticos*. p. 101
- <sup>13</sup> *Ibid.* p.101
- <sup>14</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. pp. 188-189
- <sup>15</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. p.19

## V. EL MENSAJERO

*Millones de criaturas espirituales  
caminan por la tierra, sin ser vistas,  
cuando estamos despiertos y cuando  
estamos dormidos...*

John Milton

El aire, uno de los cuatro elementos, es el pasaje entre el cielo y la tierra, también el medio propio de la luz, del color, de los aromas, de las vibraciones estelares e interplanetarias; en él corre la sonoridad y lo móvil; sugiere el viaje volátil de las flores y las plantas, un viaje aéreo de semillas y de polen; entonces implica el vuelo aligerado y la ingravidez; propone entidades fugaces que realizan una travesía dentro de su holgura: a las nubes, al relámpago y a los seres alados. Bachelard menciona, *en cuanto un sentimiento se eleva en el corazón humano, la imaginación evoca el cielo y el pájaro*<sup>1</sup>, porque en el hombre nace el afán inconsciente de la nobleza, de enaltecer las situaciones ordinarias por medio de seres que insinúan delicadeza y en ellos recae la suavidad y el vuelo. Las aspiraciones hacia el sentido de lo 'libre' y de la 'ascensión', convocan a la parte 'divina' del hombre, quien no posee en su cuerpo la virtud de las alas, las cuales manifiestan en sí levantar el vuelo y su carencia remite al ser terrenal en toda la extensión de la palabra. El hombre, aún más el creativo, sublima su experiencia de desamparo y de soledad en el mundo y recuerda al pájaro sin menosprecio como una vía para sentir

elevación; ya los egipcios simbolizaban a *todo ser alado*<sup>a</sup> como estado espiritual. Incluso en *El Corán*, el pájaro tiene una relación con el alma y su vínculo con lo sagrado: *¿No ven á (sic) los pájaros sobre sus cabezas desplegar y recoger sus alas? ¿Quién los sostiene en los aires, más que el Misericordioso?*<sup>2</sup>. Igualmente ocurre en el Evangelio según San Mateo:

Por lo tanto, yo les digo: No se preocupen por lo que han de comer o beber para vivir, ni por la ropa que necesitan para el cuerpo. ¿No vale la vida más que la comida y el cuerpo más que la ropa? Miren a las aves que vuelan por el aire: no siembran ni cosechan ni guardan la cosecha en graneros; sin embargo, el Padre de ustedes que está en el cielo les da de comer. ¡Y ustedes valen más que las aves!<sup>3</sup>.

Lo que sostiene al hombre está por encima de él, la alimentación de su interior le es concedida por lo 'supremo'. Así, el misticismo propone que dentro del hállito creador (el aire) y la espiritualización (el pájaro), la sustancia relevante que constituye la esencia humana es el alma, cuya unión con el 'poder celestial' anuncia la inmortalidad; la excesiva atención a lo mundano empobrece al alma, además de plantear el placer y la comodidad como el fin hospitalario para

---

<sup>a</sup> Concepto manejado por Juan-Eduardo Cirlot, quien además agrega que en diversas culturas con frecuencia el pájaro tiene la simbolización del alma.

un cuerpo mortal. Por esto, la recurrencia a escribir o integrar dentro de un texto literario lo alado, invita a la ensoñación que busca en el aire las formas más apacibles para llamar a la ternura y a la piedad del "Misericordioso" o del "Padre".

En *Sudeste* existe el pronunciamiento del pájaro, no del colorido el cual atrae la atención y capta cualquier tono manifiesto en la naturaleza de la flora, quien inmerso en ésta forma parte del paisaje; sino nombra al ave opaca, aquella que produce una visión secreta de un animal cuyo misterio radica en la connotación que le imprime un sello melancólico y de pesadumbre. A este respecto Bachelard escribe: *Advertiremos entonces que el pájaro imaginarlo, el pájaro que vuela en nuestros sueños y en los poemas sinceros (por qué no también en la narrativa) no podría ostentar colores ablgarrados<sup>b</sup>. Lo más frecuente es que sea azul o negro: sube o baja<sup>4</sup>. Porque lo umbroso de las plumas añade una carga interior y personal: Un pájaro oscuro remonta el vuelo con un chillido desolado (S:24), la aflicción ocupa un sitio por el lamento que surge no solamente de la oscuridad del plumaje, cuyo tono carente de luz induce a sentir tristeza, sino también del pájaro en vuelo, el cual destaca la queja honda semejante al hombre devastado quien grita y llora al viento su síntoma de angustia. En el fondo la imagen de este pájaro desnuda el sentimiento oculto en la narración; deja de ser un actante pintoresco para convertirse en*

---

<sup>b</sup> Dentro de las anotaciones Bachelard subraya: "El martín-pescador, con sus brillantes colores es una excepción. ¿Ha retenido todos los reflejos del río?"

una exaltación interna. El pájaro es un símbolo más que agrega a la atmósfera de la obra un contenido profundo y silente, tal vez parece irrelevante, pero es nombrado y construido como parte de una historia: *Estaba oscureciendo y oyó su voz, un poco insegura, que atravesaba el Jardín como un pájaro solitario* (S:108). El símil de la voz con el pájaro, confirma la relación estrecha entre el hombre y el ave. Muestra a la palabra (voz) perteneciente al hálito creador como a los estados espirituales (pájaro) extendidos por los aires en completa soledad; refleja a su vez, el ensueño del hombre por el anhelo de las alas, retoma el sentido de elevación; pero la inseguridad de la voz durante la noche sugiere el abandono del hombre con sus propios miedos y sensaciones. Un hombre, con su alma dolorida y atormentada durante la oscuridad, emite un sonido incierto.

La repetición del pájaro continúa dentro de la novela, este va obteniendo otro matiz de significación e importancia, puesto que el pájaro se vuelve un recurso para exponer lo inexplicable. Un "algo". Este pronombre indefinido designa situaciones o cosas que muchas veces no pueden nombrarse o bien, no logran especificarse, o se dirigen a una realidad compleja y de conceptualización difícil o que no se conoce enteramente<sup>5</sup>.

No estaba realmente enojado, como podía creerse, sino más bien preocupado. Y no era tan sólo por

este hombrequito, que viene y se va con el río, sino por algo<sup>c</sup> que parecía llegar con él, o tras él, algo oscuro e impreciso, algo que atravesaba el invierno y se perdía a lo lejos, y era como un pájaro silencioso que remonta el vuelo al oscurecer (§:114, 115).

La preocupación hacia "algo" incómodo y confuso es convertida en una imagen cuyo impulso manifiesta pesar y ahogo ante un espectáculo de desconcierto. Porque entre lo sombrío "algo" viene, atraviesa, se aleja y se pierde en la distancia, pero pasa y abruma semejante a un espectro que ingresa y perturba el interior del personaje. Aunque ese "algo" cobra una forma (pájaro) callada que "remonta el vuelo" y puede convocar a la ascensión, muestra también el sentido de 'caos' y a *las fuerzas inferiores no sublimadas*<sup>6</sup>, es decir, a las fuerzas inconscientes que habitan en el hombre como ser ordinario cuyo instinto y deseo lo dominan y lo distancian de los estados superiores, entendidos estos como la capacidad humana de razonar y de sentir cada evento cotidiano con mayor fondo y conciencia con aspiración hacia una trascendencia. Al incorporar en el texto "oscuro e impreciso" a ese "algo" que proviene de un lugar no tangible, pero inevitablemente perceptible, desarrolla

---

<sup>c</sup> El pronombre "algo" en este fragmento de la novela resulta ser una figura de construcción denominada anáfora, debido al proceso de repetición ya que da mayor énfasis o insistencia a su propio contenido.

un momento de alerta ante aquello carente de claridad con una atmósfera excepcional como una suposición indescifrable caracterizada por un pájaro. Asimismo, la pérdida de este en la lejanía construye el abandono inmediato como confirmación del ámbito terrenal.

En *Sudeste* la presencia del pájaro refleja por un lado el aspecto interior e inefable del personaje, pero a su vez exterioriza a un objeto: *Los pedazos de la vela se batían sobre su cabeza como las alas de un pájaro sombrío y el ruido que hizo al partirse fue algo tremendo* (S:99). El espacio aéreo (primer elemento) ondula la vela durante el *Sudeste* y los lienzos de tela son transformados en alas por analogía y el batir de éstas semejan al pájaro opaco, aquel que promueve una ensoñación poética personal –según el pensamiento de Bachelard–. De esta manera, lo común comienza a tornarse en símbolo. El viento mueve a una barca y toma rumbo por medio de la vela, una de tantas características de un bote, pero si esta última obtiene la imagen de alas, convierte a la tela en un objeto sensible y móvil como una mutación hacia lo 'divino' necesario para unirse con lo celeste, y también como la sublimación de una cosa con otra. Aunque el velamen, conjunto de paños o telas de una embarcación, hace referencia al plural, contiene en sí la simbolización *del viento, el hálito creador, el impulso hacia la acción. Corresponde al elemento aire; en algunos emblemas medievales es una alegoría del Espíritu Santo*<sup>7</sup>; la vela rasgada como una forma alada anuncia una fragmentación del estado espiritual

(pájaro), tal vez una ruptura bajo la dualidad de lo luminoso y lo sombrío; a la privación de la gracia primigenia: la inocencia.

