

LA PLURIISOTOPIA EN “LAS CAMPANAS DEL SUR”, DE VITTORI

por

ROSA BOLDORI

Publicada en 1971, *Las campanas del sur* integra como valiosa muestra, a la par de obras de Oxley, Mandón, Saer —con cuya novela *El limonero real* tiene no pocos puntos de contacto— la línea del realismo mágico que dimensiona en la universalidad del mito a la zona santafesina encabalgada entre la costa y las islas del gran río y a la gesta cotidiana de sus pobladores.

Oralidad, expresionismo lírico, ambigüedad, reiteraciones, elipsis, todo configurando un relato de fascinante simbolismo existencial, son marcas del estilo de esta novela, compendio del orbe narrativo de Vittori, de su “saga fluvial” (1), a la que enriquece con su principio mítico, como el autor acota en el Prólogo, relacionándola con *Las fuerzas opuestas*.

Novela experimental, está “abierta” a la manera cortazariana, por las posibilidades que propone el manejo individual de los lectores en la prosecución de sus laberintos narrativos y por la complementación del sentido que la elipsis y el simbolismo sugieren de continuo.

(1) Denominación tomada de la obra de CASTELLI, Eugenio: *José Luis Vittori. Dimensión mítica de su saga fluvial*. Santa Fe, Colmegna, 1977.

ESQUEMA DE LA SECUENCIA DE LAS UNIDADES NARRATIVAS DEL DISCURSO DE "LAS CAMPANAS DEL SUR" Y DE SU SITUACION COMUNICATIVA

Capítulo	Unidades narrativas: emisor	Sub-unidades	Págs.	Destinatario (signos del vocativo)
I. <i>Hombres del tiempo lento</i>	1) Osorio		15 - 26	?
	2) Actis		27 - 49	?
	3) Percyra		49 - 78	"créame" (p. 49)
	4) Emilio		79 - 92	?
	5) Setóbal		93 - 94	?
	6) Prestes		95 - 107	"vea" (rep. 7 veces)
II. <i>Al viento y su ley</i>	Setóbal	UNO y DOS	111 - 112	?
	"	TRES a CINCO	112 - 115	"vos" (el muerto)
	"	SEIS a TRECE	115 - 123	?
	"	CATORCE	123 - 129	?
	"	QUINCE a VEINTE	129 - 147	?
	"	VEINTIUNO	147 - 158	"vos" = Emilio
	"	VEINTIDOS	158 - 159	"ustedes" = Húngaro + Coyo;
	"	VEINTITRES y VEINTICUATRO	160 - 165	"vos" = Coyo
	"	VEINTICINCO	165 - 171	?
	"	VEINTISEIS a TREINTA	171 - 176	"señor" (p. 167) y "vos" = Emilio
	"			?
III. <i>Tomo y obliqo</i>	1) Osorio	Osorio	179 - 186	"usted", "señor" = Prestes
	2) Setóbal	Setóbal	197 - 209	"señor" = Prestes
	3) Emilio	Emilio	211 - 225	"señor" = Prestes tb. "usted", "amigo" y "Prestes"

1.1. *La estructura del discurso*

La novela está estructurada sobre la base del montaje de los discursos de hablantes sucesivos, cuyo nombre rotula cada una de las unidades narrativas en que se divide, configurando el esquema que aparece en la página siguiente.

Como podemos ver allí, el cap. II introduce la variante de que sus subunidades no están tituladas por el nombre de su común hablante: Setúbal, sino por números, del UNO al TREINTA, correspondientes a cortes verticales del fluir básicamente monológico de su conciencia (decimos "básicamente" porque el monólogo, en esta sección, alterna con formas dialógicas dirigidas ya a Emilio, ya hacia una sombra: la de Goyo, el muerto). Ejemplo éste de los cruces continuos de lo sintagmático con lo paradigmático que caracterizan a la compleja urdimbre de la novela, en la que los sucesivos relatos se ensamblan en una línea fundamentalmente progresiva, aunque con inserciones frecuentes de la reiteración no-progresiva; conjunto que podríamos asimilar por analogía a la figura de un río con remansos, islas, lagunas, como es efectivamente la representación implicada del espacio regional.

Escenas que se repiten son, por ejemplo, la llegada del Húngaro junto a Setúbal y su actitud provocativa (pp. 140, en presente y 200, en tiempo pasado), o los relatos de Actis (I, 2) y Pereyra (I, 3) relativos al hundimiento de El Paraguayo (con una significativa marca del corte en la separación del espacio textual y en las señales elípticas de p. 49), con variantes lógicas debidas al distinto enfoque de los mismos hechos narrados.

Las reiteraciones, reforzadas por el estilo anafórico y las figuras circulares que estudiamos más adelante, establecen analogías particulares en el texto, hacen de *vasos comunicantes* creadores de una red de sentido misteriosa, casi mágica, entre personajes y situaciones, de sorprendentes correspondencias en el tiempo.

Así por ejemplo, el episodio de los muñecos que representan a los seres y acciones novelados, contado dos veces (cap. I, pp. 83-92, por Emilio, y cap. II, pp. 155-158 por Setúbal), deja pendientes en los paralelismos y divergencias entre ambas versiones, dudas que refuerzan la ambigüedad subrepticia del texto: ¿eran una vez de madera, obra del extraño enano giboso, y otra vez de barro o arcilla, obra quizás de Goyo? ¿los mismos o diferentes? ¿la memoria del narrador pudo equivocar detalles en uno u otro caso? ¿o se trata de un error del autor?, en cuyo caso ¿es voluntario o involuntario?

Otro misterio, en torno al cual parece girar toda la narración, consiste en la secreta culpa de Setúbal, que se devela en la sección final: III, 3. Este episodio parece haber sido genéticamente el germen de toda la novela. Bajo el título de: *En El Paso* apareció publicado en 1967 en la Antología de cuentos 13-19⁽²⁾. Encierra el "centro trágico de la obra", como se desprende de las palabras prologales del autor, quien dice también que de las tres lecturas que propone para la novela, la normal según la secuencia del libro I - II - III, nos permite asistir a "la revelación gradual de una tragedia primitiva y secreta".

La unidad narrativa a que nos estamos refiriendo incluye el relato de Emilio a Prestes, que enmarca a su vez al de Setúbal a Emilio, y con él por lo menos a las dos terceras partes de la obra, según la técnica de las *cajas chinas*, algo disimulada por la preferencia del novelista por el uso de la primera persona. El ingeniero Prestes, destinatario común a todos los mensajes narrativos del último capítulo, podría suponerse hipotéticamente que fuera el narrador básico del libro, encargado de recoger todos los hilos y transferirlos al lector, ya que es también el sujeto activo del parlamento final (6) del capítulo I, con el que podría terminar la lectura del libro, siguiendo cualquiera de los otros dos modelos propuestos, además del normal: III - II - I ó II - III - I.

(²) Santa Fe, Colmegna, con Prólogo de Gastón Gori.

Emilio, que ha sido señalado como el héroe mítico de la saga vittorina, cobra importancia aquí como "alter ego" del lector implícito, como mediador y confidente de Setúbal, receptor y transmisor de su mensaje, agente determinante de su cambio de conducta, pero el rol protagónico de *Las campanas del sur* cabe indiscutiblemente a este segundo personaje.

