

# Eduardo Mallea en su fase inicial

por

Jaime Concha

*La grande y futura literatura de América (y en especial la de América española) será una literatura de confesión. Porque éste es el continente de los hombres a los que ahora viene la voz.*

(“Las Travesías”, 1, pág. 76).

Desde un punto de vista meramente cuantitativo, es insoslayable la presencia de Eduardo Mallea en las letras hispanoamericanas. Su labor literaria, en efecto, cubre casi medio siglo de extensión, yendo ininterrumpidamente desde 1926 hasta la fecha actual. Su novelística, pues, tiene un peso material que conviene no desdenar en un momento signado por una curiosa tendencia a cierto virtuosismo de lo exiguo. Siguiendo quizás qué ocultas rutas lógicas, se ha llegado a identificar esencialmente con escasez. En poesía lírica la meta parece ser una miniatura que sobrepase apenas el umbral de percepción. Por lo mismo, se explica uno que pueda hablarse de la “lamentable abundancia” de otros poetas. Asistimos, entonces, al nacimiento de un concepto asaz imperfecto de la perfección, que hace de ésta un ideal de inhibición, de limitación. La perfección ha pasado a ser la capacidad del escritor para volverse incapaz.

Mallea, por el contrario, ha subrayado con firmeza y convicción que la magnitud de la obra es un aspecto no accidental del genio creador. "Así, pues, en los grandes creadores lo que perdura, por encima de las sutilezas cualitativas, es cierta magnitud cuantitativa"<sup>1</sup>. Como mínima evidencia empírica de lo postulado por el novelista argentino —amén de los casos mayores y consabidos en que él piensa— se nos ocurre indicar el ejemplo del cuento o del relato breve. Difícilmente pasará por escritor un autor que lo sea de algunas escasas cuentos. El cultivo de esta forma literaria es faena de persistencia, cantera incesante que sólo se substancializa en un número significativo de concreciones.

Y, paradójicamente, Mallea comenzó con una obra regida por el "buen gusto" en sentido peyorativo, por cierto ascetismo e in-gravidez de forma. El autor, con posterioridad, ha reconocido el carácter de desviado tanteo, que tuvo su primer libro, publicado a los 23 años: "Yo, al principio, también quería, también buscaba esos libros exquisitos..."<sup>2</sup>. Así es como el provinciano que fue nuestro autor —nació en Bahía Blanca, en 1903— debutó con los "Cuentos para una inglesa desesperada", relatos cuyo clima estético se conecta con el de la vanguardia europea de la primera post-guerra. Hay un poco de todo. Elementos sueltos tomados del cosmopolitismo ultraísta, un régimen de imágenes muy afín al del creacionismo, espacios flotantes e imprecisos, tiempos suavemente sumisos al capricho del ánimo adolescente. Todos estos aspectos organizados desde una perspectiva básicamente lírica, impregna

<sup>1</sup>Notas de un novelista, pág. 59. Emecé editores, 1954.

Todavía en una entrevista de este año que le hicieran colaboradorés de la revista *Zona Franca*, decía Mallea: "en nuestro tiempo la facultad creadora parece sutilizada, pero disminuida". (*Zona Franca*, mayo de 1965, pág. 4). Si Flaubert representa ante sus ojos al escritor exquisito, los otros son, sin duda, aquéllos que el mismo novelista francés manifestaba admirar en su *Epistolario*: "Los que escriben mal". Por lo demás, a Mallea le complace repetir el apotegma agustiniano *ubi magnitudo, ibi veritas*.

<sup>2</sup>Notas de un novelista, pág. 92.

de vaguedad lo relatado, impidiendo la elaboración de la substancia narrativa<sup>1</sup>. Por todo lo cual, este libro se sitúa en los antípodas de la novelística ulterior de Mallea; su tendencia exotista así lo comprueba. Tal vez la única prosa poética que prefigura lejanamente un núcleo de vivencia dominante en sus páginas sea *Sonata de Soledad*, en que el tema de la soledad amorosa adolescente será abono útil para el crecimiento de esa otra Soledad con mayúscula que tendrá más tarde, por supuesto, mayor amplitud y contenido de revelación.

Con todo, esta deuda con ese período indeciso de toda la literatura del siglo —fase de transición, experimental y de búsqueda— representa, no un caso particular en las letras del Continente, sino una constante generacional. Ponemos juntos, al hablar así, a Neruda, Carpentier, Asturias, Borges, Guillén, Yáñez, Martínez Estrada y Mallea. Por encima de la diversidad de géneros cultivados por ellos, su nacimiento entre 1895-1904 y ciertas analogías de desarrollo los hace miembros de un mismo grupo de creadores. La impronta surrealista es evidente en el Neruda de *Tentativa del hombre infinito* (también del año 26) y en *Eccue-Yamba-O*, de Alejo Carpentier. Mucho más persistente es la huella superrealista en Miguel Angel Asturias. En relación con la índole de los ismos asumida por estos otros creadores, la vanguardia cultivada por Mallea resulta más anticuada. Pero, por lo mismo, menos duradera, más fugaz. En todos ellos, sin embargo, la experiencia de lo americano ha sido el cumplimiento máximo de su destino de artistas, cualesquiera sean las formas que ella adopte o las conductas personales que determine.

Vienen luego 9 años de lenta maduración, de intensa reflexión sobre lo que será el tema de toda su vida: la Argentina<sup>2</sup>. Al servi-

<sup>1</sup>Véase *Arabella y yo*, pp. 19-20. Col. Austral, 2ª ed., 1944.

<sup>2</sup>El mismo Mallea ha puesto especial énfasis en este proceso. Cf. *Las Travésias*, p. 79. Edit. Sudamericana, 1961.

cio de esta predominante y casi exclusiva preocupación pone Mallea su notable cultura literaria y filosófica, obtenida no sólo en sus estudios universitarios de Buenos Aires y en su vagabundeo por los centros artísticos de Europa, sino ya, mucho antes, durante su temprana infancia de Bahía Blanca. Este hogar suyo, en esa ventosa ciudad atlántica que recorre como espacio obsesivo la mayoría de sus novelas más importantes, es ya un embrión anticipador de lo que será en su existencia y en su creación Eduardo Mallea. Hijo de un padre emparentado con Sarmiento, se entronca, por tanto, con uno de los hombres que construyeron intelectual y prácticamente a su patria. Se vincula, de este modo, con la más viva y rica tradición del pensamiento argentino. Pero, a la vez, conviven con él institutrices y profesores cuya misión es adelantarlo en los secretos de las culturas francesa e inglesa, mientras él mismo se familiarizaba con las obras clásicas que no dejaban de abundar en la biblioteca de su padre. El hogar de su infancia fue, pues, al mismo tiempo, centro de arraigo y atalaya hacia horizontes universales<sup>1</sup>.

Cuando se funda la revista *Sur*, comienza a colaborar en ella. Desde 1931 a 1935 va escribiendo los relatos que incluirá más tarde en *La ciudad junto al río inmóvil*, editada en 1936. Pero anterior, de 1935, es *Nocturno Europeo*, que narra el insoluble laberinto en que deja sumido al protagonista Adrián —indudable doble autobiográfico del autor— la exhausta cultura europea. En verdad, lo mismo que se dice de Adrián podría aplicarse a Mallea este juicio: “Estaba en un ciclo taciturno y trágico de su vivir”.