Si el pájaro, ser alado visible, resulta tan material, móvil y dinámico, ¿qué sucede con otros seres alados que etéreos se presentan ante el hombre? El mundo de aire también posee sus virtudes relacionadas con otro tipo de intimidad y simbolismo, con una creencia. Porque existen para algunas creencias las jerarquías angelicales. En el judaísmo y el cristianismo consideran a los arcángeles como parte del octavo coro<sup>d</sup> celestial a Gabriel, Miguel y Rafael; mientras en el islamismo cuatro arcángeles rodean el trono de Alá<sup>e</sup>: Gabriel, Miguel, Azrael e Israfil. Tanto los arcángeles, los ángeles<sup>f</sup>, como los serafines y los querubines son seres alados, sobrenaturales, cuyas funciones están ligadas con Dios como sus servidores y mensajeros, también existe la convicción de que estos espíritus suelen ser

---

<sup>d</sup> De acuerdo con la teología existe un cierto número de espíritus angélicos que constituyen una categoría o un orden denominados "coros", éstos son nueve: el primer coro pertenece a los serafines, el segundo a los querubines, el tercero a los tronos, el cuarto a las denominaciones, el quinto a las virtudes, el sexto a las potestades, el séptimo a los principados, el octavo a los arcángeles y por último, el noveno a los ángeles.

<sup>e</sup> Alá (*Al-lah*) el que es digno de ser adorado, a quienes los creyentes depositan sus oraciones y confianza cinco veces al día. La palabra Islam proviene del árabe cuyo significado es *resignación* o bien, *sumisión total a la voluntad de Dios*.

<sup>f</sup> La palabra ángel proviene del griego que significa mensajero.

intermediarios entre Dios y el hombre. Este tiene un protector o un ser alado que vela por su alma y lo defiende durante su vida con la intención de guiarlo, después de la muerte intercede por su alma ante el "Padre", el "Misericordioso" o el "Altísimo", cargo que desempeña el ángel custodio o de la guarda. Pero cada uno de estos espíritus celestiales pasa inadvertido ante el hombre muchas veces.

Si la pureza, la luz, el esplendor del cielo llaman a seres puros y alados, sí, por una inversión que sólo es posible en un reino de valores, la pureza de un ser da la pureza en el mundo en que vive, se comprenderá en seguida que el ala imaginaria se adorne con los colores del cielo y que el cielo sea un mundo de alas<sup>8</sup>.

El cielo de *Sudeste* goza de distintas alas. Sería un razonamiento simple si se considerara a las alas como el elemento que hace al pájaro, porque éstas en sí mismas llaman a otros seres: a las abejas, las avispas, las mariposas, las libélulas, las luciérnagas, los murciélagos, los zancudos, entre otros. Pero el cielo de *Sudeste* no sólo incluye al pájaro sombrío durante la noche y al zumbido de abejas y de avispas, rumor incesante del viento; sino invoca al ángel, un aspecto de pureza y de misticismo que abre un mundo de criaturas invisibles y presenta un "reino de valores" bajo la distinción entre objetos y seres sensibles y visibles dentro del 'plano material', y los *espíritus celestes*

*criados por Dios para su ministerio*<sup>9</sup>.

Un ángel, o algo por el estilo, acaba de pasar rozando el agua y los cabellos revueltos del hombre adormilado dentro del bote. Es demasiado veloz para los ojos del hombre y vino hendiendo la media luz del amanecer, que hace confusas todas las cosas (§:49).

No debe confundirse la mención del ángel con un pájaro. Puesto que, al enunciarlo como tal, no obra cualquier tipo de ser alado dentro de la naturaleza parecido a un ángel, porque en la novela existe la manifestación del pájaro sin desdibujarlo, así pues, el ángel, espíritu más cercano al hombre, se asemeja al arcángel "o algo por el estilo". Provisto de inocencia pertenece a un cielo sobrehumano y maravilloso, su origen atañe a una concepción religiosa, unión con lo 'divino'. Su incorrupción procede de una luz indestructible, del espíritu creador. Juan-Eduardo Cirlot escribe acerca de ésta como la expresión de *la moralidad, de la Intelectualidad y de las siete virtudes*<sup>9</sup>. De esta manera la luz tiene un sentido simbólico que corresponde a una energía e irradiación cósmica y como resultado, a la fuerza espiritual. Por ello, Bachelard alude al "reino de valores", ya que la moralidad refleja acciones de una persona, desde la perspectiva de la bondad o de la malicia, asimismo la idea del entendimiento místico que revela la inclinación hacia las siete virtudes: templanza, prudencia, fe,

---

<sup>9</sup> Según la primera acepción del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición.

justicia, esperanza, fortaleza y caridad.

El ángel quien pasa "rozando el agua y los cabellos revueltos del hombre" y viene "hendiendo la media luz del amanecer", *símbolo de lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación*<sup>10</sup>, interviene en el hombre "adormilado". Aunque él vuela inadvertido, desciende de lo celestial como mensajero en lo terrenal, trae consigo a la luz, a la fuerza, y acaricia la circulación de la vida (agua) y la cabeza del hombre para invadirlo de alguna virtud. Esta imagen parece surgir del Evangelio según San Juan:

En Jerusalén, cerca de la puerta llamada de las Ovejas, hay un estanque que en hebreo se llama Betzatá (Betesda o Betsaida). Tiene cinco pórticos, en los cuales se encontraban muchos enfermos, ciegos, cojos y tullidos echados en el suelo (añaden algunos manuscritos) que esperaban el movimiento del agua. Porque de cuando en cuando un ángel bajaba al estanque y removía el agua, y el primero que se metía en ella, después de haber sido removida, quedaba sano de cualquier enfermedad que tuviera<sup>11</sup>.

¿Por qué aparece el ángel en *Sudeste*? El ángel enviado por lo 'supremo' tiene un objetivo desde el punto de vista religioso, tal vez, no el de la sanación física ni de la protección ni de la guía, pero sí el de brindarle otra manera de sanidad: una virtud esencial.

Si Boga emprende un viaje y deja tras de sí la muerte del viejo, su antiguo trabajo, la cosecha del junco, y va rumbo a aquello que promete el Sudeste: el pejerrey, cabe la posibilidad que el espíritu mensajero lo ayude a adquirir la fortaleza interior y la esperanza, si no en Dios, sí en el ánimo necesario para continuar su periplo. Todavía, el mensajero asociado con la luz durante el despunte del día roza los "cabellos" del hombre, con la suavidad y pulcritud de lo etéreo, en ese instante cualquier vivencia se torna confusa. La realidad primaria es otra sin que el hombre se haya percatado del contacto con la dulzura sobrehumana.

## CITAS

- <sup>1</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. p. 89
- <sup>2</sup> *El Corán* (Sura 67: 19)
- <sup>3</sup> San Mateo (6:25,26)
- <sup>4</sup> Gaston Bahcelard. *El aire y los sueños*. p. 87
- <sup>5</sup> Juan Alcina Franch/ José Manuel Blecua. *Gramática española*. p. 650
- <sup>6</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 344
- <sup>7</sup> *Idem*. p. 457
- <sup>8</sup> Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. pp. 95-96
- <sup>9</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 286
- <sup>10</sup> *Idem*. p. 68
- <sup>11</sup> San Juan (5:2)

## VI. RETORNO HACIA LO PRIMORDIAL

*Nadie se ocupa de un bote sin un nombre o, por lo menos, no se preocupa por él en la medida que lo haría si tuviese un nombre. En ese sentido, el hecho de ponerle un nombre ya es una seguridad.*

Haroldo Conti

El navegante requiere de una embarcación para asumirse como un viajero acuático o para convertirse en un pescador. El remero usa una pala estrecha y larga principalmente construida de madera con la cual mueve la embarcación por medio de la fuerza que ejercita contra el agua, sustancia dinámica e informal, móvil por su propia dilatación y por la energía naciente del primer elemento, el aire, cuya densidad interviene en el transcurso de la nave. No depende de manera absoluta del impulso del hombre para realizar un viaje sino de la comunión con estos elementos naturales.

La nave o el barco o el bote representa un objeto insensible, táctil y duro, en el plano de la realidad. En sí cada uno es estático si no estuviera en contacto con la materialidad del agua y la movilidad del aire, junto con el hombre quien le daría una dirección. Este mismo decide el rumbo, el ritmo propio de esfuerzo al flotar en la superficie líquida y de su respiración aunada con el aire, entonces el hombre determina la llegada a un muelle o al vado donde pueda anclar sus esperanzas y dormirar resuelto durante la noche abierta si la

naturaleza lo permite. El bote de aparente sencillez, deja de ser un objeto no sensible e inmóvil adquiriendo potencialidades dentro del río (tiempo) e importancia en el binomio hombre/río. Ya que para el navegante la embarcación es una parte esencial de sí.

En *Sudeste*, Boga adquiere un bote, pero la extrañeza de este crea una preocupación puesto que no goza de un nombre que lo identifique y lo distinga, por esto lo innombrado provoca inseguridad e incertidumbre, como si al remero no perteneciera por completo esa embarcación obligatoria para ser un viajero acuático y un pescador. Ya para los egipcios *el nombre nunca podía proceder del azar, sino de un estudio de sus cualidades de la cosa nombrada, se trataba de nombre común o propio*<sup>1</sup>. De esta manera si el objeto tiene un nombre cumplirá con un 'rito' de conciliación respecto a sus funciones y sus características, pero también, de posesión. Porque al otorgarle un nombre desciende en el objeto el "hálito creador" relacionado en consecuencia con la palabra, ya por su fonética, ya por su grafía, entonces el objeto casi obtiene una bendición o un bautismo etéreo indispensable para librarlo de cualquier peripecia, en este caso, al bote como a su poseedor: Boga. En la medida que se le nombra alcanza singularidad y mantiene la unión con su propietario. Finalmente, el bote llega a ser: un instrumento o un compañero durante el periplo del personaje que va a tener su propia historia.