1.2. *Setúbal, actante principal*

Setúbal es el único emisor de habla cuya intervención se repite en las tres partes del libro. Además, domina de manera excluyente todo el capítulo central: II. Es actante principal del núcleo trágico de la historia: matador del asesino de Goyo, ejecutor de la venganza, testigo único de esos hechos y "guardián de una tumba secreta y una memoria anónima". Su acción de "velar una sombra, una memoria" con una obsesión casi irracional, es la imagen germinal, sintética, del libro ⁽³⁾. El núcleo actancial principal revive y se recupera a través de su memoria; sus omisiones son sus vacíos, porque, como le dice a Emilio:

"a veces importa lo que se calla y por qué (p. 171)

Su representación imaginaria está cargada de plasticidad y simbolismo: acurrucamiento fetal; primitividad e indefesión del ser local, aferrado a un pasado, condenado a morir ante el empuje arrollador de los foráneos:

"Después se quedó callado, quieto en esa posición que era su descanso, como un retorno a la fuente más honda o un anticipo del fin que lo rondaba". (p. 218)

Seres y cosas que lo rodean están también cargados de sentido trascendente: el potro rojo, alegorización de la rebeldía

⁽³⁾ "Uno, acata o rechaza la imagen conjurada por sus obsesiones, por sus conflictos, por su sentido del mundo. Pero, esta posibilidad de elección no niega que el origen de una posible novela, de un cuento posible, es, en el fondo, esa imagen plena, total, que se nos ha revelado, que ya esperábamos, esa imagen que nos da lo esencial de la obra". (VITTORI, J. L.: *La voluntad de realismo*. Ensayos. Santa Fe, Colmegna, 1963, p. 43).

indomable de la tierra; los buhos, el bendito, corporeizaciones del misterio, la superstición, lo nocturnal que se le adscriben.

Notamos asimismo una identificación de Setúbal con los elementos naturales, con el "espíritu de la tierra":

"Estaba un poco inclinado sobre sus huesos, agobiado de años y penurias, desteñido y trabajado como la materia de la costa" (p. 184)

"Estaba descalzo y sus pies parecían dos raíces pulidas por el agua" (p. 213)

"me lastiman las astillas que esos hombres clavan en el lecho del río..." (p. 121)

Los elementos naturales llegan a aureolarlo dándole extraño relieve:

"En la noche negra como su piel, caliente y fosforescente, remaba... las sales de su cuerpo alumbraban con una incandescencia gris y opaca hasta la faja oscura que le señía el vientre. Era como una antorcha de luz plomiza en medio de los fuegos inquietos que rodeaban la canoa, los remos encendidos, el agua metálica". (p. 96)

No hay más datos descriptivos físicos de Setúbal, salvo la negrura de su piel, para no estorbar la actitud antinaturalista de Vittori, en consecuencia con su concepción de la literatura como "correalidad", fundada tanto en la relatividad de su experiencia como en su capacidad de imaginar. Vale para él lo que dice sobre los "personajes" de *Las fuerzas opuestas*:

"Cora, Emilio, Pizarro... han surgido de la visión o el contacto directo con personas reales de la costa y la ciudad, pero, en mis cuentos, han seguido un destino posible. El tema de la obra es la frustración del hombre en una sociedad alienada; su sentido: el hombre propone y las circunstancias sociales disponen (hasta que aquél tome conciencia de su necesidad y se libere). Cora, Emilio... no son, pues, personajes, sino símbolos, y si bien el contorno es real y en cierto modo histórico, las circunstancias los acompañan y los someten a prueba dentro de una lógica, de un cuestionamiento referidos, no a una historia dada, sino a un punto de vista". (4)

(4) *La voluntad de realismo*, op. cit., p. 44.

Con el agua hay una identificación alegórica profunda, no sólo por el oficio de pescador y balsero, sino también por otras motivaciones que lo atan al río o a la laguna, resumidas en el importantísimo signo del nombre:

"El mismo nombre de Setúbal tiene un valor profundamente simbólico, al encarnar el espíritu de la laguna que, con sus bancos de arena que repetidamente frustran los intentos de construcción, se resiste a la obra de avance del progreso y de la ciudad sobre ella, para convertirse luego en su escenario y en cierta medida en su alma" (5).

Hay una baquía de años que une a Setúbal con esa laguna cargada de peligros ocultos para los forasteros. Una familiaridad que exhibe con complacencia casi desafiante ante aquéllos, nacida también de su culpa, por haber arrojado a sus aguas el cadáver del Húngaro. Por eso sus enigmáticas palabras, que cobran sentido completo recién al final, sus gestos que el narrador maneja con maestría, su negativa a dar el nombre propio:

"—Conozco esa laguna —dice—. En ella he fijado el sáballo y he cazado garzas y flamencos. —Se ríe para sí con una risa lenta, de vino, de memoria—. Para andar en ella hay que conocerla, hay que conocer los canales y los fondos del camalotal, que no digo una canoa, ni una lancha a motor cruzarlo de frente" (p. 99).

"—Fíjese que si usted mata a un hombre —dijo Setúbal y lo miró a los ojos un instante y después volvió a mirar el fuego— y no quiere que nadie lo sepa, nunca, ¿sabe?, no tiene más que llevarlo a esa laguna y meterlo en un embalsado, bien abajo. Le aseguro que la piraña, en poco rato sólo va a dejar los huesitos limpios. —Volvió a mirarlo, esta vez más tiempo, más hondo, como una amenaza—. Y no se preocupe más. Porque si el agua baja en una seca, el embalsado mismo va a tapar los restos que el barro no cubra...

De pronto se miró las manos. Fue un gesto impensado y breve que él mismo en seguido cambió, las palmas blan-

(5) VITTORI, José Luis *Dimensión mítica de su saga fluvial*, op. cit., pág. 28.

cas, ampolladas, con unas manchas de sangre seca todavía, un segundo apenas..." (p. 104).

"—¿Usted se llama Matías?"

El otro se encoge, se repliega.

"No, —dice— yo no tengo nombre" (p. 100).

La figura de Setúbal es también, "ídolo arcaico" (p. 185), la que convoca las fuerzas telúricas, la que concita poderes mágicos, a veces en extrañas ceremonias rituales (como las de II, VEINTISEIS, donde se retrotrae el tiempo a arcanos ceremoniales africanos).

La asimilación de Setúbal con el agua y la tierra del Litoral santafesino extiende su simbolismo a un plano universal dos veces: cuando él mismo se deja llevar por su memoria "a la orilla de un charco que parece el espejo del mundo" (p. 200) y en las palabras finales de Emilio, una vez que el rincón del viejo ya no existe.

"ahora entiendo... por qué usted dice que aquí, en América, todos velamos un sueño, una memoria, el tiempo de una espera larga y roja como sus costas, larga y turbia como sus ríos" (p. 225).

2. *Tiempo del discurso y tiempo de la historia*

En el transcurrir general de la novela hay una progresión, tanto cronológica como dramática. Veamos algunos indicios:

En la primera parte se narra como hecho central un viaje en barco: El Paraguayo, y su encalladura en el camalotal de la laguna.

En el capítulo II (VEINTITRES, p. 163) ya El Paraguayo es un esqueleto pudriéndose al sol, "testigo de una historia que tanto se enredó / como la mía", dice Setúbal ocasionalmente, mientras transporta hacia la laguna el cuerpo del reciente asesino de Goyo. Después vendrá la vela de la tumba del chico asesinado, de la cual, cuando la llegada de Osorio (narrada en el capítulo III), ya han transcurrido treinta años: "treinta años lleva el viejo cuidando esa tumba, treinta años junto a un túmulo de arena, a una cruz de palo, treinta años solo como la misma eternidad" (p. 218).