*Nocturno Europeo* se refiere a las andanzas del protagonista por Francia e Italia. Es, pues, dentro de la trayectoria definitiva de Mallea, un rodeo —un rodeo necesario, sin embargo—, para

<sup>1</sup>Véase *Historia de una pasión argentina*, pp. 22 y ss. Col. Austral, 5ª ed., 1951. Cf. *Las Travesías*, I, pp. 14-15; igualmente, *Tríptico personal*. (*Notas de un novelista*, pp. 23-30).

tomar contacto veraz con la fisonomía material y espiritual de su nación. La tesis sartreana según la cual nos reconocemos en la mirada del otro no vale sólo individualmente, sino también en lo colectivo. Mallea descubrió su identidad americana ante la presencia, tan desigual, de las gentes del Viejo Mundo. Y así, gracias a éste modo parabólico de advenir a su propia tierra, ésta se le presenta en toda su extrañeza. De ahí que el *Nocturno Europeo* represente el alba de América en la obra del escritor argentino. Pero conviene anotar algunas cosas, antes de abordar la etapa perfiladamente original de nuestro novelista.

Desde luego, la experiencia de la vida urbana de aquellos países es un ingrediente determinante de la sensibilidad de Mallea. Esta es otra fase de un proceso tal vez unitario, a través del cual se integran en su conciencia los estímulos ciudadanos; proceso ya preparado, como recién señalábamos, en *Sonata de Soledad*, y que verificará más tarde estructuras antropológicas de la existencia argentina. Hay, pues, un sobremontaje de experiencias en que las aguas europeas del Arno y del Sena arrastran su corriente hasta el río inmóvil de su patria. Veamos este pasaje:

"Conversar, extender temas en una acumulación convencional durante muchas horas; oír la risa de hombres y mujeres cuya realidad ofensiva era agría; entrar, salir de los cafés, de los bares —¡cuánta inutilidad móvil extendida por la superficie de la ciudad, debajo de sus pies, que se apresuraban y se calmaban caprichosamente!"<sup>1</sup>.

Esta *inutilidad móvil* será también una obsesión en la lírica nerudiana, contemporánea, en su génesis, de esta obra. Hay, en ambos, casi una conciencia muscular de lo estéril del existir urbano. Quizás lo que haga más fresca y plena la expresión de esta vivencia en el *Nocturno* consista en que está presentada como tono vital de sus criaturas novelescas, como ánimo y como fisiología, más que como conciencia psicológica. Posteriormente, sobre todo

<sup>1</sup>*Nocturno Europeo*, p. 39. Ediciones Anaconda, 1938.

en *La bahía de silencio*, las mismas inquietudes serán tratadas en un nivel reflexivo, que pugna con la opacidad y alienación que supone la experiencia. Pero aún aquí mismo, en la obra comentada, advertimos ya una tensión que desgarrar entre polos antitéticos la modalidad descriptiva: por un lado, Mallea exhibe un fuerte poder de sensibilización, de expresión concreta de situaciones, estados y objetos; por otro, tiende a introducir análisis impertinentes que, por mucho que se funden en la cultura de los personajes, impiden la constitución de la atmósfera, diluyendo y no intensificando las sensaciones entregadas. He aquí un ejemplo característico:

“Eran las once; una niebla invasora avanzaba en la atmósfera. Respiró el aire húmedo y fresco, el aire nocturno. Echó a andar por el bulevar Saint-Michel y desembocó en la minúscula rue Racine, para atravesar la plaza del Odeón y venir a la rue Vaugirard, donde le salió al paso el dulce aliento espeso del Luxemburgo. Pensaba en la diversidad de arquitecturas que la ciudad extiende a los lados de la serpiente fluvial. La obra de Debrosse, avanzada según el molde demasiado fiel del palacio Pitti, no lo ha entusiasmado nunca ni lo ha conmovido como la severidad implacable de los dos hoteles de Gabriel, al norte de la Concordia o, tan distintos, Saint-Germain des Près y el palacio de Sens, cuyo espíritu está ahí alentando la Edad Media”<sup>1</sup>.

En cuanto se refiere a los elementos atmosféricos y al desplazamiento del sujeto, nos muestra Mallea cabales virtudes descriptivas, poder imaginativo y capacidad de evocación sensoria. En cuanto se refiere a lo que el protagonista *pensaba*, cae en una pendiente que desvirtúa el sentido de la descripción. Y así, el *Nocturno* en su totalidad manifiesta esta escisión: la primera parte, ambientada en Francia, que relata experiencias naturales del protagonista, tiene mayor vigor, una emanación de vida más directa. La siguiente, en cambio, que se desarrolla en Italia, sufre demasiado por la constante contemplación de objetos culturales. ¡Hasta el

<sup>1</sup>*Nocturno Europeo*, ed. cit., pp. 61-62.

paisaje imita al arte en la campiña italiana! Mientras Mallea se mantiene en la calle como novelista, sostiene un mundo palpitante y vital; cuando penetra en la atmósfera enrarecida de los museos, su arte palidece.

Otro aspecto digno de atención en esta obra —y nocivo para su inocencia estética— es el que consiste en la creación de ciertos personajes, no como seres substancialmente independientes, sino concebidos a imagen y semejanza de figuras biográficas bien reconocibles. Es demasiado parecido el poeta de esta novela, Paul Davalier, a ese otro, casi su homónimo, Paul Valéry; se parece demasiado, en letra y en espíritu, su *Páramo Océánico* a *Le cimetière marin*, del francés, para no identificarlos inmediatamente. Por otra parte —curioso rasgo de permanencia— los elementos con que describe el novelista Mallea el aspecto de ese poema serán casi los mismos que usará más tarde el ensayista Mallea, en su homenaje póstumo a Valéry<sup>1</sup>. Poesía de acero vale igual, en su matiz metálico, que dureza mineral.

En tal sentido, las insistentes protestas del autor —y que también figuran como advertencia inicial en este relato— de que no se trata en sus páginas de personas actuales, es sólo defensiva o irónica. O, quizás, ambas cosas al mismo tiempo.

Este carácter de algunos de sus personajes de ser vidas prestadas, literariamente condicionadas<sup>2</sup>, emparenta al novelista argentino con ese gran autor inglés que es Huxley, en cuyo *Contrapunto* hay figuras extraídas de variadas fuentes culturales. Pero nuestra certidumbre es que este parentesco es aún más revelador, pues nos pone en el centro de cierta esencial limitación común a ambos escritores. Si aceptamos la verídica dicotomía sostenida por

<sup>1</sup>Valéry, 1945. En: *Notas de un novelista*, pp. 31-42.

<sup>2</sup>Tres de las obras más representativas de Mallea —*Fiesta en noviembre*, *La bahía de silencio* y *Todo verdor perecerá*— serán también novelas contruidas en segunda potencia. El condicionamiento provendrá, en su caso, de la visión intelectual propuesta en *Historia de una pasión argentina*.

Jung entre genio creador y talento, nos encontramos con que ni en Huxley ni en Mallea, por supuesto, se alcanza esa comunicación profunda con los veneros de sabiduría arquetípica. Ambos no son, pues, creadores de mundos en sentido eminente<sup>1</sup>. Sin embargo, Huxley —que tantas novelas excelentes nos legó— y Mallea —que ya lleva escritos, por lo menos, cuatro relatos de primer orden— hacen, de esa connatural flaqueza, virtud. Elaboración técnica, persistente trabajo, construcción cuidadosa, dominio de la prosa como instrumento manejable en su exacta utilidad expresiva, nos entregan obras que, si no tienen un poder definitivo de revelación, presentan, sí, jerarquía estética e iluminan zonas determinadas de la realidad. Son éstos aspectos y resultados positivos del talento; algunas de sus indigencias las señalamos recién en nota al calce.