Muchas veces se confunden los botes y se confunden las historias. En ocasiones, se cree estar hablando de un bote y se está hablando, en realidad, de dos o tres, a la vez. Por lo demás, un mismo bote da lugar a distintas historias (S:45).

Entre los pescadores venden su bote y en este intercambio, él mismo, ha pertenecido a distintos dueños, de esta manera contiene múltiples sucesos y logra ser la hazaña o la desventura de diferentes navegantes aunque se realicen en él nuevas travesías. Boga lentamente desea incorporarle un mástil y velas, esto habrá que entenderlo como una necesidad para hacerlo suyo, por supuesto, para reconstruirlo del desgaste y el mismo rejuvenecimiento le permita aprovechar el viento o el Sudeste, entonces, la navegación se realizaría con menor esfuerzo corporal dentro del laberinto de ríos y arroyos y bocas para rodear a las islas. Existe entusiasmo en el protagonista, una cierta alegría lo invade por emprender su objetivo o su reciente proyecto. *Claro que eso le llevaría su tiempo. Pero, en cierto modo, él era el tiempo (S:75).* En él recae el decurso, la manifestación del mundo por medio de los ciclos de la naturaleza y de su proceso, toda forma sensible que aparece frente a él como testimonio de esa vaga concepción que resulta ser el tiempo para el personaje y para el hombre en sí. Por ello, al ser perceptible del exterior, dependerá de Boga la conquista de su propia meta, de nadie más.

El bote refleja el cuerpo de Boga como un vehículo

para introducirse en la sustancia material de la vida y de la muerte (agua), luego remar en el río (tiempo) y llegar al río abierto y luego al mar (eternidad). Una manera de transporte de su anhelo para encontrar al dorado durante el verano o al pejerrey durante el invierno. Una ceremonia personal que insinúa una navegación dentro de un sitio 'sagrado' e inmanente.

De manera que terminó y partió, como si con partir, al mismo tiempo, de alguna extraña manera, comenzase también su barco. Como si detrás de todos aquellos ríos que pensaba recorrer lo aguardase su barco y no hubiese forma de llegar a él sino a través de todo eso (S:79).

El recorrido no invita a imaginarlo como la *barca de Caronte*<sup>a</sup> aquel ser mítico –generalmente asociado con el Averno– que conducía a las almas por los ríos Aqueronte y Estigia a cambio de un óbolo<sup>b</sup>, aquellos que cruzaban y pagaban no eran azotados por Caronte, pero debían pasar por un tribunal, por los jueces: Minos, Eaco y Radamento y quienes eran buenos eran introducidos a los Campos Elíseos, mientras quienes no lo eran iban a una fortificación rodeada por un río de fuego, lugar denominado como el Tártaro;

---

<sup>a</sup> Algunos creen que Caronte proviene de un dios denominado Carún de la cultura etrusca, a quien le atribuyen funciones semejantes, según Ángel María Garibay K. en *Mitología griega. Dioses y Héroes*.

<sup>b</sup> En la antigua Grecia el óbolo era una moneda de plata, o bien, la sexta parte de un dracma, este equivalente al denario entre los romanos.

por el contrario, en *Sudeste* el viaje es individual e íntimo donde Boga desea o presiente que hallará su propio barco el cual lo ingresará en la zona más abierta del río, tal vez, hasta el mar. Porque el bote le pertenece semejante a su piel que sufre las inclemencias al permanecer muchas veces a la intemperie. Así, el bote resiente al viento como la misma piel ajada por la fuerza o por la lluvia o por la tarde del verano o por la noche del invierno. Y al partir, significa la renuncia a la distancia de la muerte del viejo y el junco y todo aquello que lo unía amistosamente a su patrón. Deja atrás la tierra donde tenía una actividad y una rutina diaria para ser otro dentro del agua con la espera de un pez y de un barco que le darán sentido a su existencia.

Allí estaba el barco.

Lo vio emerger de las sombras, a la altura de El Sueco<sup>c</sup>, y palpar un tiempo en la niebla como si fuera a desvanecerse, hasta que por fin quedó fijo en la mañana (S:132).

Entre la niebla símbolo de *lo Indeterminado* (y también de) *la fusión de los elementos aire y agua* <sup>2</sup>, inicia el anhelo de aquello que podría ser una sencilla ilusión, vaguedad o una imagen difusa entre la espesura del agua y del aire, que después de la sombra parte dual de la luz –otra fuerza creadora que desciende– surge un espectro el cual “palpita” durante algunos instantes como una proyección etérea y

---

<sup>c</sup> El pasaje El Sueco es una de las desviaciones del Río Paraná de las Palmas que se halla entre Punta Temor, la isla Lucha y la isla Nutria.

perdidiza, como un movimiento involuntario de un cuerpo, cuya materialización se da por la mañana: un barco, el mayor proyecto de Boga quien hace a un lado su melancolía. Un barco con una seña que lo identifica: una tabla hecha de cedro.

Nadie la había tocado (la tabla) porque se acostumbra que un barco muera con el nombre, que es lo menos que puede esperar de este río y de esta gente. Leyó, pues, con cierta dificultad, porque efectivamente era un nombre raro: «A... LE... LU... YA» (S:134).

¿De quién fue el barco nombrado? No hay historia del dueño dentro de la novela, sólo el título sobre ese cuerpo partícipe con un navegante desconocido, quien le dio privilegio al bautizarle: Aleluya<sup>d</sup>. Así el hecho de ponerle un nombre ya es una seguridad (S:76). Pero, la importancia de esto radica en que la "seguridad" tiene un efecto espiritual por el título mismo. *Para los semitas<sup>e</sup> el nombre manifiesta las propiedades del que lo lleva (semejante a los egipcios). A veces equivale a la persona misma<sup>3</sup>. El barco, entonces, parece la casa o el templo abandonado, cuyo nombre invita a "alabar con júbilo a Yahvé" o Jehová (Jahweh) según el Antiguo Testamento, o a Dios, de acuerdo con*

---

<sup>d</sup> Aleluya, del hebreo *hallelu-yah*, que significa *alabad con júbilo a Yahvé* o también, *gloria a Yahvé*. Considerada voz o exclamación religiosa.

<sup>e</sup> El término *semitas* habrá que comprenderlo no únicamente como los descendientes de Sem, hijo mayor de Noé, sino también como un grupo de pueblos: babilonios, asirios, fenicios, cananeos, hebreos o judíos y árabes.

el *Nuevo Testamento*; una morada donde habrá que confirmar la palabra de Dios, porque en ese pedazo de madera, en ese instrumento de viaje, honrado con una exclamación religiosa, invita a alabar y aceptar al 'Creador' como una característica singular la cual propone la consideración de lo 'divino', por lo tanto, establece el sentido sagrado del barco y enaltece las características de un objeto que podría ser común. En él reina el símbolo por el nombre concedido.

No le decía nada, pero le resultó bonito y un nombre adecuado para un barco de ese tipo. «ALELUYA». Tal vez, si hubiera sido capaz, habría inventado un nombre por el estilo (S:134).

Posiblemente Boga podría hacerlo, pero en el transcurso de su vida no lo logra y no lo hace. No nombra. No alcanza la esencia de las cosas ni le producen ser original y dinámico en este sentido. Su imaginación limitada le impide crear un apelativo o un juego de palabras tanto en los objetos que usa como en los eventos que participa. ¿Qué le puede decir un nombre que en sí protege el misterio 'divino'? Hay ignorancia al respecto, ante la palabra "Aleluya" existe un hálito que la envuelve y para él sólo hay desconocimiento ante esa expresión rara, aunque le agrada tal vez la musicalidad o el estilo de vocablo, o bien, en su inconsciente admite esta forma sublime.

Sublime, decimos, es elevar al nivel máximo, casi divino, la propia

sublime facultad de hablar; y desde ahí la facultad de dar nombre a las cosas (que es don divino, del cual se da constancia en el Génesis)<sup>1</sup>; esas cosas que el universo presenta al hombre como espectáculo, y las que él mismo produce con arte y artificio, reproduciendo en nivel mínimo el acto de la creación divina (pues Dios es el primer poeta)<sup>4</sup>.

La palabra también es la manifestación del "hálito vital"; todo aquello que obtiene un apelativo convierte al hombre en cocreador y en parte de la obra 'divina' o universal, incluso al ser un hablante participa en un cierto 'bautismo' a veces sacro, otras profano en su expresión cotidiana. La producción de los sonidos y su emisión que invocan a una o diversas palabras va necesariamente ligada al aire que nace del hombre, aliento semejante a la creación. De esta manera, adiona y reproduce su facultad y en algunas ocasiones logra la sublimación en los actos de nombrar o de hablar.

En ese momento, un sople suave del sudeste replegó el murmullo interminable de las islas. Entonces le pareció quedar a solas con el barco. Y fue cuando sintió aquello de una manera especial. Como una nostalgia y un recelo y una piedad a la vez. Sea lo que fuere, un sentimiento levemente doloroso que,

---

<sup>1</sup> Dentro de la tesis, como caso único, los corchetes pertenecen a Eduardo Nicol, autor de esta cita.

partiendo de él, alcanzaba por igual al barco y a él, como si fueran una sola cosa (S:134,135).

La sensibilidad de Boga ante la presencia del aire (hálito vital y creador) y del Aleluya (gloria a Dios) crece de "una manera muy especial". El barco, *símbolo del cuerpo o «vehículo» de la existencia*<sup>5</sup> según Juan-Eduardo Cirlot, muestra en sí al personaje, el cual siente "nostalgia", "recelo" y "piedad" ante esa casa o templo abandonado donde él es conmovido hasta experimentar dolor interno. El sentimiento rebasa tanto a Boga como al barco, de manera que la emoción brota expansiva sin límite hasta que ambos, un símil transferible y de unidad, son "una sola cosa": un cuerpo único de la existencia. Ambos son un templo susceptible llamados por un nombre: gloria a Dios.