Otro indicio del paso del tiempo: al comienzo de la novela, Osorio anda buscando a Prestes (I, p. 17). Al final, cuando recalán en el lugar donde Setúbal cuida su "bendito", hace tiempo que lo ha encontrado y trabaja con él, hay una familiaridad entre el ingeniero y el técnico del equipo.

Ahora bien, esta progresión de ninguna manera es lineal ni homogénea, sino que está continuamente interrumpida por saltos hacia atrás (retrocesos que llamamos *analepsis*) y hacia adelante (*prolepsis*)⁽⁶⁾, inserciones, detenimientos más o menos aparentes.

Si hacemos un balance, veremos que la mayor parte del relato está narrada en *pasado*, estando representadas todas las facetas aspectuales y temporales del pretérito: imperfecto, indefinido, perfecto. Incluso se reiteran las *analepsis externas*, que proyectan la duración hacia un pasado mítico, primordial, o hacia momentos aludidos en otros libros del autor, con lo cual su orbe narrativo se enlaza, adquiriendo autonomía. Así, en el cap. I se alude a sucesos ocurridos "hace ya tantos años, tanto tiempo" (p. 77): una partida de truco en el Sea Man's Bar, en que Emilio le ganara a Pereyra La Matutina. El mismo hecho vuelve a mencionarse en el cap. II, SEIS (p. 17), desde la óptica de Setúbal, reforzando el puente que une a *Las campanas del sur* con *Las fuerzas opuestas*, que es donde se narra más explayadamente lo sucedido en el bar.

Gran parte del libro está en *presente*, siendo éste por lo general, un pasado actualizado por la memoria, el gran receptáculo de donde van brotando las acciones de la novela. Así, prácticamente todo el capítulo II.

Las *prolepsis*, representadas en mucho menor cantidad, pueden ser citadas por lo mismo en su casi totalidad, siendo en su gran mayoría *internas* al texto. Podríamos clasificarlas en: a) Anticipaciones de algo que puede verificarse después:

"lo que pasaba con él después de la tercera copa, no lo supimos hasta una noche de fiesta..." (p. 165).

(6) Terminología tomada de: GENETTE, Gérard: *Figure*, III.

b) Presagios de algo que habrá quizás de cumplirse, pero no por una secuencia lógica de los sucesos: son visiones que confieren un clima fatalista, mágico, irreal, a la novela; son las que más abundan, principalmente engendradas por Setúbal:

“algo había detrás, un sentido, un presagio a medios oculto...” (88).

“alguien vendrá, me mirará a los ojos, dirá mi nombre...” (113).

“Qué dirá cuando vuelva .. va a acercarse toda de negro... va a ponerme una mano en el hombro, va a decirme” (121 - 122).

“...lo que ellos no levanten... el río se lo va a llevar...” (123).

“él no cruzará, no volverá... no he de ir. ¿A qué?...” (172 - 173).

“—Mañana habrá viento —dijo— y después va a llover” (186).

“está visto que no se irá por los remansos en medio del agua” (94).

“está visto que no se irá por los remansos en medio del agua” (161).

Las dos últimas citas, aunque referidas a distintos sujetos (un pescado muerto - el cadáver del Húngaro), son dos prolepsis exactamente iguales en su formulación expresiva, que cruzan el texto promoviendo un paralelismo sugerente, buscando un efecto no progresivo, sino analógico.

c) Adscriptas a Asorio, tienen un efecto más realista:

“Mírelo a ese viejo y piense que por él está por detenerse todo el trabajo” (179).

En la misma línea está el ejemplo siguiente, una de las dos únicas *analepsis externas* de la novela, que lanzan la acción hacia un futuro situado fuera de sus propios límites:

“—El enlace del puente irá allí, a unos pasos.

...—Y por aquí va a pasar la escollera.

...—A todo este bajo se lo llenará de arena...” (p. 186).

La otra, implícita en las palabras de Emilio, nos remite hacia una dimensión desconocida:

"...el desaliento, acaso la apatía del día que se vaciaba, acallaron mis preguntas y las que él pudo hacerme y no hizo. Porque alguna vez alguien tendrá que contestarlas —pensé—. Entonces vi en su cara —de un modo distinto a como se mira el rostro de un hombre, más allá de los accidentes conocidos, por una brecha del tiempo— el dolor y la paciencia, la voluntad del silencio..." (90).

La *cuilificación* del tiempo es otro importante fenómeno de la novela, que escinde en épocas a la historia, y en grupos o categorías a los personajes. Así, están los "hombres del tiempo lento" (título del primer capítulo): Pereyra, Actis, y sobre todo, Setúbal, guardián y testigo principal del pasado, que al presente en que se relatan los hechos sucedidos, es un viejo decrepito como el esqueleto del Paraguay, como las "maderas podridas de otro puente, otra edad" (p. 176).

Proliferan los indicios de la lentitud y la inmovilidad en las referencias al pasado:

"...el aire... estaba parado y caliente... y la hierba crecía, la sabia pasaba lentamente por los capilares de las ramas" (p. 104).

Y están los hombres del "tiempo nuevo de las ciudades"; Osorio y su gente, que traen el "movimiento sin tregua" (120), el colorido y los ruidos agresivos, que "oportunan muros" al "sonido de las campanas" (176):

"La obra empezó, el trabajo, la charla, el olor de la madera estacionada y el cemento, el sonido de los metales, la cadencia de las sierras, la chispa de los sopletes... Los remolcadores y los barcos de la compañía, negros, rojos, amarillos, se anunciaban en la curva del canal y pronto los conocimos desde lejos, aun sin verlos, por el zumbido de sus motores y el timbre de las sirenas... Nos traían la vida y el rumor de la ciudad, la música de sus bares (pp. 191 - 192).

El "tempo" narrativo se acelera en la novela con la llegada de la compañía, y los hechos del capítulo III duran sólo un día, en que se cambia una situación demorada 30 años y narrada lentamente en la parte II. La calma es, entonces, sólo

un recuerdo; recuerda Setúbal: “Era un tiempo más lento aquél, como arrastrado por los arenales que rodeaban la ciudad ... Ya le he dicho que el tiempo era muy lento y muy largo entonces” (198 - 199).

Como vemos, el tiempo está también *relativizado* al punto de vista, *subjetivado*: “... a la hora más fría e indecisa...” (115); “... el nudo que el viejo había hecho horas (días, años) antes” (91). Frente a la aceleración de las nuevas construcciones, el viejo Setúbal parece estar detenido en el no-cambio. Según el relato de Emilio a Prestes, cuando él vagaba de chico con Gaspar Riboldi en El Paso, entonces desierto, ya Setúbal “estaba en la zona, tan viejo de aspecto y callado como ahora” (215).

La relativización del tiempo alcanza también a su *espacialización*:

“... desde aquí al Paraná no hay más que bañados y un laberinto de islas y ríos, ni un pueblo, solamente las ruinas del puerto que se deshacen a la intemperie. Le aseguro que cuanto más se interna uno, más lejos se va del tiempo, hasta que llega un momento vacío en el que nada importa, ni siquiera el regreso” (180).

Reforzando el sentido de decrepitud del pasado en que transcurren la mayoría de los hechos, las únicas referencias concretas al tiempo cronológico en la obra, corresponden a los ciclos vitales del otoño y del invierno, y una alusión a la espera de la primavera próxima: “la hora fría” (115), “una tarde de fines de otoño” (201), “el olor a otoño de los pajonales” (212), “ojos ciegos apuntando fijamente al cielo de junio” ... “los capullos verdes de la victoria regia pronta a florecer cuando el calor penetre en el agua de octubre...” (163), “noche de un sábado en octubre” (192).