Por último, al término del *Nocturno Europeo* Mallea ha descubierto el credo que orientará en lo sucesivo su conducta novelística:

“Cada vez estaba más lejos, en arte, de lo que embriaga; más cerca de lo que desuella, dejándonos, como a San Sebastián martirizado, lúcidos y sangrantes”<sup>2</sup>.

*La ciudad junto al río inmóvil* es un conjunto de relatos —algunos de factura casi lindante en la perfección, como *La causa de Jacobo Uber, perdida*. Todos ellos cobran unidad en cuanto son facetas, vidas y misterios cotidianos de Buenos Aires. Es éste el superpersonaje, el monstruo ubicuo que coge, frustra y aniquila.

<sup>1</sup>Esta condición determina su notoria incapacidad para configurar pericias de espesor narrativo. No perfila Mallea nexos orgánicos para las existencias en juego. Le falta imaginación plasmadora del movimiento de las vidas. Por eso, sus aciertos más grandes residen en configuraciones de pura tensión dramática, sin secuencia ni proceso. Tales, *El vínculo* (1946), *Chaves* (1953), además de las que veremos a continuación.

<sup>2</sup>*Nocturno Europeo*, p. 145.

No es exagerado decir que en las primeras líneas del *Introito* está contenida la idea central del autor, su tesis:

"Sí, vayamos. Vayamos a la ciudad. ¡Qué extraño desierto tendido junto al río más extraño del mundo! Vayamos a la ciudad. Allí se respira una atmósfera áspera, y la gente no está unida por palabras sino por cargado mutismo. Me refiero a verdaderas palabras.

"—¿Por qué, por qué está unida la gente por un cargado mutismo?

"Creo que pasaría lo mismo con una larva. Es un gran silencio en marcha. Millones y millones de hombres americanos que se están buscando. Los ojos cargados, taciturnos, la boca dramáticamente plegada en ese obstinado silencio, la voluntad tensa, la conciencia soportando el oscuro trabajo subterráneo de la gestación, todo el ser un poco sombrío y a la expectativa, como esas muchachas hurafñas que llevan en las vísceras el hijo..."<sup>1</sup>.

La ciudad, la gran urbe es, pues, el reino del silencio. Aquí fracasarán todos los ávidos de comunión: Avesquín, el inmigrante; los auténticos, como la protagonista del relato *La Angustia*; los inquietos y descontentos, como Solves; el provinciano, el intelectual... Toda la urbe, con su laberinto de calles, avenidas, los rincones del puerto, toda su caprichosa geometría, aparecen entrevistos desde la crispación subjetiva provocada por esa silenciosa soledad. La ciudad naturalista se desintegra, pierde su carácter de exacta espacialización y se convierte en el caleidoscopio plural de sus habitantes. De sólida realidad que era, pasa a constituirse en el espectral intercambio de las subjetividades y su ámbito.

Ya en el *Nocturno* Mallea había puesto en el pensamiento de su héroe, Adrián:

"Esto le parecía siempre extraño y atrayente, a él, hombre de América, hombre habituado al contacto de una humanidad que no ha aprendido a articular confesiones, que no sabe decir todavía lo que es"<sup>2</sup>.

De ahora en adelante, intensamente se repetirán, como claves heurísticas para su propia realidad, las palabras *silencio*, *mutis-*

<sup>1</sup>*La ciudad junto al río inmóvil*. Edics. Anaconda, 1938, p. 15.

<sup>2</sup>*Nocturno Europeo*, p. 42.

mo, *taciturno* . . . Por ahora, se atribuye a esta forma de estar en el mundo, propia del hombre americano y argentino, un carácter larvario. Es decir, esconde la promesa de un futuro cumplimiento, de una realización quizás inminente. En tal sentido, la obra toda de Mallea ha de entenderse como colaboradora de esta gestación, de este parto de una colectividad histórica. Su creación, en cuanto palabra, es fertilizadora del silencio; vía de comunicación, instrumento de comunión nacional.

La posibilidad de coexistencia entre estas dos formas contrarias del silencio —el silencio del *Introito* y el de las *novelas breves*— está apenas rozada por el autor. Pero el único pasaje es harto significativo:

“Como una fuerza poderosa y activa el silencio ocupaba la ciudad”.

Y casi inmediatamente:

“Escuchaba el silencio y el eco del silencio y esta acumulación pasiva lo ensordecía”<sup>1</sup>.

Sucede entonces que la fuerza natural que en sí representa el silencio es ahogada en su recepción humana. Al multiplicarse en miles de silencios subjetivos, aquella fuerza activa de la naturaleza deja de serlo y se transforma en eco pasivo. No hay, pues, ambivalencia del silencio, sino dualidad. O, como después se dirá, *silencio fértil* —el determinante de toda creación— frente al vacío rumor.

*Historia de una pasión argentina.* (1937)

Esta obra ha sido suficientemente estudiada por la crítica. De ahí que nos detengamos solamente en entregar algunos anteceden-

<sup>1</sup>La ciudad . . . , p. 34.

tes que hemos visto poco subrayados en la bibliografía que conocemos. Por su espíritu y su intención, esta obra es afín a aquellos ensayos de pensadores españoles cuya meta última era lograr una movilización nacional de las conciencias, de sentido espiritual. Sobre todo, está presente en el ensayo de Mallea el modelo de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), al cual cita sin indicación de nombre ni de página, como queriendo atestiguar una entrañada familiaridad con ella. Sin discusión, la actitud de Mallea en relación con Argentina es la misma que Unamuno mantiene con España: una signada por un intransigente descontento moral frente al envilecimiento colectivo de sus compatriotas. La fuerte valoración del sentido agonístico de la existencia, de la intimidad dramática como factor de ennoblecimiento espiritual, la atención por los elementos intrahistóricos de la convivencia: todo esto vincula la pasión de Mallea con el pathos unamuniano. Por otra parte, bien es verdad que los primeros años de la década del 30 son años fecundos en visitas de destacados pensadores sobre América. Especialmente, el Conde Hermann de Keyserling y Waldo Frank<sup>1</sup> En su mismo ensayo, Mallea refuta las, a su juicio, obnubilaciones del filósofo báltico. Lo tajante de su rechazo quizás le impidió sorprender, tras el sistema spengleriano de las *Meditaciones*, de Keyserling, cierta viva savia de intuición que, por ejemplo, Martínez Estrada cogió y asimiló con hondura.

Pero todos estos concomitantes exteriores fueron fuerzas que impulsaron aún más su ya tensa vocación por la problemática del ser argentino. Este no es tratado desde el mutilador ángulo de un nacionalismo excluyente —cosa que se observa bien en la actitud que mantiene el escritor frente a la inmigración—, sino en el campo más amplio de las estructuras americanas. El tipo de análisis que Mallea afronta a través de estas páginas y en los pasajes

<sup>1</sup>Los dos primeros números de *Sur* llevan sendos artículos de Frank y de Keyserling (en los números de verano y de otoño de 1931, respectivamente).

ensayísticos de sus novelas posteriores, no es sociológico en sentido estricto, sino antropológico —para emplear una antinomia ya insinuada en Martínez Estrada. Antropológico, en cuanto no se interesa por los rasgos objetivos que caracterizan a los distintos grupos sociales ni por la evidente estratigrafía de la sociedad argentina. Lo preocupan las actitudes subjetivas que se dan en el individuo dentro de su medio social. La modalidad de las relaciones intersubjetivas, la índole de los fines humanos, las conductas ambiguas que engendra la mentalidad imperante, las toma en cuenta el autor como síntomas de un estilo de vida que se está fraguando y que es necesario conducir a su cabal cumplimiento, so pena de frustrar el destino histórico del país.