Juan-Eduardo Cirlot respecto a un barco roto destaca su simbolismo como *la enfermedad, deterioro, daño o carácter incompleto de algo*<sup>6</sup>. El deterioro puede comprenderse de acuerdo con el estado material del objeto, también indica el desgaste o la condición inferior en el que se encuentra. En consecuencia anuncia una degradación de sí disminuyendo la cualidad inherente que lo hacía bello o íntegro en su materialidad. Intacto ante las adversidades de la navegación.

Boga descubre que el Aleluya *había sido herido de muerte (...). En general, eran viejas heridas reabiertas y agravadas con rapidez por el abandono* (S:143). Esta cita no sólo muestra el desgaste sino el "carácter

incompleto", contrario a la 'señal' que fija y conserva el aspecto incólumne del mismo. Porque las heridas -metáfora en la descripción- esculpen al barco análogamente con un ser sensible, vivo y corpóreo, dolorido y en agonía. Pero si este "cuerpo de la existencia" ha sido desgastado o dañado por el tiempo o por el clima, entonces denota la separación y la angustia existencial, una división entre lo exterior y el interior, entre lo material y lo inmaterial, ya que dentro del simbolismo el abandono habla esencialmente, (de) sentirse abandonado del «dios en nosotros», del componente eterno del espíritu<sup>7</sup>. Por esto, la exaltación: "alabar con júbilo a Dios", propone en cierta medida el conflicto entre el aspecto espiritual y el terrenal, asimismo, el olvido del "dios en nosotros" o una actitud sublime de la existencia.

El barco abandonado, revelación de Boga, que en comunión con el personaje forman "una sola cosa", expone a un ser no sensible reunido con un ser sensible en una confrontación sutil que delata extravío desde el punto de vista de la esencia o del espíritu; puesto que el barco: casa, cuerpo, carne, es habitado por Boga, quien ignorante de la palabra que 'santifica' su morada, parece espíritu desorientado, perdido en la cotidianidad porque él también está al abandono. Tal vez, refleja al hombre insipiente arrojado por Dios al mundo sin el contacto con Él para alabarlo o aceptarlo o entenderlo en todas sus manifestaciones como en sí mismo circunscrito en la creación.

Esa maldad que había destruido por  
fin al «Aleluya» los había reunido a

ellos, a estos cuatro vagos que no tenían nada en común salvo esa parte de odio y de violencia (S:159).

El barco propuesto en la novela como un ser sensible que simboliza "el cuerpo" sufre igualmente como un hombre, también lo consume el mal, esa fuerza que invade por medio de la aversión promovida entre los "vagos" que lo ocupan, dañan e irrumpen a través de su propia violencia y odio. Una imagen de un problema ético, puesto que lo 'correcto' es equiparable con 'deber ser' dentro de la vida misma y dentro de una sociedad cualquiera. Dado que el barco es "destruido" por el mal, este punto conlleva a un cambio de valores. Si lo 'correcto' es una acción positiva, en este caso el Aleluya sugiere a Dios en el hombre y su alabanza añade una posible ascensión hacia lo 'divino' e integrarse al concepto de lo 'eterno'; pero al mutarse los valores indica un desvío en la aparición de éstos, por lo tanto crece el aspecto negativo en el barco y sufre las consecuencias de los seres que lo habitan. Entre el barco y los vagos existe contigüidad, una inclusión donde el mal los ha tomado casi por completo. El nombre Aleluya queda vulnerable por las particularidades de quien lo toma.

El Aleluya construido con madera la cual simboliza a la madre<sup>9</sup>, ésta a su vez, para Carl G. Jung es el

---

<sup>9</sup>De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot.

símbolo del Inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de la existencia, la fuente del agua de la vida<sup>8</sup>; por esto, Bachelard asocia cada simbolismo y relaciona a la barca con una cuna. Un regazo donde el hombre es arrullado y protegido. Pero finalmente, tanto la madera como la madre están vinculadas también con la muerte: un retorno hacia la "fuente del agua de la vida", un regreso hacia la sustancia primordial.

El barco se quejó débilmente.  
Estaba entrando la noche.  
Ahora no sentía (Boga) el cuerpo  
para nada, ni siquiera como un  
peso, sino más bien el barco. El (*sic*)  
y el barco, este triste «Aleluya», eran  
ahora una misma cosa que muere  
con el día. Las viejas maderas y las  
viejas historias se quejaron a través  
de él (S:212).

Un lamento de alguien que agoniza durante la noche, esta última toma el sentido del color negro y de la muerte de manera tradicional, según Cirlot. El cuerpo que simboliza al humano sufre, igualmente Boga, el vehículo de la existencia eleva su quejido, pero el personaje ya no siente su carne ni su piel, por el contrario, su único abrigo es el barco, la madera, un cobijo para acunarse dentro del "triste" Aleluya el cual expresa melancolía dentro de la "gloria de Dios" que encierra su propio nombre. Un templo o una casa o el navío que lleva el alma de Boga en su adentro. Una transportación indefinible aunque real donde ambos

son "una misma cosa que muere", cuerpo y alma en un solo nombre: "alabar con júbilo a Dios". Y resulta que en esa coraza maternal brota la pena. Pero como entes existenciales regresan a "la fuente del agua de la vida" como el retorno hacia lo primigenio o hacia lo primordial, desde el punto de vista místico.

## CITAS

<sup>1</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* p. 327

<sup>2</sup> *Idem.* p. 324

<sup>3</sup> *Nuevo testamento y salmos.* p. 770

<sup>4</sup> Eduardo Nicol. *Formas de hablar sublimes poesía y filosofía.* p. 11

<sup>5</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* p. 98

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 98

<sup>7</sup> *Idem.* p. 49

<sup>8</sup> *Idem.* p. 291

## VII. EL MISTERIO EN LOS OJOS DE PEZ

*Todo tiempo tiene sus encantos,  
todo tiempo tiene sus peces.*

Haroldo Conti

El hombre, sustancia encarnada, quien sueña, ambiciona, padece, sonríe, suele ser el centro de importancia para el hombre mismo, porque él testimonia los eventos exteriores desde la manifestación de la naturaleza terrestre y celeste hasta la exposición de conductas que exhiben el interior del individuo: heredero de la humanidad y partícipe dentro de la historia de sus actos y reflexiones y por supuesto, de la interacción con el otro en comunidad. El hombre continúa siendo el misterio dentro del misterio de la creación. Hay recurrencia e interés por describirlo, comprenderlo o examinarlo como parte de lo inexplicable. Paul Diel señala que:

El misterio no tiene comienzo ni fin; existe antes de la vida, durante la vida y después de la muerte. La vida humana sólo tiene sentido y valor en la medida en que descansa en el misterio<sup>1</sup>.

Esto, desde el punto de vista religioso. Pero si en el misterio reposa el hombre cuyas acciones y pensamientos contribuyen a la supervivencia o al peregrinaje, ya con armonía, ya con discordia, en el

terreno de la carne, aunque no esté completamente consciente de la intencionalidad y la autoobservación de sí ante las distintas circunstancias que se presenten, su valor radicaré en la tendencia hacia la conformación con el misterio que permanece antes, durante y después del devenir de la persona circunscrita dentro del arcano.

En la literatura, dependiendo de la corriente literaria, la mayoría de las veces, el personaje creado cobra cercanía en cuanto actitudes, respuestas y emociones como una representación o aproximación al hombre, ordinario o extraordinario, que durante la obra poseeré cualidades o defectos y en el personaje recaeré en sí el misterio. Ya que mediante las palabras se erige a un hombre con movimiento, con sentimientos, con el ánima desarrollada durante las páginas, ésta creciente a partir de su motivación y la del lector. El hombre inexistente recibe sustancia, vida, en el mismo secreto de la escritura. Así el personaje reflejaré una porción del misterio de la existencia en el plano de la realidad.

Por ello, el personaje adquiere consideración en cuanto a su estudio o análisis. En el caso de *Sudeste* la peculiaridad de Boga radica desde su nombre que no procede del "azar, sino de un estudio de sus cualidades de la cosa nombrada"<sup>o</sup>, esto implica la intención consciente del autor al otorgarle al personaje principal dicho apelativo. Porque la nominación Boga remite

---

<sup>o</sup> En el capítulo "Retorno a lo primordial" hice hincapié en cuanto a la relevancia de nombrar, trátese de un nombre común o propio, en la página 92.

primero: a la acción de remar o de bogar, una de las características en la vida del actante protagónico; segundo: al nombre vulgar *Leporinus obtusidens*, pez acantopterigio<sup>b</sup>, de 10 a 12 centímetros aunque a veces alcanza los cuarenta, de *tono oscuro y con reflejos plateados y dorados en ciertas partes*<sup>2</sup>, comestible y común en los ríos Paraná y en sus afluencias, también en los mares de España.

Boga, adquiere otros significados: *buen aceptación, fortuna o felicidad creciente también, cuchillo de dos filos*<sup>c</sup>, lo cual establece a la palabra, semánticamente como polisémica, es decir, dotada de diversos sentidos propios y figurados. Causa interés que la categoría gramatical de la palabra, no en cuanto a su morfema<sup>d</sup>, sino a la clase determinante del nombre que especifica el género y el número: el artículo<sup>e</sup>; boga pertenezca al género femenino, independiente de la proveniencia, ya del verbo transitivo bogar, ya del

---

<sup>b</sup> Denominación utilizada dentro de la zoología, acerca de los peces teleósteos, casi todos marinos, como el atún, el pez espada y el besugo; aunque habrá que considerar a la sardina, pues es clasificada como pez teleósteo. Estas definiciones son de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, en su vigésima primera edición.