Hay pues, sintetizando, un dualismo básico:

“tiempo lento, decrepitud, interior Litoral, sonido campanas, no-cambio /vs. aceleración, construcciones nuevas, ciudades, ruidos, cambio”.

"Tiempos que se conjugan distinto", como dice Emilio hacia el final (p. 222), marcando claramente el dualismo y aceptando la imposición del "tiempo nuevo", de las "fundaciones del puente colgante" sobre el tiempo lento del ayer, como algo inexorable, pero cubierto de "un agua turbia que empaña la vista".

De todo esto surge que en la visión del mundo de Vittori hay una nostalgia por el pasado, al que dedica en su novela el espectro más amplio y adherencias nostálgicas; que su imagen del futuro no es bien clara y se limita, como dicen las palabras finales de la novela, a "una espera larga y roja como sus costas, larga y turbia como sus ríos".

Sin que podamos vislumbrar soluciones inmediatas, se aguarda la llegada de un tiempo perteneciente a un orden distinto quizás, en el cual haya respuesta a las preguntas básicas ¿de dónde venimos? y ¿quiénes realmente somos?

La respuesta no vendrá por la vía del progreso técnico palpable, pero turbio y hostil.

Quizás no sea muy aventurado vaticinar que lo que anhela Vittori, como el gran poeta Octavio Paz, sea el tiempo de desalineación en que se superen las escisiones, en que la palabra y el acto, el individuo y la sociedad, se reconcilien.

3. *El climax de la historia y los dos principales ciclos narrativos*

Hay leyes propias de la cronología de la historia y otras del discurso y ambas, en la novela, no se "conjugan" al unísono, como tampoco lo hacen, como vimos, sus dos "tiempos" básicos.

Así, el climax de las acciones de la historia, está en la muerte de Goyo, teniendo como "eco trágico" al asesinato del Húngaro por Setúbal.

Tal como está dispuesta en el discurso, esta escena es narrada dos veces, en los capítulos II y III (ya que en I se cuentan hechos tangenciales, "detalles"), con variantes debidas a la cronología contextual progresiva, pero principalmente al en-

foque distinto: en II, desde la inmediatez de la conciencia de Setúbal, en la visión “con” él, desde “dentro”; en III, desde “fuera”, en la transcripción de Emilio A. Prestes. Hay pues, dos ciclos sucesivos pero profundamente interrelacionados e interferidos de las acciones, como se ve en el esquema siguiente:

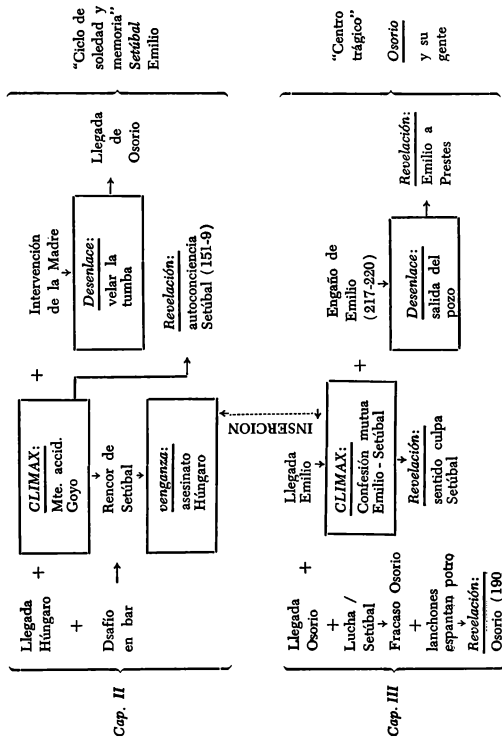
Ambos ciclos tienen una configuración secuencial similar, que incluye:

a) La *llegada* de un “forastero”: el Húngaro, Osorio. El arribo de este último es la acción-pivote, en su enfrentamiento con Setúbal, que enlaza el fin del capítulo II y el comienzo del III.

b) Siguen unos hechos (desafíos, juegos, pruebas) que van preparando el *climax*, cuyo eje pasa por dos muertes: en primer lugar la de Goyo (pp. 159 y 205), más destacada en II, aunque curiosamente rodeada de confusiones y misterio. Como eco, la segunda muerte: el asesinato del Húngaro por Setúbal, apenas insinuada en I (104-5), sugerida en II (161 y 171) y definitivamente aclarada por la confesión de Setúbal en III (225).

c) Los *desenlaces* son diversos y sucesivos: vela del “bendito”, hasta la llegada de Osorio, y salida del pozo.

d) Deliberada ambigüedad crea la *inserción* de un punto de vista en el otro: la confesión de Emilio (posterior a la llegada de Osorio), está en II, contaminada por la “zona de memoria” de Setúbal. La de éste figura también en III, enmarcada en el diálogo final Emilio/Prestes. El mismo diálogo: Setúbal/Emilio se distribuye en las dos secciones, contándose en una detalles omitidos en la otra, y variando la óptica y aspecto de la situación comunicativa: más íntima y directa en II, mediatizada por la transcripción a la “gente de Osorio” en III.



De esta mutua transferencia resulta el íntimo engarce del “adentro” y el “afuera”; una visión de los hechos relativizada, compleja, siempre subjetiva, como se considera a toda posibilidad de conocimiento del hombre. El realismo ganó en profundidad, y se resiste a la falacia de la verdad única y total.

e) De los hechos resultan en ambos ciclos *revelaciones*, siempre en función de los respectivos puntos de vista, eficazmente vehiculizadas por los verbos de entendimiento, que subrayo:

En II es Setúbal quien reflexiona: “*comprendo*, ahora *comprendo...*” (pp. 151 y 157). Después de la confesión de Emilio, descubre que algo los une: la carga de un muerto, un “haber querido lo que la vida o la muerte le quitaron”. Esto sellará la amistad entre ambos y posibilitará la salida del pozo de Setúbal, después de su obcecación de treinta años, contra la que se estrellara Osorio.

Y en p. 159: “cuando te veo caído en la arena / sé por quién retumba el murmullo de la novena...”. Al escuchar las campanas, Setúbal comprende que la muerte cimiéndose sobre el niño, de alguna manera entrafía su propia “muerte”: el detenimiento en el acto de la vela de sus restos.

En el capítulo II hay dos chispazos de revelación en Osorio: “...empecé a *entender...*” (p. 190) y “¿*Comprende* ahora...?” (p. 196), en que éste descubre el porqué de la obstinación del viejo, y asume su propia degradación y la revelación final, en las últimas palabras de Emilio:

“Ahora, *sabiendo* como usted *sabe* ... ahora *entiendo*, Prestes, por qué usted dice que aquí, en América, todos velamos un sueño...” (225).

Entre las partes II y III hay, pues, paralelismos de estructura, reiteraciones espiraladas, interferencias, recursos que ponen en evidencia un desfasaje entre la progresión de la historia y la del discurso; una autonomía mediante la cual el novelista, además de utilizar el viejo recurso de la gradación del

suspenso, pone el acento sobre la irreductibilidad del dominio de la literatura a un orden causal fáctico externo. La obra me afirma así como "antimundo" (JLV: *Imago mundi*), como "correalidad" (JLV: *la voluntad de realismo*).