Así, sorprende y describe con amor y piedad la llanura y la urbe, esos dos rostros de la geografía argentina, que representan, para Mallea, dos fases de su vida, la infantil y la adolescente. He aquí su primera experiencia amorosa de la llanura de su patria:

“Mi primer contacto consciente con mi tierra tuvo ocasión entonces. Se nace o no se nace a este sentimiento; puede acaso uno vivir mil vidas sin rozarlo nunca. Nací yo a él en las largas tardes solitarias de la ciudad del sur, cuando de pie en un alto balcón trasero de mi casa, veía las infinitas lomas que iban la metrópoli entre los médanos y el campo. Eso era la pampa, el horizonte remoto, la llanura, el desierto. Subiendo por la loma lejana pasaba de tiempo en tiempo el hormiguear de un entierro; el cortejo ascendía, de pronto se esfumaba. A unos centenares de metros comenzaba la campiña fría bajo un cielo sin comparación. Los destinos humanos casi no turbaban, con sus conversaciones y sobresaltos, el diálogo terrestre con las nubes, la suerte del trigo invisible que crece del grano muerto y recomienza”<sup>1</sup>.

Como siempre, el primer encuentro entre los verdaderos amantes se produce a través de la mirada. En la amorosa contemplación que el niño Mallea dirige hacia su territorio, percibimos el comienzo de una fidelidad de que da testimonio el total de su obra. Ella —la llanura— es promesa de germinación, pero no como

<sup>1</sup>*Historia* . . . , ed. cit., p. 25.

éxito material ni empresa económica, sino en cuanto semilla espiritual. Ese grano que recomienza es el anuncio de una aventura de interior fructificación.

En cambio, de Buenos Aires seleccionamos este mínimo dato intelectual: "Babilonia que conserva la forma de la llanura". Es decir, en la ancha extensión horizontal, en la extrema dilatación de las plazas y avenidas, el ensayista parece atisbar una sumisión a los imperativos morfológicos de la naturaleza. Mallea quiere decirnos, en esta breve insinuación de fenomenología de Buenos Aires, que ella es una urbe a la intemperie, un accidente más de ese lento e inmenso espacio que comienza en los confines antárticos. La metrópoli, entonces, con su asfalto, sus líneas subterráneas, sus rascacielos, no es fórmula humana de refugio, sino apenas una máscara contra la exterioridad y el desamparo<sup>1</sup>.

Con *Historia de una pasión argentina* Eduardo Mallea perfila su tarea como novelista. *Historia* vale aquí no sólo como imagen retrospectiva de una abnegación; es, también, permanente energía ética en disposición y al servicio de la construcción espiritual de un pueblo. Esta *Historia* seguirá vigente en la acción del novelista Mallea; esa pasión seguirá latiendo en el hombre Mallea. Pues, es en ella, y no en otra parte, donde ambos tomaron una autoconsciencia definitiva de su destino humano y creador. Así dice:

"Algo había en el fondo del mundo americano y en mi vocación por las almas que me empujaba a no concebir la grandeza como una posible ascensión individual, un eminente islote, sino como la marcha progresiva

<sup>1</sup>Esta imagen de Buenos Aires como anticiudad estaba ya diseñada en *La ciudad junto al río inmóvil*, en fórmulas de este tipo: "desierto populoso y edificado", "inmenso páramo", etc. Se remonta, en último término, a la especial óptica con que la consideró W. Frank en su *América Hispana* (1933) y al desarrollo sistemático que de esa intuición hiciera E. Martínez Estrada en su *Radiografía de la pampa* (1933).

y sinfónica de un todo constituido por el mayor número posible de unidades humanas. Había en esta concepción algo tan claro como una imagen plástica, la imagen de un mundo que, haciendo abandono de sus lastres, de sus ataduras pretéritas, de sus furias instintivamente animales, de sus enconos y resentimientos, de sus odios de raza, de su espíritu de persecución vindicativa, progresara en forma tal que todos participaran con igual conciencia de su parte atómica en el todo"<sup>1</sup>.

Y luego, mucho más tarde, ya aludiendo directamente a ese requisito esencial de su novelar:

"Lo importante de un escritor es que inventa no sólo tal sistema de peripecias, sino: un territorio; posee un país, una sede, un lugar, adonde toda su materia concurre y hace pie"<sup>2</sup>.

Ahora, el problema crucial que subsiste en este ensayo es la determinación de la Argentina invisible. Lo vago de su identidad ha llevado a críticos a calificar de *confusa* la ideología de Mallea. Así es, en último análisis. Sin embargo, es útil, especialmente para la creación novelesca del autor, averiguar las formas concretas como aparecen esas dos entidades tan suyas, la Argentina visible y la invisible.

Partamos de lo simple. La impresión más inmediata que se tiene al leer el ensayo es que la nación argentina ha cometido una falta, que la ha llevado a olvidar su parte verdadera por otra falsa, externa y ostentosa. *País verdadero, cierto, país profundo, subterráneo, país interior* son fórmulas que se reiteran aquí y en otras obras: señalan ese hemisferio traicionado por una misteriosa prevaricación. Pero cuando llega el instante de decidir la índole específica de ella, Mallea sólo atina a balbucear:

"Pero ante todo, era menester definir el origen del mal visible en la superficie del país. ¿Tenía su origen ese mal en el espíritu, en el alma, en el intelecto de esos argentinos con voz y predominio? Evidentemente, en ninguno de los tres. No era un delito del alma, del espíritu, del inte-

<sup>1</sup>*Historia...*, p. 89.

<sup>2</sup>*Notas de un novelista*, p. 64.

lecto aunque los tres estuvieran espontáneamente complicados. Era un delito de la conciencia. El delito de esos hombres que habían suprimido sus propias raíces y tenían al país substancialmente en el aire no era otra clase de aberración"<sup>1</sup>.

Aunque sugestivas, las metáforas utilizadas resultan insatisfactorias. Más vale entonces pasar por sobre la letra y abordar en términos amplios la visión del ensayista.

Caben, respecto de la oposición mencionada, tres posibilidades interpretativas. O la Argentina visible es la ciudad frente al campo invisible; o cada una representa determinados conglomerados sociales; o, en tercer lugar, lo visible y lo invisible son alternativas coexistentes dentro del alma de cada argentino.

La primera interpretación es rechazada por Mallea en un sentido absoluto, pero aceptada parcialmente:

"Lo que llamo argentino invisible no es, de manera simplista, el hombre del campo en contraposición al hombre de la ciudad. La diferencia estriba en que existe un hombre cuya fisonomía moral es el de las ciudades y otro cuya fisonomía moral es el de nuestra naturaleza no desvirtuada, de nuestra naturaleza natural"<sup>2</sup>.

Las posibilidades restantes no son inconciliables ni entre sí ni con la primera. Por un lado, Mallea abona la segunda al criticar a los estamentos dirigentes del país; por otro, habla de zonas íntimas de cada individuo sacrificadas a una moral inauténtica. Hay que entender, entonces, esta correlación en sentido platónico, de acuerdo con la homología estructural de la persona y de la colectividad. Pertenecen a la Argentina visible aquellos en que ha triunfado, íntimamente, la postulación hacia lo visible, es decir, la tendencia a la ostentación, a la mediatización de los fines, al atomismo social, etc. El país sólo reproduce, en escala mayor, el drama personal. Todo ocurre como si en cada argentino habita-

<sup>1</sup>*Historia* . . . , pp. 68-69.