<sup>c</sup> Los primeros significados parten del francés *vogue*, moda, y el segundo a una palabra utilizada en Extremadura, según el *Diccionario de la Lengua Española*.

<sup>d</sup> Dentro de la morfología, el morfema es la *unidad mínima en que cabe descomponer un elemento léxico portador de significado gramatical*. Existen morfemas derivativos (canclon-ero) y morfemas flexivos (bog-a-rían), según el *Diccionario de Lingüística*.

<sup>e</sup> Aunque en la *Gramática de la Real Academia Española*, el artículo es uno de los accidentes del sustantivo.

nombre propio del pez junto con las distintas acepciones. Lo anterior, indica que la búsqueda de un nombre propone acercamiento del autor al objeto, gusto por la palabra y quizá hasta su análisis. El creador no discrimina el léxico, por el contrario, juega con él como una recuperación del vocablo, el cual renace y crece dentro del texto. De esta manera, sitúa a Haroldo Conti dentro de la idea "soñador de palabras" que expone Gaston Bachelard, con tendencia hacia la ensoñación, pues este menciona que: *el sueño corresponde al animus<sup>1</sup> y la ensoñación al anima<sup>2</sup>*. Por lo tanto, el nombre elegido para el personaje, fue susceptible de una distinción del pensamiento, pero asimismo por el alma de un narrador inclinado hacia el lirismo sin reticencia ni rechazo en la composición de su prosa, constituye un elemento contundente en la anécdota.

El viejo y Boga laboran en la zafra del junco, un trabajo sucio y muy duro que los embrutecía poco a poco (S:16). Porque ambos salen desde temprano en busca de la planta sobre los parajes húmedos, entre agua y barro, y regresan al atardecer. Así, las jornadas, día tras día el impulso extenuante para adquirir alimento los cansa, los agota con lentitud hasta convertirlos en seres entorpecidos.

Al día siguiente (Boga) llevó los juncos a San Fernando. Esto

---

<sup>1</sup> *Animus*: mente, pensamiento; intención, voluntad.

<sup>2</sup> *Anima*: aire, soplo, aliento; vida, alma.

era cosa del viejo, pero como ahora estaba ocupado en morir se tenía por fuerza que hacerlo por él (S:20).

Ya que el viejo presiente su final y lo asume sin perturbación, trabaja por sucumbir y deja de lado la cotidianidad para consagrarse a su fallecimiento; quien debe realizar la venta hasta el pueblo ubicado en el río Luján, es Boga, el cual rema a través de los arroyos, vinculaciones y canales. Porque él, empleado del viejo, tiene el compromiso de cumplir con esa labor ardua y complicada, que los mantenía unidos. De alguna forma hacía el corte, el viaje y la venta, tal vez, por simpatía hacia ese hombre.

(Boga) grabó su imagen (la del viejo) en sus ojos de pez moribundo, de manera que aun 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 (S:27).

Boga observa la firme convicción del viejo por morir, el tránsito natural de la vida hacia la muerte de su patrón lo transforma, ya por su "rostro terrible", ya porque ve que ha "muerto hace tiempo". Sus ojos

abandonan el aspecto humano para convertirse en los de un pez, un punto clave que vincula su apariencia con su propio nombre: pez. Porque su nombre no representa la felicidad ni el cuchillo filoso ni la moda. Escribe Juan-Eduardo Cirlot con relación al ojo: *el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender*<sup>4</sup>. Al grabar la "imagen" en sus ojos, en ese instante percibe más allá de la persona en agonía un estado diferente del mismo trance. Fija en su mirada esa representación dolorosa. Contempla la pérdida, la ausencia, pero a su vez, "una llama interior". Consumido por la llama, que *simboliza la trascendencia en sí*<sup>5</sup>, subsiste la luz proveniente del "espíritu". El hombre deja de ser carne y materia para mudarse en un "ser lejano" en el plano de la 'realidad' en el mundo tangible, palpable; alcanza una presencia inmaterial e inevitable dentro de lo cotidiano. Así, la mutación en los ojos de Boga lo faculta de una sensibilidad distinta hacia el evento que observa. "Comprende" sin una conciencia plena sino por medio de la mirada cómo yace su patrón, pero también su propia distancia hacia el "punto": *unidad, origen, centro*<sup>6</sup> o de la 'emanación' que está oculta para él y para los otros personajes, como la vieja (esposa del viejo), Roa Bastos y El Colorado.

Aunque Boga sufre una mutación de sus ojos continúa siendo un hombre, *centro del mundo de los símbolos*<sup>7</sup> puesto que en él apuntan analogías y correspondencias entre el universo y el hombre. Forma parte de la creación la cual contempla, participa, vive

e intenta comprender. Chevalier anota que el hombre *toca los tres planos cósmicos: al terreno con los pies, a la atmósfera con el busto, al celeste con la cabeza (...); por su espíritu, entra en relación con la divinidad*<sup>8</sup>, interés para algunos estudiosos antiguos, para teólogos e incluso alquimistas. Por esto, tanto su nombre como el traslado de los ojos humanos hacia los de un animal, ofrecen ambos elementos mayor importancia simbólica. Durante la novela Boga el "terreno" que pisa es lodo, agua, madera; su pecho tocado por el viento y el agua; su cabeza, sus cabellos acariciados por un ángel y el rostro por el viento, y en especial los ojos sufren transformación. El hombre al ser centro del mundo y éste parte del universo, señala una complejidad, lo une con "sustancias sensibles" inferiores (terrenales o mundanas) como con "sustancias no sensibles"<sup>9</sup> superiores (celestiales o divinas).

El contacto con el agua, sustancia material transformadora del ser, ligada a la idea de vida y renacimiento o muerte y disolución o bien, involucra el concepto de resurrección, en cuyo dinamismo acuático habitan otros seres, entre varios, el pez perteneciente a la "sustancia sensible" e inferior, remite de alguna manera a una particularidad en *Sudeste*, un constante 'bautismo' que alimenta la metáfora de Boga respecto a su nombre y a los "ojos de pez". Si bien para Juan-Eduardo Cirlot dentro de otros apuntes simbólicos escribe sobre una de las tantas naturalezas acerca del pez, *del sacrificio y de la relación entre el*

---

<sup>8</sup> Conceptos manejados en el capítulo "El agua de la disolución y de la muerte", p. 56.

cielo y la tierra<sup>9</sup>, para Chevalier este animal, desde el punto de vista del cristianismo, el vocablo *Ikthys* del griego que significa pez ha sido considerado una imagen convencional asociado con Jesús, ya que las cinco letras griegas son las iniciales de otras tantas palabras, a saber: *Iesous, Khristos, Theou Ulios, Soter* (Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador)<sup>10</sup>. Bajo estos criterios, los ojos de Boga tienen una implicación religiosa y también un sentido totémico. Porque, por un lado su apariencia adopta un toque de animal que le brinda una figura ritual y por el otro, existe en sus rasgos humanos la representación de lo 'delficado' o 'divino' como centro donde Jesús o Cristo o el hijo de Dios o el Salvador posa su esencia en esa carne por medio del pez, éste inmerso en los ojos del hombre que mira, ve, observa, en los cuales preserva el misterio de la creación, de las "sustancias no sensibles" e inmutables, de la comunión entre lo sacro y lo profano, y por qué no, hasta "la acción espiritual".

La relevancia de la metáfora creada por medio del pez en Boga genera no sólo una analogía entre el nombre y su exterior sino un encuentro entre el inconsciente y el consciente del personaje, y posiblemente de Haroldo Conti, pues causa fascinación la permanencia del símbolo utilizado como una imagen dentro del fenómeno simbólico y a su vez, materializa estéticamente un contenido profundo e inasible que sugiere un espíritu manifestado en ese hombre silencioso, a veces contemplativo, de quien se ignora su origen, su edad y su pasado, ya que no existen marcas textuales a este respecto. Aunque es un actante

protagónico produce asombro y curiosidad la repetición de la metáfora, porque lejos de aportarle una característica corporal le concede atributos propios de cualquier humano sujeto a ciertas "sustancias no sensibles" o celestes con las cuales está impedido a luchar, al igual que las "sustancias sensibles" o terrestres, llámese naturaleza circundante, llámese el contacto con los contrabandistas, llámese el transcurso vital. Un encuentro entre lo externo y lo íntimo.

Ante la continuidad de la metáfora en las diversas partes de la anécdota, es decir, mientras agoniza su patrón, Boga *miró al viejo con sus ojos de pez moribundo. Era casi seguro que no lo escuchaba* (S:34, 35), entonces comienza la alegoría. Porque si el mirar como anota Juan-Eduardo Cirlot expresa "la acción espiritual" y por lo tanto, comprender, ¿qué es lo que comprende Boga?, ¿la aceptación de la muerte o que en el cuerpo reina el espíritu pese a todo, al "rostro terrible", al "punto remoto"? Por un lado, expresa melancolía ante quien yace, por el otro, Boga en sí posee su propia melancolía reflejada en su actitud de mirar y la predestinación que también va a morir algún día, señalada con "sus ojos de pez moribundo". Todavía surgen otros puntos importantes, si el pez simboliza en el sentido religioso a Cristo, "el Ungido" quien sintetiza *los símbolos fundamentales del universo: el cielo y la tierra por sus dos naturalezas, divina y humana*<sup>11</sup>, la alegoría anticipa la desunión entre la materialidad y la inmaterialidad, cierta separación de las sustancias físicas como espirituales, la dualidad entre lo sacro y

lo profano, entonces, introduce el término de comprender, de esta manera Boga abraza aquello que mira con los ojos. Así la alegoría pasa por distintos niveles interpretativos<sup>1</sup>: el literal; el alegórico que ofrece una "verdad oculta"; el moral que depende de cualquier lector descubrirlo; por último el "suprasentido" espiritual.