4. *Uso experimental de la grafía*

En *Las campanas del sur* hay momentos en que la tipografía deja de ser mero vehículo transparente para cobrar relevancia como elemento configurador de sentido, a través de recursos específicos. Esto se realiza de dos maneras diferentes: a) por el uso atípico de la grafía (bastardillas, mayúsculas) y b) por el uso del espacio en blanco como agente de estructura.

a) Los segmentos en *bastardilla* dispuesta insólitamente, aparecen en los capítulos I y II, de diverso modo según los sujetos de sus enunciados sean: Actis, Pereyra o Setúbal. En todos los casos están insertos contrapuntísticamente en el relato primero, de grafía normal, implicando respecto de éste un grado mayor de inferioridad, ya sea en su contextura comunicativa dialógica o monológica.

Así, en I, pp. 29-36, contienen las palabras con que Actis, dirigiéndose a un interlocutor no especificado (que podría ser Prestes, por los apelativos) en segunda persona: "¿saber?" (33); "puede creerme" (36), en una conversación posterior le trasmite datos no declarados en el momento de ocurrir los hechos básicos del contexto narrado: recuerdos vinculados a El Paraguay, pensamientos ocultos, su extraña relación con Magdalena Riboldi.

En el mismo capítulo, páginas 58 a 62, las bastardillas remarcan el monólogo rememorativo de Pereyra ("me acuerdo" "recuerdo"), también inserto en un contexto básicamente dialógico.

En el capítulo II (pp. 124-8 y 148-51), se destaca en *bastardilla* un monólogo dentro de otro monólogo: el que tiene un grado mayor de interioridad, confesionalismo, incoherencia.

Lo remarcan e interrumpen espacios en blanco, márgenes izquierdos mucho mayores que los del contexto. En estos monólogos interiores, Setúbal recuerda escenas de su relación paternalista con el muchacho muerto hace tantos años. En el mismo nivel se registran gestos propios o del otro (“me mira”, “se corrige”: p. 151), movimientos secretos de su conciencia, que acompañan al soliloquio o al diálogo con un fantasma: *subconversación*. El relato básico salta sobre estos monólogos, los desconoce, evidenciándose esta situación en grado extremo en el corte abrupto de página 128, donde una palabra al final del renglón se separa en sílabas: “lu / ... / na”, para dar paso al segmento en bastardilla.

El uso de *mayúsculas* ininterrumpidas se limita a algunas líneas insertas en el cap. II (*Pereyra*, p. 59-64). Remarcan el efecto que las palabras de Actis producen en Pereyra, y la decisión de éste de variar el rumbo del barco.

Aunque el episodio parezca intrascendente a primera vista, ese desafío y la decisión de aceptarlo son importantes para el curso general de los hechos novelados. Por el giro que imprime al barco (y a la historia), Pereyra, su capitán, caerá en una trampa tan ineludible como sospechada:

La trampa que comenzó a cerrarse una noche en el Sea Man's Bar (p. 64).

Por esta “trampa” el presente se enlaza con un pasado humillante, cuyas sordas consecuencias a su vez tendrán insospechadas proyecciones hacia el futuro, ya que determinarán: la encalladura de *El Paraguayo*, el rescate de Pereyra y su gente por Emilio (entonces al timón de *La Matutina*, donde viaja también Osorio). Encuentro que posibilitará la formación del grupo encargado más adelante de construir el puente que habrá de desalojar a Setúbal de su refugio. Los hilos de la historia se encadenan en una trayectoria circular y casi fatalista.

frente a las
 islas" (p. 177)
 "frente a nosotros yo de
 pie los otros arrodillados" (p. 143)

dispersión:

"las gaviotas se dispersan gritan
 vuelan se zambullen flotan en la espuma
 y todas las cosas se enfrían
 en el aire frío y tenso" (p. 119)

la irritante *lentitud* de movimientos (el Húngaro al servirse una copa, preparar la guitarra, en p. 142)

la imposición de *barreras*:

"opusieron al aire no sé qué verjas
 unos muros" (p. 176)

las *distancias temporales y espaciales* implícitas en el lenguaje:
 "como se sabe

cuando usted se va
 que no hay de volver tanto tiempo esperando
 y penando, tanto tiempo para decirle algo que ya no
 diré tanto tiempo para vivir callando" (p. 174)

La *espera silenciosa*, la *parquedad* ("vivir callando") que remarca el vacío paginal en la cita anterior, responden a la *función expresiva*, 2) y son características definitorias de Setúbal, el protagonista de esta segunda parte del libro. Acostumbrado a hablar consigo mismo o con la sombra de un muerto durante treinta años, se ha creado en él el hábito de la soledad y la introspección, favoreciendo el desarrollo de ciertas facultades algo extrañas al grueso de los demás personajes: las potencias eidéticas o imaginativas, la fabulación mágica, ínsitas tal vez, además, en la condición de "negro"

de este actante elegido por el narrador para expresarse mediante el monólogo interior. El estado de su conciencia, que el espacio en blanco remarca, detenta modos de ser que se corresponden con la figuración exterior de la dispersión, la distancia, el enfrentamiento: la *disgregación*:

"Mi cuerpo traga, palpita,
silba, cruje. Lo oigo y no me muevo" (p. 115).

la *separtividad*, el ser distinto, supersticioso en un mundo "lógico":

"Pero sé que es eso. La sal derramada, la pata de la gallina" (p. 115).

el *enfrentamiento* o *distancia* con cosas y seres:

"me paso todo el tiempo a la intemperie
frente al río

frente a las

islas"

(p. 117)

la *soledad*:

agua o vino

solo

"...una sed de

apoyado en la pala..." (p. 160)

la *inseguridad*:

más fuerte

"...ya estaba dicho y yo era el

el más débil

no sé" (p. 161)

lo *insondable* que separa su manera de aprehender (profunda, intuitivamente) la realidad, del modo racional de conocimiento de los "otros" (Cristóbal, Osorio y su gente). El abismo que media entre esos dos planos sería suficientemente destacado por la línea ininterrumpida:

"al ver ese bulto en la costa, rodeado de gaviotas,
demasiado lejos
para saber qué es,

sé sin embargo que sos vos.

Me paro a mirar la distancia, la mano extendida sobre los
ojos a la hora más fría e indecisa y aún no te distingo,
pero sé que sos vos" (115)

El distanciamiento entre Setúbal y los demás que venimos señalando, encuentra canalización expresiva adecuada en un interesante *contrapunto* que abarca diez páginas (129 a 138), divididas en dos columnas donde se patentiza también la dualidad del “adentro” y el “afuera”. La columna del lado izquierdo presenta las palabras correspondientes al diálogo entre los dos personajes enfrentados: Setúbal / Cristóbal. La del lado derecho: sus pensamientos, gestos y acciones, percepciones instantáneas, monólogos interiores (la “subconversación”).

La función expresiva de los blancos con respecto al *autor*, implica la voluntad de mostrar, a través de todos estos recursos, el absurdo existencial, esa atmósfera que universaliza al mensaje narrativo, tan marcado, por lo demás, por las características zonales.

3) La *enfaticación del hecho fictivo* se sitúa en el nivel metalingüístico: señalar la condición de lecto-escritura, caracterizarla con recursos que sólo al libro le es dado usar, enfestando así su autonomía.

Tal ocurre en la escisión paginal que mencionamos en el punto anterior, con el consecuente contrapunto conversación / subconversación, como en todos los ejemplos anteriores. Podríamos agregar uno más: la pausa en la lectura a que se nos obliga cuando el narrador quiere callar algo muy grave y secreto que queda entre los personajes, como Ella y Setúbal:

“Ella está frente a nosotros... Nosotros aquí, tan juntos para darnos calor. Sé muy bien lo que dice
me lo dice a mí aunque confunda mi nombre...” (p. 118).