<sup>2</sup>*Historia* . . . , p. 74.

ran, en tensa contradicción, el campo y la ciudad. Es esta jerarquización de las fuerzas del alma lo que da un tono tan peculiar a la eticidad de Mallea, platónica no sólo por esto, sino por la acusada valoración de la inteligencia. También lo es la terminología; y también las determinaciones esenciales: la Argentina invisible *es*; la otra, sólo *representa*. No es casual tampoco que en el Prefacio de la *Historia* se mencione la doctrina de la reminiscencia, con la clara misión de recuperar de su olvido al país auténticamente real.

Con arreglo a esto mismo, queda bajo otra luz la comparación hecha por Francisco Romero en un célebre prólogo a la obra de Mallea. En él parangona la búsqueda del escritor argentino con el Discurso del Método. Tal comparación no resulta excesiva, sino justa, cuando se piensa que, para ambos, la verdad es interior. Súmese a esto el giro hacia la intimidad con que el ensayista enfrenta su descubrimiento de la Argentina invisible<sup>1</sup>, y se tendrá una comprobación más de que en él coinciden la búsqueda de la argentinidad con la búsqueda de la interioridad.

### *Fiesta en noviembre*

Parece haber acuerdo en la crítica de que dos de las novelas más características de Mallea, a la par que de altísimo rango estético, son *Fiesta en noviembre* y *Todo verdor perecerá*, de 1938 y 1941, respectivamente<sup>2</sup>. Ambas superan muchos lastres que pesaban en la primeriza concepción del relato aplicada por el autor. Añaden, por el contrario, cualidades de construcción. Sus temas, en todo caso, están nítidamente prefigurados en ese orden amplio de con-

<sup>1</sup>Ibid., p. 69.

<sup>2</sup>Amado Alonso y Guillermo de Torre reseñaron favorablemente ambas novelas. Véase *Sur*, núm. 54, marzo de 1939, pp. 65-69; y *Sur*, núm. 92, mayo de 1942, pp. 65-68.

sideraciones presentado en *Historia de una pasión argentina*. Así, el tipo general de mundo que se despliega en *Fiesta en noviembre* aparece adelantado en este párrafo del ensayo citado:

“Había en todo ese mundo una ficción de refinamiento y aristocracia. Pero este refinamiento y esta aristocracia —que se empeñaba en cultivar y mostrar— no tenían su origen en un refinamiento o en una aristocracia verdaderos, sino en la trasmutación aparente, en el afinamiento improvisado de una intrínseca barbarie”<sup>1</sup>.

Será ésta, precisamente, la ley que rijan ese mundo elegante, frívolo y casquivano en sus mujeres, vanidoso y prepotente en la hueca ostentación de sus personajes. He aquí un sector de la Argentina visible; he aquí un mundo que no es, sino que sólo representa.

*Fiesta en noviembre* relata la fiesta a la que convoca la señora Eugenia de Rague, y a la que asiste el gran mundo bonaerense. La acción transcurre íntegra durante la noche de la invitación, desarrollándose la mayor parte de ella en los salones de la mansión. En medio de la fiesta, la hija de los anfitriones —Marta Rague— debe salir para ir en auxilio de su hermana Brenda. Al volver, deshecha por la contemplación de su desgracia, descubre al pintor Lintas. Los une cierta profunda insatisfacción ante tanta vida desnaturalizada. Salen en medio de la noche, comunicándose su pesimista, pero débilmente esperanzada visión de sus semejantes.

Este argumento que, al desplegarse constituirá la fábula principal de la novela, está intermitentemente interrumpido por un relato paralelo, conectado con ella sólo simbólicamente: es el relato del fusilamiento de un poeta joven, que algunos críticos han creído inspirado en el asesinato de Federico García Lorca. Todos los segmentos del relato adyacente se unen al final de la obra

<sup>1</sup>*Historia . . .*, p. 62.

para formar un dramático colofón, que es como la contrapartida heroica de la repugnante farsa novelada por Mallea<sup>1</sup>.

Analizaremos en ella sólo dos aspectos que consideramos de interés consignar. Uno, relativo al tipo de caracterización psicológica que se nos ofrece de los personajes; otro, un tema que aquí se esboza y que comparte también *Todo verdor perecerá*.

Como es sabido, en la modalidad naturalista el narrador exhibía un seguro poder para enunciar juicios morales y determinaciones psicológicas de sus figuras novelescas. Podía hacerlo en cuanto dominaba los mecanismos fundamentales de la constitución humana, en cuanto poseía una presciencia de las leyes que regulan el comportamiento. Tal omnisciencia de lo psicológico cae y se rompe en las tendencias postnaturalistas, en que la complejidad de la conciencia reduce al narrador al humilde papel de detectador de síntomas. Lo importante es, sin embargo, ver alguno de los procedimientos particulares de que echa mano cada autor para darnos vislumbres de la interioridad de sus personajes. Hay un recurso típico en Mallea que cumple con esa función y que es, hasta donde sabemos, novedoso dentro de la novelística hispanoamericana:

"El, que tenía los rasgos fuertes y vitales de la primera juventud, casi las facciones de un niño, en su rostro rudo y moreno, se sintió pequeño de estatura y un poco inquieto —no temeroso, sino extrañamente cohibido y sorprendido—..."<sup>2</sup>.

Esta fórmula: no-sino, que constituye igualmente un recurso frecuentísimo en Faulkner, es manejada aquí por Mallea con relativa originalidad. Si el narrador tuviese un infalible instinto

<sup>1</sup>El crítico norteamericano John Hughes percibió un vínculo más significativo entre ambos relatos a través del doble sentido de la palabra fiesta: acontecimiento social y rito religioso. Véase "Arte y sentido ritual de los cuentos y novelas cortos de E. M.". Rev. Univ. Buenos Aires, abril-junio (1960), pp. 192-212.

<sup>2</sup>*Fiesta en noviembre*. Biblioteca Contemporánea, Edit. Losada, 1942, p. 51.

para determinar el verdadero sentimiento que se presenta en su personaje, no tendría necesidad de recurrir al primer término de la disyuntiva, rápidamente negado. Es, pues, una hipótesis inmediatamente rechazada, un tanteo preliminar que permite aproximarse al dato de la conciencia buscado. Tal rasgo está en relación con otro aspecto importante de la técnica novelística: los procedimientos de caracterización. De hecho, el simple ejemplo recientemente aducido está indicando que las relaciones entre la exterioridad y la interioridad se hacen vacilantes, pierden su antigua firmeza. El gesto —ese mínimo dato fisonómico que nos es dado percibir— ya no remite a un estado interior que es su exacto e imprescindible correlato. Si a esto se agrega ese otro elemento de exterioridad que es la palabra, tenemos una constelación de términos que ya no funcionan según el rígido determinismo del carácter, sino que se combinan de acuerdo con ciertas azarosas ordenaciones probabilísticas. Al desintegrarse el venerable cosmos de la personalidad y quedar sólo un haz discontinuo de estados temporales, el yo parece entrar en la esfera del mundo atómico. Resulta, entonces, que muchas veces las palabras no coinciden con los gestos, o que ninguno de los dos se corresponden con las vivencias que pretenden expresar. Y en otras tantas ocasiones dos o más gestos están en flagrante contradicción

Aunque no perteneciente a *Fiesta en noviembre*, citaremos un caso extremo del fenómeno que nos ocupa:

“Agata, que recibió en plenos ojos aquella expresión de codicia obstinada, sintió, sin embargo, apretar la suya una mano evasiva”<sup>1</sup>.