Los hombres de este río, este hombre (Boga) que ahora observa las aguas con sus ojos de pez moribundo suspendidos sobre ellas como dos espejuelos suspendidos del aire, son en todo semejantes a él (S:60).

Los ojos ahora examinan las aguas, otro tipo de ser, en su movimiento hipnótico donde ellos quedan "suspendidos" en esa circulación parecen retornar a la vida; pero el torrente del agua: el río/tiempo cobra de nuevo unión con el hombre, en Boga que "observa las aguas", elemento donde el pez reitera su sentido de símbolo e indica su traslación. Porque el agua es el medio en el cual impera, entre la vida y la muerte donde se vuelve pasajero. Escribe Gaston Bachelard que *el ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba*<sup>1 2</sup>. Boga va desmoronándose solitario en esa superficie líquida que une a su nombre y a sus atributos,

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el planteamiento de Helena Berinstáin respecto al sentido de la alegoría en algunos casos literarios.

rema por los ríos, y él incorporado en la vasta naturaleza accede ante el espectáculo que le rodea. No existe estaticidad en él, permanentemente vive modificaciones exteriores, rota, gira, va rumbo a una esperanza: en busca del pejerrey o del dorado, en busca de un barco donde realice un viaje hacia el mar. De la misma manera que el vértigo visible lo cambia, le invade el vértigo íntimo, el del ser, y altera su intimidad sin remedio.

El río lo había hecho duro. Y si había en él algo neto y definido, algo por encima de todo, era precisamente esa completa pasividad, esa aceptación o sumisión a lo que viniese del río, el buen o el mal tiempo, las aguas altas o a las aguas bajas, todo, en fin, la vida o la muerte (§:66).

El endurecimiento se produce por el fluido acuático y por la fuerza del viento en cuanto a los poderes que Boga no puede controlar, pero también queda acerado por aquello imposible de vencer: el tiempo. El remero lucha en contra del dominio de la naturaleza líquida y aérea y el pez en su hábitat lucha en contra de sus depredadores, entre estos: el hombre. Ante este "vértigo", turbación o aturdimiento lo "neto y definido" en Boga es la aprobación de aquello que sobreviene del río/tiempo, el cual lo consume, a veces con lentitud, otras con furia; en consecuencia su ritmo interior renuncia a cualquier oposición frente al transcurso que

se aproxime, una peregrinación inevitable, puesto que él acepta sin rebeldía "todo", "la vida o la muerte", asimismo expone neutralidad hacia ambos destinos de la existencia. Ninguno de los dos son convenientes o inconvenientes, sólo son posibilidades abiertas integradas en un "todo" en cuya identidad están presentes múltiples mudanzas, riesgos y eventualidades. Por lo tanto, Boga asume su periplo.

¿Qué le gusta a Boga (el remero y el pez)?, sobre todo dejarse arrastrar por la corriente, marchando con las aguas (§:80, 81), por la fuerza vital que con su dinamismo lo disuelve<sup>1</sup> y lo lleva hacia un "tipo de destino". Encaminado por la vida circula día tras día hacia su sino con el gozo provocado por la movilidad y materialidad del agua: medio propicio para el navegante y para el pez. Aún así, Boga no opone resistencia al curso del elemento, el cual lo 'adormece' y lo atrae como un componente más para continuar su travesía. A medida que avanza su proyecto de pescador, aumenta la búsqueda por el dorado. Un cierto tipo de pez. Pero si en el concepto religioso el pescador está asociado con el *pescador de hombres*, apelativo dado a san Pedro en el Evangelio (que) designa aquel que salvará a los hombres<sup>13</sup>, entonces "en el fondo" Boga puede 'salvar a alguien o algo' o ser 'salvado' de su propia condición, porque acaso, en el fondo, este hombre hubiese querido fundirse con el pez, ser de alguna manera el pez (§:81). Una especie

---

<sup>1</sup> En el capítulo "El agua de la disolución y de la muerte", el término de disolución está nombrado y relacionado con el actante protagónico como uno de los aspectos simbólicos del agua.

de mimesis para adquirir las propiedades o las cualidades de ese ser de las aguas e incorporado en éste, su carne de hombre retornaría a la sustancia móvil, en la cual viviría en la constante inmersión: en un renacimiento –de acuerdo con la idea del símbolo sobre las aguas–. Asimismo el deseo de “ser de alguna manera el pez” introduce el anhelo del espíritu divino, es decir, la presencia de Cristo o el hijo de Dios en sí mismo, por lo tanto, de un tótem convertirse en un “pescador de hombres”; por ser poseedor de ciertas características en su nombre y por su predestinación, su actividad de pescador multiplica el nivel interpretativo de la alegoría.

Boga pesca el dorado, mas el pez se moría en el fondo del bote, no estaba tan contento como era de suponer, sino más bien triste (S:82). ¿Qué pescó? No solamente a un animal, sino una parte de lo sagrado que transmuta en su bote/cuerpo<sup>k</sup> donde separa un fragmento esencial de sí. La tristeza lo irrumpe, lo ocupa de tal manera como si le hablara de su propia muerte. El pez aparentemente ajeno a su cuerpo lo representa y forma parte de él.

(Boga) oía el agua encrespándose en torno como si hirviera, y dos veces rodó al fondo del bote. Por lo visto, había embarcado bastante agua. Sintió deseos de estarse ahí, rodando en el fondo.

---

<sup>k</sup> Concepto manejado en el capítulo “Retorno hacia lo primordial” p. (cita 5)

Como un pez recién cogido  
(S:99, 100).

El poder del agua sobrepasa a cualquier navío, pero bajo su dominio impera la fascinación por ella, tal vez, porque induce a la inmersión, a sumergirse en su territorio y pertenecerle. Por esto, a Boga le resulta atractiva y le provoca "deseos", el principal: ser parte de ella "como un pez". La movilidad acuosa lo lleva al anhelo.

Una tarde el viento del sur  
barrió la arena de la playa y  
vio su sombra (Boga) que se  
alargaba desmesuradamente  
sobre esta soledad (S:101).

Durante el ocultamiento del sol, ahora el viento ocupa, como elemento, importancia; soplo que desciende, soplo del sur, lo invita a ver su propia sombra, la cual está en contraposición de la luz, entonces el "ser sensible" cambia ante el impacto producido por ésta. Leonardo Da Vinci escribe: *si la luz está Inmóvil, el movimiento de la sombra es siempre más veloz que el movimiento del cuerpo que la engendra*<sup>14</sup>. De tal manera que la luz asociada con el espíritu vibra ante el objeto sensible y este a su vez bloquea los corpúsculos o las ondas para proyectar penumbra, *la Imagen de su parte maligna e Inferior*<sup>15</sup>, expandida en la soledad externa e interna. Jung anota a este respecto que:

La sombra es una parte viviente de la personalidad y quiere entonces vivir de alguna forma. No es posible rechazarla ni esquivarla inofensivamente. Este problema es extraordinariamente grave, pues no sólo pone en juego al hombre todo, sino que también le recuerda al mismo tiempo su desamparo e impotencia <sup>16</sup>.

Por lo anterior, el que Boga haya visto "su sombra" connota no únicamente el fenómeno físico sobre lo luminoso y lo opaco sino un encuentro consigo entre sus particularidades como persona y la sensación solitaria de abandono. Aunque, debe subrayarse que en este caso el viento, hálito divino, es el sujeto de la acción para que Boga viva tal experiencia y con el poderío aéreo provoca tal hallazgo que lo reúne con su parte oscura sin concebirla como la sombra del umbral mortuorio más bien propone un aspecto ínfimo de su personalidad. Este suceso que podría considerarse irrelevante, enfatiza la incomunicación del personaje acompañado de melancolía. Tal vez, proyecta el destierro personal.

El Sudeste<sup>1</sup> toma un papel importante, ya que con su aparición llega el pejerrey: una promesa, una

---

<sup>1</sup> Viento del Sur y del este tratado en el capítulo "El viento, soplo creador y presagio" p. 75.

esperanza. No obstante, Boga en *una madrugada salió por fin al río abierto, en busca del pejerrey, como si marchara a una lucha* (S:117). Mientras que el Sudeste podría ser una señal benéfica como es de esperar, la actitud de búsqueda del personaje frente a la promisión del pez se torna en una competencia o en una batalla en la cual el pescador con "ojos de pez moribundo" va tras un anhelo, otro pez. ¿En qué radica la lucha?, ¿contra quién debe luchar? Si bien existe un desafío entre dos fuerzas móviles: el agua y el viento, una provocación que presagía fatalidad porque difícilmente en el combate contra la naturaleza el hombre logra ser el vencedor; también la figura de Boga está Inmersa entre lo invisible y lo visible, entre la manera en que la realidad aparece ante él y el secreto que pertenece a ésta; a su vez, el navegante semejante a un ermitaño tiene frente a sí otro tipo de obstáculo, el de "comprender" bajo la apariencia totémica que lo conforma como un animal, en el pez que habita en el agua. ¿Cómo ese hombre ensimismado o contemplativo puede equilibrar la parte divina y la humana que le brinda un aspecto mortal e inmortal sin reconocerlo en sí como una porción correspondiente a una gran proporción dentro del misterio inexplicable de la creación humana?, ¿cuál es el origen de su carne?, ¿a quién podría asirse para no continuar en vilo? Un hombre sencillo en abandono, quien olvida a Dios en él, una vida individual sujeta por lo circundante: la naturaleza misma con sus sorpresas.