Como en un poema concreto, la palabra, al interrumpir y alterar su flujo discursivo acompañando al significado, descubre posibilidades insospechadas de su escritura.

Es aplicable aquí lo que dice Zárate sobre la nueva poesía experimental:

“El lenguaje puede entrar así en un *campo simbólico de relaciones*, estableciendo, como instantes de lo uno y de

lo múltiple, un orden discontinuo, simultáneo o posicional de conjunciones verbales" (?).

5. *Las isotopías del discurso narrativo*

Texto con toda evidencia pluriisotópico, si hacemos una investigación y recuento de las isotopías en *Las campanas del sur*, veremos que ésta constituyen una red intrincada y casi inagotable. No intentaremos pues reducir su interpretación a una sola de ellas, sino que operando por selección estudiaremos las más importantes, sin pretender agotar el tema. I. Para el tratamiento de las isotopías del contenido podemos partir de la consideración de los títulos parciales de cada uno de los tres capítulos, que si bien constituyen en conjunto una unidad progresiva, mantienen individualmente una peculiaridad que los particulariza. Las claves para descubrirla se encuentran en la propia obra.

En encabezamiento del capítulo primero: *Hombres del tiempo lento*, implica una primera configuración: la del campo isotópico "lento" (como cualidad del tiempo), por oposición a la movilidad o inquietud. Una serie de indicios lo van reforzando: "aire detenido" (81), "aire quieto" (83), "aire quieto, hinchado de un olor paciente y doméstico" (89), "apatía" (90), "volvió a reirse despacio" (91), "un guiso quieto" (84), "risa lenta de vino, de memoria" (99), "aire parado y caliente" (104), etc.

Del lado del movimiento podría estar el otro gran campo isotópico del capítulo: el río, la *navegación*. Todos los segmentos del capítulo comienzan con, e incluyen en su desarrollo, un "andar por el río", remar o viajar en lancha o barco: El Paraguayo, la Matutina, el Buenaventura. Pero este movimiento termina en el anclaje, el hundimiento, el *remanso* (figura - motivo que reaparece: pp. 94-97-161), con lo cual el movimiento se frustra, se detiene en el no-cambio.

(?) ZÁRATE, Amando: *Antes de la vanguardia*. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta. Bs. As., Rodolfo Alonso Editor, 1976, pág. 82.

Quietud y movilidad (línea y círculo) se funden en la espiral, el vértigo:

“Me afirmé en la borda, pero luego el movimiento de las cosas se hizo vertical y redondo, lleno de colores, de puntos luminosos, de espirales que giraban y discos fosforescentes que estallaban en un abismo. Cerré los ojos tratando de escapar al vértigo...” (p. 83).

El título completo del capítulo revela cabalmente su sentido hacia el final, en III. Allí Setúbal nos habla de “un tiempo más lento...” cuando no había puente ni costanera. En su descripción enlaza las partes III e I, remontándonos al pasado, presentando los motivos basales de la historia, que recién en la perspectiva final completan su sentido: tranquilidad, quietud, aislamiento, ya encerrando los gérmenes de su propio futuro: “cardales asesinos”, condición de “agregado” del Húngaro, desde la otra orilla (que un día habría de cruzar; pp. 198-199).

Y luego Emilio planteará ese dualismo que escinde los tiempos y personas de la historia: “gente del tiempo lento que uno conoció y se está yendo” y la otra del “tiempo nuevo de las ciudades” (pp. 222-223).

La adscripción al primer tiempo, implícita, de los seis hablantes del primer capítulo: Osorio, Actis, Pereyra, Emilio, Setúbal, Prestes, se debe, pues, no a una cualidad que les sea común, sino al período en que ocurren los hechos que allí se relatan: un pasado que ellos compartieron.

Pero estos personajes irán transformándose, reagrupándose, en el proceso de la novela, plenamente inserta en la corriente existencialista de la literatura. Sólo al final, cuando el pasado sea definitivamente liquidado, cuando “ya no se ven la jangada ni el bendito, la cruz ya no está, no está el viejo, está la obra...” (222), quedarán definidos y escindidos en una polarización cuyos extremos son las figuras de Setúbal y Osorio.

La clave del segundo capítulo: *Al viento y su ley*: “viento” implica la movilidad y fragilidad, la no-pertenencia, el irse,

corporeizados en la figura de Goyo, como se revela en VEINTIUNO:

"De esos dos nació Goyo, hurraño, callado, plagado de nostalgias de un mundo que ignoraba y desde el fondo ajeno a éste, y opuesto, rebelde al mundo que Cristóbal le imponía, la dura mano cerrada al viento y su ley"... "Goyo fue de ambos y de nadie, como el aire y el agua" (pág. 153).

La figura sublimada en el capítulo es la de este niño, víctima inocente de un mundo de pasiones crueles, enfrentado al padre en la inquietud por irse. Condenado a desaparecer, lo vemos vagar con su gomera por montes, río y costa, gestar el odio y la rebeldía, morir demasiado temprano, como el protagonista de la obra de Manauta (6).

(6) La relación intertextual con autores regionales pone en evidencia la existencia de una red de similitudes y oposiciones que singularizan a nuestra literatura como un corpus relativamente autónomo dentro del conjunto mayor de la literatura nacional.

Muchas situaciones o características de estilo podrían destacarse en *Las campanas del sur* que, sin mengua de su originalidad, hacen de vasos comunicantes con otras obras ligadas a ella por un aire común. Así, como en *Las tierras blancas*, de Manauta, el núcleo trágico de la obra consiste en una pareja formada por: el forastero (Húngaro / el Primo), hombre vigoroso y cabal, aunque cargado de ocultos rencores, y el niño (Goyo / Odiseo) que lo sigue como a un ídolo, condenado a asumir un destino que por su edad temprana no le corresponde. Entre ambos componen una figura de vagas reminiscencias con las dos singulares siluetas de *Don Segundo Sombra* (cfr. mi trabajo: *De Gudiño Kramer a Manauta: la narrativa del Litoral en dos perspectivas*, en *Literatura del Litoral Argentino*, varios, Univ. Nac. de Rosario, Consejo de Investigaciones, 1977, págs. 155-156).

Salvadas las diferencias de estilo (personales y generacionales) entre Manauta y Vittori, podríamos aventurar que sus acotaciones acerca de esta pareja central son intercambiables:

"...el uno terco, difusamente solidario, vengativo y feroz; el otro sobrecargado de una experiencia prematura, sobrellevando un ominoso signo de absurda y trágica predestinación" (*Las tierras blancas*, Bs. Aires, CEAL, 1972, pág. 156).

"esa cosa que comienza entre ustedes que en ustedes termina... humillando al otro al que cae acercándole un plazo el tiempo de crecer / el tiempo de saber / ...para vos limitado apenas a un ciclo de sol y tierra y al verde rodar me pregunto si no es demasiado breve si no hay algo que ya desde el principio te marca..." (pág. 159).

Efecto conrastante tiene otra importante isotopía del mismo capítulo: la fijación de Setúbal en la *culpa*, la *espera*, la *vela* de la tumba, en cierto momento asociada también al viento:

“...sé... que alguien vendrá y espero... El viento acerca un olor a hierbas de la gran tierra lisa... Alguien vendrá de allí a decirme de dónde he venido...” (pág. 139).
“esperar siempre

pero

¿Qué?

esperar ¿a Quién?” (pág. 147)

El motivo de la espera crea una tensión acumulativa que va a resolverse con la llegada de Emilio.