El autor nos sitúa, con magistral intuición, en la ambivalencia de un ánimo, gracias al desdoblamiento de la expresión en dos gestos contradictorios. Mientras la mirada desea apasionadamente y quiere poseer a todo trance, el apretón de manos muestra una

<sup>1</sup>*Todo verdor perecerá*, p. 35. Col. Austral. 2ª ed. 1951.

actitud reticente, temerosa, de fuga. No hay homogeneidad, por tanto, entre ambos aspectos exteriores; pero esa misma incongruencia es, como ya advertíamos, de por sí reveladora de una íntima escisión.

Lamentablemente, esos aciertos en el ahondamiento psicológico de los personajes que muchas veces manifiesta Mallea, son desvirtuados, otras, por rémoras ingenuas, no decididamente expurgadas de su novelar. Así, da cabida a relaciones demasiado mecánicas entre la rectitud del alma y la apariencia externa; lo ético y lo físico sí tienen, en él, una suerte de legalidad cinematográfica. Asombra esta concepción en una novelística que funda sus virtudes en el examen concienzudo y vigilante de cualquier ripio que pueda desarticular el mundo creado.

Tal vez el tema más sorprendente en la obra de Mallea sea éste al que nos referiremos en seguida. De circulación subterránea casi siempre, impregna la sustancia narrativa desde abajo, a manera de mitología profunda. Si hay, efectivamente, formaciones mitológicas cuando se produce el cruzamiento de un plano concreto con otro superior, enaltecedor del primero, aquí más bien ocurre que objetos, situaciones y personajes pasan a tener una perspectiva de profundidad. Este rasgo, casi siempre ínsito en el relato hispanoamericano, enriquece ciertas descripciones con un abolengo pretérito, con una prosapia de lo ancestral. Esa calle o edificio, de tal o cual autor, aparecen vistos en dimensión pétreo, en su exacta sustancia original. Asoma, detrás de ellos, un viejo rostro de materia precolombina. El objeto, en esta mitología pasatista, es presencia y permanencia a la vez, instante y perduración. Por eso, esta modalidad mitológica —más o menos, animada y vivificada según cual sea el escritor de que se trate— se orienta vehementemente hacia la soterrada cantera de los arquetipos.

Por supuesto, esta vigencia de lo arcaico es menos evidente en un novelista de temple culto como es Mallea, cuya fisonomía

intelectual es pronunciada. Pero aún en él atisbamos algo que puede, sin forzamiento, ponerse en relación con aquel fenómeno.

Las comparaciones zoológicas, de antiguo origen homérico, tuvieron amplia acogida en la tendencia naturalista. Desde la perspectiva del temperamento, sola y única que interesaba a Zola, los individuos pasaban a ser *brutos humanos*, en expresión literal suya. Por lo tanto, sus reacciones eminentemente animales eran susceptibles de ser captadas sin dificultad mediante analogías tomadas de la conducta de la fauna. A lo mismo contribuía la índole de los sectores materiales de la realidad novelados por Zola y sus seguidores, ámbitos en que el carácter predominante de la vida era infrahumano o prehumano. Abunda este tipo veraz de visión en obras como *Germinal*, *El vientre de París*, *La taberna*; en sus amplios frisos de las tres ciudades: *Lourdes*, *Roma* y *París*; y, especialmente, en ese formidable evangelio moral suyo que es *Trabajo*. El procedimiento de estilo descansaba, pues, en una sólida idea antropológica y en determinadas circunstancias extraliterarias. Por la misma razón, su utilización no quería expresar otra cosa que animalización en acto, formas degradadas de existencia social que eran contempladas y denunciadas en el momento mismo de su operación.

Veamos algunos ejemplos en Mallea. Ya la primera y definitiva descripción fisonómica que nos ofrecía de la protagonista del *Nocturno Europeo*, era ésta:

"Era una mujer con ojos, labios y gestos predatorios. Parecía estar siempre al acecho de algo"<sup>1</sup>.

En *Fiesta en noviembre*:

"Sin despegar la mano, mano ósea y pecosa, de la baranda, la señora Rague continuó mirando como un águila"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Nocturno . . . , p. 67.

<sup>2</sup>Fiesta en noviembre, p. 11.

“Uno se agachó a recoger un fósforo, lo prendió, comenzó a fumar —unió a los de los otros sus ojos fríos, saltados como blanco de huevo bajo las cejas de gorila”<sup>1</sup>.

Sin duda, estas frases pueden ser consideradas como modos corrientes de locución. Pero ya no éstas, creemos:

“Con el mismo desenvolvimiento circular de la víbora, que acepta en sus fauces la propia cola y crece para devorarse, los recién llegados servían de motivo a los que ya estaban para la alabanza y el escarnio”<sup>2</sup>.

“Pero Rague no era un interlocutor fácil, era un viejo interlocutor. Y cuando se disponía a sostener algo le costaba abandonar su disposición; era obstinado como un jaguar”<sup>3</sup>.

Por último, ténganse presente ciertos modos reiterados de aludir a los grupos de personas que participan en la fiesta: “manada recién bañada y perfumada”. Y esa ubicua y omnipresente cercanía del mundo animal, en larvaria y pululante gestación y en tensa familiaridad con el mundo humano: “se oía el raro eco de ciertos gritos animales, insólitos y repetidos”<sup>4</sup>.

Todo lo cual pone a la vista una manifiesta intención en el narrador de mostrarnos a la sociedad allí presente como determinada por quizás qué arcaicas conductas zoológicas. Pero no al estilo naturalista, diría yo, sino con una innovadora apropiación americana del tema. Refleja, instintivamente asoman en esos personajes de salón, mecanismos de antepasados de otras especies. Lo que Mallea detecta, en breve, es la prehistoria animal de los instintos del hombre americano. Pues, ese largo trayecto pretérito de la especie está mucho más vivo y actuante en nuestras sociedades americanas —parece ser la tesis de Mallea— por muy refinadas y snobs que aparezcan. De esta manera se revela bajo una nueva luz el comienzo de la novela:

<sup>1</sup>Ibid., p. 161.

<sup>2</sup>Ibid., p. 38.

<sup>3</sup>Ibid., p. 87.

<sup>4</sup>Ibid., p. 79.

“El treinta de noviembre, justamente a las ocho de la noche, las celosías que daban a los dos flancos, sobre las dos calles, fueron cerradas; la residencia quedó así como un continente de temperatura mucho menos elevada que el creciente sofoco de la ciudad, y el asedio exterior de esta ola calurosa pareció apretar, concentrar en el comedor, las habitaciones altas y los salones, el fresco olor costoso y señorial de las magnolias, los geranios, las fresias, los claveles, las ‘rosa mundi’ y los primeros jazmines de la temporada. Todavía sonaban las ocho en el ronco reloj Tchang del primer piso. La señora Eugenia Rague bajó las escaleras en la penumbra del gran salón. En aquel aire nocturno, sobresaturado, se oyó, escalón tras escalón, el crujido exacto de la seda; al llegar a los últimos escalones se detuvo; una mano —casi una garra— apretaba los impertinentes sobre la falda, la otra estaba detenida con imperio en el borde negro de la escalera. . .”<sup>1</sup>.