Mientras Boga, silencioso, va rumbo a su ideal, el pez y el barco, sensible a esa naturaleza que lo

sostiene, porque en la soledad de este río, ¿qué otra cosa puede desear un hombre? Generalmente se muere con su deseo y nada más, porque es difícil tener un barco (S:135), acostumbrado a sí y a la soledad ¿qué necesita un hombre? No desea una pareja ni el amor ni una familia ni otro tipo de subsistencia emocional o psicológica sino la supervivencia por medio del río con su actividad, la pesca, cuyo beneficio le ofrece longaniza, osobuco, mate, galletas, fósforos, cigarrillos y kerosene (s/c); entra en contacto con otra naturaleza a la cual no está acostumbrado, la humana, con hombres "vagos" o contrabandistas quienes ninguna semejanza tienen con él y con su anhelo y con su lucha, mas el hecho de conocerlos implica a Boga en un evento difícil: cae herido del vientre y del muslo durante un asalto a un barco. Y él, no ejerce resistencia alguna ante el grupo y el "hombre" –otro personaje de la novela–. Boga era como un espectador (S:183) de cada uno de los movimientos, negociaciones, palabrerías y actos de los demás. Entonces, halla al gran depredador de los "ojos de pez moribundo", el hombre. También el mal y el bien que les pertenece y los constituye. El mal y el bien son indiferenciados por el individuo y por su personalidad, por lo tanto manifiestan las acciones de índole moral. De esta manera la relación de Boga con ese grupo evidencia cierta degradación en la cuestión mundana, ya que no representa al "pescador de hombres" en el sentido religioso sino el arrebató hacia la violencia por su irreflexión y automatismo, es decir, en él no existe en ese momento una actitud voluntaria y consciente.

A pesar de esto, el estado contemplativo y asistente de los actos de esos seres aturdidos por el río/tiempo, por la disolución paulatina de su esencia, muestra en Boga renunciación ante su parte divina desconocida por él.

Agoniza embotado, adolorido, con fiebre, aunque intenta no morir conforme rema y el agua "lo ayuda" a llevarlo a otro sitio, pero intuye con sutileza entre la luz y las sombras que su final se aproxima, puesto que con sus ojos de pez moribundo (recorre) la orilla distante, al parecer sin ansiedad (S:209). Sin desasosiego aparentemente. Entonces, comienza a "comprender", luego, actúa su espíritu inmutable mas no su cuerpo. Tal vez, la aceptación de la lucha solitaria lo invita a la renuncia de la carne. Paul Diel menciona que *el pavor sagrado sólo se despierta ante el misterio, vivido, bajo forma del sentimiento de soledad implacable del hombre ante su destino*<sup>17</sup>. Por esto, es posible el acercamiento hacia la esencia y hacia el barco, así el miedo o la ansiedad no lo inclina a proseguir entre cada uno de los elementos sensibles: el agua, sustancia móvil y disolvente; el río/tiempo incombustible; el viento, soplo creador que todo envuelve y toca; pero a su vez, la "acción espiritual" que por medio de los ojos habla su ser es el amparo en su travesía.

¿De qué otra manera el hombre logra rendirse ante lo inevitable? Solamente bajo el deseo de su vida: el barco, "vehículo de la existencia". Templo necesario para Boga como el tránsito de la vida hacia la muerte

en esa madera deteriorada, cobijo que podría acunarlo en el trance entre la manifestación del mundo y los sentidos y lo inmanente oculto en la creación. El sueño está cerca de él durante su final: *De pronto comenzó a crecer (el barco) y el agua lo empujó hacia el «Aleluya» (S:210)*, hacia el encuentro con otro cuerpo donde el alma tal vez hallará refugio bajo un nombre "alabar con júbilo a Dios" o rendirá su vida ante la "gloria de Dios". Transmutará su carne por la del barco, "una misma cosa", en ese recinto, de nuevo mira *al río anocheado con sus ojos de pez moribundo (S:212)*. En ese regazo tiene a la oscuridad y al río/tiempo frente a sí el cual lo sedujo; sobre el barco queda la fragilidad del hombre ante lo inconmensurable. Fuera de ese territorio reina otra realidad, la del viento y el agua; mas la existencia de Boga se desvanece en esa piel casi 'sagrada' para asirse a lo divino y a lo que persiguió como una "lucha" y un anhelo, *pero seguía frente a la noche con sus grandes ojos de pez moribundo desmesuradamente abiertos (S:212)*. Ahora ¿qué comprenden esos ojos? En la fase de la oscuridad, las sombras, donde él está consigo mismo, Boga inicia otro viaje: la muerte. Un periplo ascendente donde su aspecto de pez, "Hijo de Dios" rinde lo carnal para sumarlo hacia lo divino quizá como parte de un "sacrificio" o como la resignación ante lo verdadero o real en esa marcha solitaria e implacable que lo lleva hacia la "claridad" o la "luz". Juan-Eduardo Cirlot escribe que *la muerte es, de otro lado, la suprema liberación*<sup>18</sup>. Por supuesto, este concepto basado en el símbolo.

En *Sudeste*, el hombre en sí está expuesto como una sustancia corruptible en cuanto a lo corpóreo y sustancia incorruptible en cuanto a su espíritu liberado por la muerte. En el caso de Boga lo mundano pasa por un proceso de alteración y bajo el entorno humano sufre estragos difíciles y trágicos, ya que al sujetarse a lo que venga, también está sometido por el hombre y su personalidad, el hombre y su moral, el hombre y su maldad, el hombre y su bondad, el hombre y la supervivencia, pero su espíritu pasará por el umbral que cualquier humano cruza inevitablemente. He aquí la "suprema liberación", con la muerte regresa hacia lo primordial, retorna hacia el gran misterio.

Boga, eje en el cual recae aquello que desciende y bajo la condición corpórea toma una dirección en el plano de lo palpable, su parte humana con apariencia de pez, su parte esencial registrada con la del pez, durante su muerte en el barco *Aleluya*, "gloria a Dios", representa en el sentido religioso y alegórico: *el reino de Dios ya está entre ustedes*<sup>19</sup>, según el Evangelio de San Lucas, que entre otras traducciones se encuentran, *Dios dentro de ustedes* o *Dios al alcance de ustedes*, lo cual implica que Dios estuvo con él mas no lo reconoció o conoció; en esto descansa el misterio de la existencia del hombre.

## CITAS

- <sup>1</sup> Paul Diel. *Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica.* p. 19
- <sup>2</sup> Eduardo Romano. *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados.* p. 9
- <sup>3</sup> Gaston Bachelard. *La poética de la ensueñación.* p. 38
- <sup>4</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* p. 339
- <sup>5</sup> *Idem.* p. 287
- <sup>6</sup> *Idem.* p. 377
- <sup>7</sup> Jean Chevallier/Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos.* p. 573
- <sup>8</sup> *Ibid.* p. 573
- <sup>9</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* p. 360
- <sup>10</sup> Jean Chevallier/Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos.* p. 824
- <sup>11</sup> *Idem.* p. 360
- <sup>12</sup> Gaston Bachelard. *El agua y los sueños.* P. 15
- <sup>13</sup> Jean Chevallier/Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos.* p. 822
- <sup>14</sup> Leonardo Da Vinci. *Tratado de pintura.* p. 211
- <sup>15</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* p. 419
- <sup>16</sup> Carl G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo.* p. 26
- <sup>17</sup> Paul Diel. *Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica.* p. 19
- <sup>18</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos.* p. 312

## CONCLUSUM EST

*Confieso que no me propuse,  
si es que recuerdo lo que me propuse,  
escribir una novela nacional,  
ni nada por el estilo.*

Haroldo Conti

El lenguaje en *Sudeste* obra como un detonador en cuanto a significaciones que parten desde el sentido literal hasta un "suprasentido", cuya tendencia abarca una correlación de fondo y de correspondencias entre los distintos elementos de la novela.

La anécdota puede ser sencilla si únicamente quedan leídas las acciones, pero junto con éstas, la descripción apunta hacia un entorno y una propuesta complejos. Por esto, el estudio interpretativo debe recorrer caminos amplios con el objeto de integrar análisis posibles y alternativos para la comprensión de la obra bajo un mosaico literario de avance con una postura indagatoria.

En la novela, Boga, cuyo nombre alude al pez de género masculino y el artículo que acompaña a esta acepción resulta de género femenino: 'la Boga', este juego evitado dentro de la escritura de la obra concede la unión de contrarios en un solo individuo. Personaje en quien recae el aspecto móvil por lo corpóreo o carnal y el aspecto inmóvil por lo incorpóreo o espiritual. Dos sustancias que constituyen al hombre: eje principal donde queda representado lo mundano y lo divino. El hombre pertenece a la creación pero a su vez, es el microcosmo donde

advierde, convive y conserva el macrocosmo. Su peregrinación expresa:

El avance de un estado natural a un estado de conciencia por medio de una etapa en que la travesía simboliza justamente el esfuerzo de superación y la conciencia que lo acompaña<sup>1</sup>.

Pero, este periplo en Boga debe considerarse como una escenificación del hombre común, quien personifica a todos los hombres, con "conciencia" sea plena o no, en el caso del personaje resalta la conciencia 'adormecida', la cual es inseparable, mas necesaria para el desarrollo de un estado diferente en cualquier hombre.