El capítulo III: *Tomo y obligo*, recibe su nombre de la letra de un tango, citado tres veces en el libro, una por cada una de sus partes:

“Yo me puse a silbar Tomo y Obligo, pausadamente” (I, 33: Actis).

“...cuando Corvalán, solo, triste y borracho, se acerque al gramófono y ponga el único disco que tiene, ese tango que Pereyra le regaló, Tomo y Obligo, después de perder su lancha al truco, después que Emilio se fue con La Matutina, con la chica esa que Corvalán protegía” (II, 117, Setúbal).

“Tomo y Obligo” (III, 177, título).

Tal denominación implica una doble isotopía: a) *horizontal, sintagmática*, con efecto de enlace entre hechos narrados en distintas partes del libro, correspondientes a diversos tiempos: un pasado lejano, en el Sean Man's Bar, origen de un resentimiento, uno de los motivos del enfrentamiento Actis - Pereyra que cambiaría el curso de El Paraguay y de la historia, su desenlace final. Y b) *vertical, metafórica, paradigmática*, que establece una correlación de sentido entre la letra del tango y los hechos de la historia que se están narrando en el momento de la cita: un recuerdo sentimental, una tentación al destino, una invitación que es un desafío (de

los personajes entre sí, de éstos al destino, del narrador al lector).

Señalemos de paso que el entrecruzamiento de las isotopías verticales y horizontales crea una estructura "en redecilla", característica ésta de los "universos míticos" (°).

En el último capítulo tiene asiento otra importante isotopía: la de la *construcción*: ingenieros, técnicos, "los camiones, las rampas y los terraplenes, las fundaciones del puente colgante" (p. 223), cuya irrupción motivará el desalojo de Setúbal y con él, del pasado.

Trataremos ahora la isotopía fundamental del texto, que comporta el título general de la novela y que integran a su vez otras dos: *sur* y *campanas*.

.....

"demasiado breve si no hay algo que ya desde el principio te marca..." (pág. 159).

La primera, que constituye el campo: "sur-austral", podría ser clasificada como cosmológica (por implicar el clasema "exteroceptividad" = mundo exterior), se menciona 29 veces en el libro, adquiriendo una importancia cuantitativa mayor en la primera: "campanas-iglesias-campanarios", nominada 10 veces en total. La segunda parece comportar en mayor grado el clasema "interoceptividad" = mundo interior (*noológica*). Pero de la fusión de ambas resulta una contaaminación de sentido, una nueva unidad que es una isotopía compleja, cuyo correlato es en realidad la totalidad misma de la obra, como en los textos míticos y poéticos.

Veamos cómo se desenvuelve y enriquece esta isotopía fundamental.

En el *capítulo primero* aparece solamente *sur*. Primero: como meta espacial de la navegación, en su significado primario de punto cardinal (por oposición a norte, aquí origen del viaje en barco):

(°) RASTIER, François: *Sistemática de las isotopías*, en ENSAYOS DE SEMIOLOGIA POETICA, A. J. Greimas y aa. vv., Barcelona, Planeta, 1976.

“—Sabés que por el sur no podíamos entrar” (41).

Entraña un sentido negativo: obstáculo, que se complementa con: “amenaza de tormenta”:

“el cielo del sur, encapotado negro de una tormenta que se venía” (47).

Recién en el *segundo capítulo* se da asociado a *campanas* (como mero sonido), a través del elemento portador: viento:

“¿Ves el agua lisa, apenas encrespada por el aire que sopla del sur y trae un sonido de campanas?” (pág. 114).

Se ha producido una inversión que se mantendrá hasta el final: *sur* no es meta, sino origen, acorde con la óptica localista de Setúbal.

Posteriormente se advierte su asociación con la ciudad y con el modo de ser de su gente:

“Vengo del sur, de la ciudad... como la senda sobre la barranca, como las campanas”... “Pregunta como preguntan los hombres del sur, desganado ajeno nada más que curioso... la cabeza llena de ruido” (121).

La *negatividad* implícita en “amenaza de tormenta”, “desganado”, “cabeza llena de ruido y charla”, se refuerza con las sensaciones de frío y aspereza, y luego el entorno de la muerte: tumba, búhos, presagios:

“El cielo se encapotó... hasta volverse negro, y... un viento frío y áspero del sur - comenzó a barrer el polvo... en ráfagas... Cuando el viento empujó al invierno hacia el sur, lo llevó al árbol seco que está junto a la tumba [al búho]...” (pág. 145).

Más adelante la isotopía se enriquece con una nueva dimensión, ahora positiva por la adscripción simpática del narrador. Nos remite a la tradicional división de la ciudad de Santa Fe en dos sectores: el norte, más industrial y popular.

y el sur, más aristocrático, a través del enfrentamiento entre la madre y el padre de Goyo:

"...ella...era de Santa Fe, hija mayor de una familia del sur. ¿Sabés lo que eso significa? Orgullo y estirpe de la tierra... vástago de conquistadores y pobladores con una historia de iglesias y de espadas que sonaban en su nombre... temple y coraje, fe y reenciamiento"... "La madre amaba los pájaros con esa ternura de los desterrados... los pájaros de su infancia, ...en la casa del sur, y él, en cambio, Cristóbal..." (p. 153-154).

Hay cierta nostalgia aristocratizante en esa adhesión del narrador al sur santafesino, vinculado a lo espiritual, al linaje, por oposición al materialismo y la mediocridad que se adscriben al norte. Se ha producido una segunda *inversión* en el relato, con efecto mitizante en torno a la figura de Ella: el sur no es ya sede de lo negativo (tormenta, frío, presagios de muerte), sino de lo positivo (virtudes espirituales).

El proceso de espiritualización del sintagma isotópico sufre una verdadera transfiguración, elevándose primero a "pureza" y luego a una categoría de símbolo del drama profundo del protagonista, en el párrafo siguiente:

"cuando las campanas de la ciudad imponen al aire un metal más puro y cuando te veo caído en la arena y lo veo a él que pasa por encima de tu cuerpo y se va

así

de pronto

sé por quién retumba el murmullo de la novena
por quién pasan las manos los rosarios negros
y tiemblo
y ya es tarde." (pág. 159).

Se patentiza aquí la relación intertextual con la obra de Hemingway: *Por quién doblan las campanas*, en la predilección por la violencia ("juego de celo y sangre"), pero evitando la pintura directa de la brutalidad; en la elección como protagonista del héroe solitario, segregado de la comunidad, pero sobre todo por su asunción de "ese estado que no se sabe si

denominar heroísmo o caridad... de permanente entrega, que constituye, sin duda, la perfección del hombre" (10).

Es la obstinación de Setúbal (incomprensible para los demás, salvo Emilio) en cumplir con el "pacto de lealtad" contraído con una madre hace 30 años: de velar unos restos, olvidándose totalmente de su persona. Este desinterés auto-aniquilante es (como dice Magny) lo que confiere a la obra de Hemingway su título y su atmósfera metafísica, preanunciados en el epígrafe de Donne: "...ningún hombre es una isla... la muerte de cada hombre me disminuye, porque yo forma parte del género humano. Por ello, jamás preguntes por quién doblan las campanas: doblan por ti".

La inserción de la obra de Vittori en este clima hemingwayano es la que nos permite inferir cabalmente el sentido profundo del título: *Las campanas del sur*, cuando su protagonista Setúbal se nos muestra transfigurado por la asunción de un destino de entrega fidelísima a su propio código de honor.