La descripción está dominada por objetos suntuosos, organizados de acuerdo con una “concertación recurrente” —noción propugnada por el mismo autor para la pintura de ambientes y de interiores. Pero, sin disputa, predomina lo vegetal, lo cual parece suministrar a los objetos una atmósfera como de invernadero, de jardín artificial. La ambientación nocturna y lo lujurioso de la flora nos insinúan que se trata de una trasposición de las selvas, donde, por muy ataviada que entre la mujer, mostrará sus instintos ferinos: “una mano —casi una garra”. Esta visión del hombre como ser predatorio nos entrega, entonces, la perspectiva más amplia que Mallea tiene de la sociedad por él descrita en *Fiesta en noviembre*: es la barbarie en plena civilización, la selva dominando a las mansiones.

### *Todo verdor perecerá*

1. En esta novela la perfección artística se presenta como intensidad de su mundo humano. Se integra y debe verse ella a la luz de lo que Mallea ha denominado fase trágica de la novela:

<sup>1</sup>*Fiesta en noviembre*, ed. cit., p. 10.

"Porque esta nueva fase, la fase trágica, es también la fase de la novela del conocimiento, la fase de Unamuno, la fase de Kafka"<sup>1</sup>.

Se aunarían, pues, según esto, temple trágico e imperativo de conocimiento de la realidad humana, en una determinada situación de espacio y de época. El carácter trágico de la novela es deslindado de sus antecedentes:

"Esta fase de tragedia ya no implica, como en la tragedia original, el conflicto del hombre con los dioses, sino el conflicto de los hombres entre los hombres, luego, el problema de la revelación y de la eternidad"<sup>2</sup>.

Es precisamente la dramática relación de dos seres argentinos lo que novela Mallea. Agata Cruz y Nicanor Cruz son una pareja dominada por el recelo y el resentimiento de él, por la herida de ella. El silencio gobierna sus vidas. Un silencio que, como la nada de los existencialistas, no es sólo la ausencia de algo, un neutro vacío ontológico, sino fuerza corrosiva y destructiva. El silencio no es la nada del amor, sino nada que lo aniquila. Y es que no pudiendo hacerse fértil, ha llegado a ser mortal. Taciturno el uno, reconcentrada ella, no encuentran jamás reposo a su obsesiva tensión.

La novela comienza con una gigantesca imagen de sequía, de aridez, que desola el campo donde trabaja el hombre, frustrando sus esfuerzos en la ruina del trigo. El epígrafe de la obra, el principal, que da título a la novela, está tomado de Isaías:

"Las aguas del Nimrim serán consumidas, y secaráse la hierba, marchitaránse los retoños, todo verdor perecerá"<sup>3</sup>.

Mallea recomendaba sopesar cuidadosamente el lema de su novela *Los enemigos del alma*; igualmente aquí, es necesario fi-

<sup>1</sup>Notas de un novelista, p. 131.

<sup>2</sup>Ibid., p. 133.

<sup>3</sup>Isaías, xv, 6, p. 10.

jarse que éste de *Todo verdor perecerá* parece adelantar a la sensibilidad del lector que la imagen desolada del hombre y de la tierra que aparecerá en las páginas de la novela está imaginada como desastre bíblico, como catástrofe, sí, pero a consecuencia de una falta humana, del crimen colectivo de un pueblo. Y es por eso que, de acuerdo con la comunión mítica del hombre con la tierra que supone el mundo trágico, la aridez de aquélla sobreviene en razón de la aridez interior de éste. Así también la falta de Edipto genera la peste y calamidades que asolaron a Tebas. Un sentido ritual del número golpea rítmicamente e intensifica esta impresión de destino impuesto, fatal:

“Cuarenta días consecutivos de seca y fuego arrasaron la sierra, el valle, las matas salvajes, la cabellera rala e hirsuta en el cráneo de tierra tendido al sol”<sup>1</sup>.

“Cuarenta y cuatro días”, se repite varias veces más adelante, cerrándose el capítulo con perfecta circularidad. En lenta progresión numérica la fatalidad recorre el camino de su triunfo: a los 5 años de casada Agata, muere su padre, viejo médico dipsómano; a los 10, la ruina económica hunde para siempre a su marido, destruyéndolo moralmente; a los 15, se produce la catástrofe final, con ese cuasi asesinato que comete la mujer. La tragedia avanza a grandes lapsos sacros, justos e inexorables. También está extraída de la misma zona de sentido la figura de Estaurófilo, criado idiota de los Cruz, con un extraño nombre simbólico: el que ama la cruz. Caricatura mendicante de Tiresias, a él le es dado adivinar, anticipar la culminación del conflicto en esa familia trágicamente condenada a perecer sin descendencia:

“Y el idiota se quedó impasible, ahí parado, mirando. “Nubes”, dijo Estaurófilo, y miró al doctor con unos ojos de asombro: “Ajá”, soltó el otro, calmoso. “Nubes”. “Parece que te gustan”, le dijo el doctor. Estau-

<sup>1</sup>*Todo verdor perecerá*, p. 10.

rófilo asintió. "Hum", hizo. Agata reapareció. "Se refiere a los caballos", explicó al médico. "¿Cómo? Si dice nubes...". "Llama nubes a los caballos", repuso ella. El médico se echó a reír. "Nubes", dijo Estaurófilo<sup>1</sup>.

A través de esas nubes imaginadas puede él, el idiota, anticipar el desenlace. Es como si a través de ese tiempo atmosférico detectara, en su locura, esa otra cronología precedera de la existencia, fatalmente amenazada.

La ciega divinidad que rige estos destinos es la *vida*. Se conoce la resonancia naturalista de esta palabra. Para Zola, *vida* tenía siempre asociaciones de fecundidad. Significa la abundancia creciente de materias, el venero infatigable de la naturaleza. La vida, en Zola, se define por su antimalthusianismo.

Nada de esto hay, en cambio, en Mallea. Para esos taciturnos, como Nicanor Cruz, que quedan rezagados a su ritmo, la vida es algo implacable, la ley de la muerte; para los vividores, como el abogado Sotero, *vida* es sólo la posibilidad de un goce efímero, íntimamente huero. La explotación fruitiva del instante no une con la vida. En cambio, para almas como Agata que buscan un remanso verdadero donde fundar el amor, la *vida* será siempre una extranjera:

"Pero ella a la vida la conocía demasiado, la oía llegar. ¿No le había sido siempre la vida una extranjera? Lo que ella poseía, encarnaba, alentaba, lo que llevaba dentro, era un crecer, un extraño envejecer, un andar: no la vida. De ahí que la viera moverse, agitarse, merodear peligrosamente en torno de ella, y que a cada paso imprevisto de la extranjera temblara"<sup>2</sup>.

Y otra vez:

"Ya está la enemiga actuando. La enemiga; su vida. La que ha estado siempre fuera de ella, la extraña"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Ibid., pp. 75-76.

<sup>2</sup>Ibid., p. 122.

<sup>3</sup>Ibid., p. 124.

Esa extranjera es, sin embargo, la médula de la realidad, su trágica substancia. Llegamos con esto al centro del doloroso misterio que envuelve al acaecer humano, pues, la aventura —la de tal o cual individuo— queda siempre trascendida en el incomprensible orden del mundo. De ahí que el arte de Mallea, consciente y deliberadamente, actúe como método analítico de averiguación de almas, pero dejando siempre intacto ese fondo invisible que habita la realidad<sup>1</sup>. El autor argentino ha descrito esa experiencia en un hermoso fragmento donde une vida-noche-eternidad:

“La vida no pertenecía a ningún ser humano. La vida era ella; de ella: la vida era de la noche, hinchada de destinos humanos como un vientre de pesadilla. La noche amparaba y mataba saludes. En distintos mundos, iniciaba relaciones fortuitas, auspicaba escenas suplicantes, degollaba tremendas albas de amor. ¡La noche de Dios! Si caminando adelante por esa avenida se llegara al vientre confidencial de la tiniebla, al centro mismo de la vida...”<sup>2</sup>.