La conciencia *propiedad del espíritu humano de reconocerse en sus atributos esenciales y en todas las modificaciones que en sí mismo experimenta*<sup>a</sup>, en Boga está implícita a través de su comportamiento: solitario, contemplativo y silencioso, también por medio de los atributos que le conceden su nombre y los "ojos de pez moribundo". Propiedades que son confirmadas por la naturaleza creada en la novela: el agua como elemento "transitorio" y transformador "del ser", sustancia dinámica que contribuye al paso de un estado de vida a otro, de muerte; el río símbolo del tiempo equivale a Boga, a quien irremediamente lo potencializa como mortal y experimenta su transcurso

---

<sup>a</sup> De acuerdo con la primera acepción otorgada por el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española.

disuelto por este mismo; todavía lo acuático condena a lo móvil y a lo corpóreo a un espejismo, un engaño para la percepción del mundo o de la naturaleza circundante y de sí mismo.

Sobre el agua y el río predomina el aire, el viento, lo invisible. Sustancia sutil que ejerce variabilidad en el dinamismo líquido vinculada con la "ascensión" y el "espíritu vital", implica el vuelo y los seres alados, contiene la promesa y la esperanza y conforma con lo incorpóreo la unicidad, comunión indispensable para cruzar de un estado a otro, es decir, para la adquisición de una 'nueva conciencia' o tal vez, 'renovada'. Por esto, su importancia en el hombre, porque este elemento constante participa en lo terrenal como descenso para acercarse y despertar a lo íntimo y a lo espiritual por medio del "soplo creador". A su vez, si existe algún tipo de sanación interna bajo la presencia de un mensajero, de una figura sobrehumana: un ángel, y el hombre no ve ni siente tal visión, pasa inadvertido y en consecuencia, el mediador entre lo divino y lo mundano sólo contempla por unos instantes al hombre en una breve continuación de su vida. Situación que convierte la aparición en el primer llamado para conciliarse o ligarse con lo sagrado.

Ante lo visible y lo invisible, el hombre tiene posibilidades de llegar a otro "estado de conciencia", pero si prevalece el engaño o la hipnosis de la corriente, de la vida y del tiempo reduce cualquier probabilidad para alcanzarlo.

Si bien los "ojos de pez moribundo" anuncian en sí

el sentido de "comprender" y de la naturaleza divina asociada con Jesús como un encuentro, conviene destacar la imagen totémica (animal) en cuanto a la carne y su rito y la imagen delficada (espíritu) en cuanto a reconocerse como hijo de Dios en unión íntima con Él. De esta manera, tal vez, a partir de la "metáfora continuada" promueva la idea: 'comprende hijo de Dios que permanentemente estás en agonía', aunque también podría comunicar, 'comprende que eres hijo de Dios y toma conciencia de ello, así una parte de ti no morirá', desde el punto de vista religioso, cristiano, como una promesa de retorno hacia el origen, ya que según el Evangelio de San Juan, Jesús contesta a Nicodemo:

Te aseguro que el que no nace del agua (referencia hacia el bautismo) y del Espíritu, no puede entrar al reino de Dios. Lo que nace de padres humanos, es humano, lo que nace del Espíritu, es espíritu<sup>2</sup>.

Así el plano material y el plano inmaterial son diferenciados en cuanto origen, mas no excluyentes con relación a ascendencia del humano, como también habla de su "doble naturaleza". La insistencia en los "ojos de pez moribundo" advierte que el hombre tiene la presencia y la señal de lo 'supremo' pese a la condición o 'tipo' de existencia que realice en el mundo.

El anhelo de un "vehículo de la existencia" (barco) que soporte la travesía a lo largo de vida enmarca al

momento de la muerte la unicidad con una fuerza 'superior', puesto que en el "Aleluya" (alabar con júbilo a Dios) señala el mito de ascensión y posiblemente de salvación como la reintegración de lo inmaterial hacia la "fuente". Aunque dentro del aspecto simbólico *para cada hombre (...) su muerte es como el fin del mundo*<sup>3</sup>, porque el hombre experimenta proporciones y correspondencias recíprocas con el mundo como parte de una vivencia individual donde cada hombre *simboliza un nudo de relaciones cósmicas*<sup>4</sup>.

Después del nacimiento y de los eventos que forman parte de la historia personal del individuo, la confrontación 'más dolorosa y real' es la muerte, y en ésta radica en sí el misterio de la existencia. No existe algo más decisivo que este proceso del ciclo de la vida. De esta manera, el personaje Boga, protagoniza al hombre ordinario que condensa el lado íntimo del humano. La melancolía y la tristeza. El abandono y la soledad. El desafío y el sueño. La indiferencia y la renuncia. La aceptación y la conciencia. Pero, todo lo que pasó ya es ajeno, intrascendente, otra aproximación al microcosmo y al macrocosmo por medio de unos "ojos de pez moribundo" entre otras miradas.

Todo lo anterior, confirma de una u otra manera que la narrativa de Haroldo Conti también posee otras características que le conceden múltiples lecturas, así este estudio participa en una visión simbólica y alegórica como un ejemplo para trabajos posteriores.

## CITAS

<sup>1</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. p. 447

<sup>2</sup> San Juan (3:5)

<sup>3</sup> Jean Chevallier/ Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. p. 574

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 574

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### DIRECTA

Benasso, Rodolfo. *El mundo de Haroldo Conti*. Buenos Aires: Galerna, 1969 (Testimonios).

———. "Haroldo Conti, premio Barral 1971" en *El Gallo ilustrado*, número 497, suplemento dominical de *El Día*, ciudad de México, 2 de enero de 1972.

Benedetti, Mario. "Haroldo Conti: un militante de la vida" en *El recurso del supremo patriarca*. México: Nueva Imagen, 1989.

Conti, Haroldo. *Sudeste*. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 1985 (Literatura Alfaguara, 161).

———. *Alrededor de la jaula*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

———. *En vida*. Barcelona: Barral, 1971.

———. *Mascaró, el cazador americano*. Madrid: Alfaguara, 1985 (Literatura Alfaguara, 171).

Cordeiro, Emilce Alejandra. *Haroldo Conti: un análisis (sic) de su obra narrativa*. Tesis doctoral de filosofía. Temple University, 1994.

Díaz, Lidia Susana. *Los marginales de Haroldo Conti: Del Sudeste solitario al Mascaró solidario*. Tesis doctoral de filosofía. University of Pittsburgh, 1994.

García Márquez, Gabriel. "La última noticia sobre el escritor Haroldo Conti" en *Proceso*, número 233, México, 20 de abril de 1981.

Morello-Frosch, Marfa. "Actualización de los signos en ficción de Haroldo Conti" en *Revista Iberoamericana*, número 125, octubre-diciembre de 1983.

Restivo, Néstor/ Sánchez, Camilo. *Haroldo Conti, con vida*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986.

Romano, Eduardo. *et. al.* "Conti de lo mítico a lo documental" en *Nueva novela latinoamericana 2*. Compilador J. Lafforgue. Buenos Aires: Paldós, 1974.

—. *Cuentos y relatos. Haroldo Conti*. Selección, estudio preliminar y notas de Eduardo Romano. Buenos Aires: Kapelusz, 1976.

—. *Haroldo Conti. Sudeste. Ligados*. Madrid: ALLCA XX/ CNCA, 1998 (Archivos, 34).

Rosemberg, Fernando. "Los cuentos y novelas de Haroldo Conti" en *Revista Iberoamericana*, número 80, julio-septiembre de 1972.

Ruffinelli, Jorge. "Haroldo Conti: las tragedias cotidianas" en *Crítica en marcha*. México: Premiá, 1979.

#### INDIRECTA

Alcina Franch, Juan/ Blecua, José Manuel. *Gramática Española*. Barcelona: Ariel, 1998.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Ida Vitale (traducción). 1ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1988 (Breviarios, 279).

—. *El aire y los sueños*. Ernestina de Champourcin (traducción). 7ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 (Breviarios, 139).

- . "Introducción" en *La poética de la ensoñación*. Ida Vitale (traducción). 2ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (Breviarios, 330).
- Brun, Jean. *Los presocráticos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Cruz, 1995 (¿Qué sé?).
- Da Vinci, Leonardo. *Tratados de pintura*. Ángel González García (edición preparada). 3ª ed. Madrid: Nacional, 1980.
- Diel, Paul. *Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. Ligia Arjona (traducción). México: FCE, 1994 (Popular, 423).
- El Corán*. Joaquín García-Bravo (traducción). México: Época, 1982.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.
- Garibay K., Ángel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa, 1964 (Sepan Cuantos, 31).
- Guerin, Wilfred L., et. al. "Enfoques mitológico y arquetípico" en *Introducción a la crítica literaria*. Buenos Aires: Marymar, 1974.
- Jung, Carl G. *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. 5ª reimpresión. Miguel Murnis (Traducción). Barcelona: Paidós, 1994 (Psicología Profunda, 14).
- Nicol, Eduardo. *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*. México: UNAM, 1990 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 16).
- Nuevo Testamento*. Traducción directa de los textos originales: hebreo, arameo y griego. Seúl: Sociedades Bíblicas Unidas, 1990.

Scott, Wilbur. "La perspectiva arquetípica: la literatura a la luz del mito" en *Principios de la crítica literaria*. Barcelona: Laia, 1974.

## DICCIONARIO

Berinstáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2ª ed. corregida. México: Porrúa, 1988.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 10ª ed. Bogotá: Labor, 1994 (Nueva Serie, 4).

Chevalier, Jean/ Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona: Herder, 1995.

*Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. 21ª ed. T. I, T. II. Madrid, 1992.

*Diccionario Latino-Español. Español-Latino*. 13ª ed. León: Everest, 1995.

Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. Joseph-María Terricabras (Nueva edición revisada y aumentada). T. III, T. IV. Barcelona: Ariel, 1994.

Royston Pike, Edgar. *Diccionario de religiones*. 6ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.