Al final del capítulo los ruidos de la construcción se superponen al sonido de las campanas, estableciendo una barrera, "unos muros", entre ellas y Setúbal (pág. 176).

En el *capítulo tercero* se retoma la asociación del motivo del sonido de las campanas con la ciudad y presagios de tragedia: "hacia el sur la cruz de la tumba cuidada y sin nombre..." (pág. 182), con lo misterioso, mágico:

"me ubiqué frente al sur para mirar el cielo despejado y el resplandor de la ciudad... Es absurdo, ya sé, pensar en una fuerza oculta más allá de lo aparente, en una especie de brujo que pueda utilizarla. Pero esa noche pasé haciendo cuernos frente al rincón del viejo" (página 193).

Finalmente se redondea esta línea significacional, ampliándola en perspectiva al referirla a un ciclo que se acaba:

(10) Cfr. MAGNY, Claude - Edmonde: *La era de la novela norteamericana*. Bs. As., Juan Goyenarte, 1972, pág. 163.

"yo estaba allí dentro [del pozo], cebándole mates a un viejo triste, hundidos ambos en el fondo del ciclo austral, rodeados de cosas negras y condenadas por el tiempo y con un plazo muy breve que la noche apuraba" (pág. 216).

II. En cuanto al análisis de las *isotopías de la expresión* ⁽¹⁾: tenemos por ejemplo, en correspondencia con el ya estudiado correlato: soledad, parquedad, espacios en blanco, el uso continuo de la *elipsis*, que va de la omisión parcial o total, o la perífrasis, de los hechos más importantes (la muerte de Goyo), hasta la elisión de palabras o sintagmas al comienzo de unidades narrativas (pág. 93), en su interior (página 195), o al final (pág. 127).

A nivel *sintáctico-estilístico*: domina la *parataxis*, como vehículo eficaz para presentar en su inmediatez. conciencias en tensión que expresan en primera persona, su visión del mundo, más emotiva que intelectualmente. Se manifiesta con recursos variados: El *polisíndeton*, que confiere al primer capítulo su peculiar estilo atropellado, oral, impresionista, dramático, o bien con la serie de recursos poéticos que proliferan en el segundo en correlación con la conciencia disgregada y obsesiva de Setúbal, remarcando un estilo más lento, expresionista, prosopopéyico. metafórico: *asíndeton*, *enumeraciones caóticas*, *reiteraciones*, *acumulaciones*, *anáforas*:

"así, la noche, el fuego, las voces, el fuego y la sal, el fuego y el humo, el fuego y la cruz en el arenal tan grande y tan liso sin una sola pisada ni una sola señal ni una sola marca ni una sola letra" (página 112) ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Debe ser acometido con una perspectiva estilística, señalando la correlación entre sentido y expresión. RASTIER, *op. cit.*, pp. 132 y ss.

⁽²⁾ La introducción de una variante en la anáfora: *no*, enfatiza la cadena sintagmática, subraya la negatividad del sentido. Interesante fenómeno común a la poesía concreta, respecto a uno de cuyos ejemplos dice Zárate: "El poema... introduce de pronto un elemento nuevo, una suerte de error, *feedback* o realimentación negativa: la sílaba... que pasa a rectificar por error el proceso del poema hasta su culminación". *Op. cit.*, pp. 83-84.

La reiteración afecta también a las *figuras de representación circulares*, en consonancia con un relato mítico: ruedas de luz (83), "juego redondo" (158), tambores, lunas (172), el pozo, el girar de gaviotas en un "vértigo de alas y graznidos, de círculos..." (190), el remanso, el rolar, los remolinos (93-94, 97, 128, 161), que adquieren en la reflexión de Emilio un sentido trascendente y fatalista:

"Es el destino lo que me preocupa entre un tiempo que se va y un tiempo que nace, el crecimiento que trae la marea del mundo, el remanso en que unos flotamos y otros (como el viejo ahora)... se hunden..." (pág. 219).

Las repeticiones también abren las puertas del relato a una dimensión mágica (pág. 172). Efecto similar tiene el uso de *comparaciones* y *símbolos*, entre los cuales merecen especial atención los que implican el color rojo - sangre, crimen, tragedia: la estrella roja (203), la luna roja (172), la "visión roja" (162), la medialuna roja (112) los "muñecos rojos como el odio" (88), el potro "rojo como la tierra, violeta como el agua" (174).

Las comparaciones tienden una red de relaciones que atraviesan el texto verticalmente, creando su propio sistema metafórico:

"El Húngaro cantó... y la música bajó al arenal... como si se derramara" (pág. 203).

Siempre vinculadas al ciclo de Setúbal, se relacionan con elementos vitales a su vida de pescador: "inútil como un pescado muerto" (pág. 112);

"los ojos siempre abiertos al brillo de la luz, boqueando como un pescado" (pág. 162).

El símil implícito en la última cita: hombre / pescado, hace de enlace entre: I, Setúbal (pp. 93-94) y I, Prestes (pp. 95-107). Notemos aquí el "vaso comunicante": "ahogado / surubi" (pp. 103-4) y II, VEINTITRES.

Animismo, prosopopeya, ambigüedad, integración profunda de los planos de la conciencia y de la percepción interior / ex-

terior en un "plano único" encuentran también su vía expresiva en otra isotopía de la expresión menos frecuente pero eficaz creadora de clima. adscripta al ciclo de Setúbal: la *sinestesia*: "el río, el gran silencio líquido" (pág. 105); "lo que vi en su mirada no era una fiesta, sino un rencor verde y pegajoso" (pág. 167).

Podríamos concluir agregando algunas sutiles correspondencias intertextuales que enlazan esta obra de Vittori con las de otros escritores contemporáneos: así, con el otro gran novelista santafesino: Saer, especialmente en su novela *El limonero real*, comparten la preferencia por repeticiones obsesivas, figuras circulares, sinestesias continuas, y una imagen que tiende puentes: el protagonista saeriano (Wenceslao), solitario en una "isla de barro virgen" (ELR, 32) ⁽¹³⁾: de árboles "que nadie plantó nunca", y el de Vittori (Setúbal), "solo y parado a escuchar... / esos pasos sin regreso al confin de la isla que nadie / nadie / había pisado nunca" (LCS, 160) ⁽¹⁴⁾. Ambos buscan el refugio de una isla intocada para recuperar su individualidad alienada por la absurda presión de los Otros y para liberarse del acoso de sus propias culpas borrando el tiempo, retornando a los orígenes.

La inserción de coplas de Jaime Dávalos (pág. 166), establece también correspondencias con la literatura nacional folklórica. Un arco significativo se extiende entre los "ojos del vino": "ojos del olvido "ojos de sombra y silencio", de la copla, y la mirada del Húngaro; "un rencor", "me miró con ojos que veían más allá de uno, más allá del tiempo" (pág. 167).

En el clima de *Las campanas del sur*, cuyo paisaje ofrece "hacia el sur la cruz de una tumba cuidada y sin nombre" (182) notamos también algo onettiano, algo del autor de *Para una tumba sin nombre*: una obstinación absurda y desesperanzada, unas ruinas a punto de caer.

⁽¹³⁾ SAER, Juan José: *El limonero real*. Barcelona, Planeta, 1974.

⁽¹⁴⁾ LA edición de *Las campanas del sur* manejada en todo este trabajo es de Colmegna, Santa Fe, 1971.