En resumen, tenemos que a la configuración formal trágica de esta novela corresponde una metafísica inmanente del mismo carácter.

Por otra parte, es posible comprobar que también en *Todo verdor perecerá* se da un importante tema señalado: el acoso de la selva.

La protagonista tiene clara conciencia, a lo largo del relato, de ese oscuro determinismo que persiste desde tan atrás:

“Pensaba en el mundo de los hombres como algo selvático y boscoso, donde era difícil vencer la maraña de la decepción”<sup>3</sup>.

“Todo es luz para la parda bestia que avanza y traspasa la boca de la guardida. Debía ser en ella una reminiscencia infantil esa constante imagen de animales y fieras, de bestias acosadas”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>Por eso su crítica y rechazo al análisis exhaustivo manejado por Moravia. Véase Notas de un novelista, p. 18.

<sup>2</sup>*Todo verdor . . .*, p. 94.

<sup>3</sup>Ibid., p. 33.

<sup>4</sup>Ibid., p. 107.

Todas las relaciones interhumanas se viven en actitudes de espontaneidad animal: frenesí nocturno del erotismo, recelo y temor del individuo a ser presa del otro, desamparo en medio del bosque de los rostros humanos.

Con todo, el clímax en que se conjugan temperatura y estructura trágicas con esta visión dominante de Mallea, se produce al final de la novela, como era previsible. El autor, en sus *Notas de un novelista* —tantas veces citadas por nosotros— ha demostrado cuidar especialmente esas extremidades significativas del proceso narrativo, esas zonas de consumación en que el movimiento de la vida debe alzarse hasta una altura imponente y decisiva.

El término de *Todo verdor perecerá* está concebido como persecución de la protagonista por sus propias furias interiores. Su frustración, su desesperación, su abatimiento y congoja son los agentes que provocan su destrucción. En esta fuga de Agata por los suburbios del puerto, aparece, como silueta de alucinada pesadilla, el rostro magno y anciano de una Euménide:

“Mucho antes de llegar al pueblo vieron que venía caminando la vieja, de prisa, petisa, negruzca, Euménide con la escoba en la mano (...). La vieja la dejó pasar, mirándola de reojo; paró, vindicativa...”<sup>1</sup>.

Estas fuerzas de destrucción se corporizan en una pandilla de niños. Para la mujer, que no diera nacimiento a ninguno, se convierten ellos en crueles instrumentos de la fatalidad. El novelista nos describe el acoso, la carrera acesante e interminable, la lucha y el ataque rayanos en violenta lapidación bíblica, con impar poder plástico. Lo profundamente coherente, sin embargo, es que toda esta persecución se imagina como asalto de fieras:

“El enjambre de chicos fue lo primero en invadir la calle a la siesta. De diez zaguanes salieron otros tantos salvajes”<sup>2</sup>. “Volvieron sofocados

<sup>1</sup>Ibid., p. 160.

<sup>2</sup>Ibid., p. 155.

y desarrapados, en jauría, a eso de las cinco; y esta mujer ausente, inmóvil, levantó los ojos vacíos, fijos, sin comando. Miró entrar en el pueblo a este tropel infantil...<sup>1</sup>.

“Aullaron con los palos en alto. Ululaban, locos de diversión”<sup>2</sup>.

Las furias son, entonces, monstruos selváticos, verdugos hundidos en la boscosa raíz americana de la mujer.

2. Finalizaremos la visión de esta novela estableciendo la proyección que sobre ella ha ejercido la *Historia de una pasión argentina*.

a) La novela está dividida en dos partes. La primera concluye con el semiasinato de Nicanor Cruz; la segunda, con la frustración mortal en que sume a la protagonista el abandono de Sotero. Tras esta marcada bipartición es posible advertir, como régimen profundo, el dualismo sistemático de Mallea.

Los capítulos —13— llevan numeración romana seguida. La primera parte contiene siete; la segunda, seis. La pequeña asimetría final funciona por omisión. Es como si hubiese todavía un capítulo no escrito en esta historia.

Especialmente significativos son los comienzos de cada sección. A manera de pórticos amplios, fijan el ámbito geográfico y colectivo en que se desenvolverá la vida de los personajes: el interior de la pampa y la sociedad de Bahía Blanca. Este rasgo formal es producto de una idea postulada por el ensayista: la correspondencia entre lo individual y lo colectivo. En el fondo, es una consecuencia de esa homología platónica a la que ya aludimos. Lo cual explica procedimientos que, de otro modo, carecerían de sentido. Por ejemplo, en *Fiesta en noviembre* se produce inicialmente un curioso ensanchamiento del mundo desde los salones cerrados de los Rague hasta el marco urbano circundante<sup>3</sup>. Asi-

<sup>1</sup>Ibid., p. 156.

<sup>2</sup>Ibid., p. 159.

<sup>3</sup>*Fiesta en noviembre*, pp. 19-20.

mismo, en *Todo verdor perecerá* se describe en forma paralela la adolescencia de Agata y el desarrollo histórico de Bahía Blanca<sup>1</sup>. Se pensaría en una digresión molesta, si no se tuviera en cuenta que responde a una necesidad por parte del novelista de abarcar el todo social correspondiente, y

b) Los personajes no son entidades simples. Presentan un doble aspecto o, mejor, se dan en dos niveles constitutivos: como individuos concretos y como tipos simbólicos. Dos procedimientos de caracterización serán necesarios al narrador, por lo tanto, para la captación de estos personajes bivalentes. Al primero, a aquel que los determina como seres subjetivos, ya hemos hecho referencia parcial<sup>2</sup>. El otro consiste en la atención en ciertas actitudes o posiciones corporales de los protagonistas, que se cargan de valor significativo. Por ejemplo:

"...Nicanor se sentaba en la silla de lona con la cabeza echada hacia atrás y los pies cruzados"<sup>3</sup>.

Si apreciamos detenidamente los detalles, comprenderemos que en esta breve descripción hay mucho más que una pura observación realista. Esta imagen de Agata lo comprueba, por contraste:

"Agata estuvo largo rato de pie —su cuerpo estaba paralelo a la columna—, con los brazos cruzados, erecta..."<sup>4</sup>.

Aparte el rico juego plástico que la técnica posibilita, las connotaciones simbólicas son evidentes: conducta expiatoria en el primero, resistencia a la donación en la mujer... La permanencia de estas imágenes les otorga sentido cabal y completo. Así, antes de producir la muerte de su esposo, Agata repite su gesto:

"Se cruzó de brazos y, por instinto, apretó con sus manos sus brazos"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>*Todo verdor perecerá*, pp. 23 y ss.

<sup>2</sup>Vid., p. 12.

<sup>3</sup>Ibid., p. 15.

<sup>4</sup>Ibid., p. 18.

<sup>5</sup>Ibid., p. 78.

Los últimos momentos de Cruz son vividos por los personajes como la agonía postrimera de la crucifixión:

“Y así pasaron entre los dos tres largas horas de silencio”<sup>1</sup>.

El delirio del enfermo también se nos asocia con la plegaria final del Calvario:

“Musitaba quién sabe qué recitación incoherente”<sup>2</sup>.

Cometido el atentado contra la vida de su marido, Agata pasará a ocupar su puesto de víctima expiatoria. Ha dejado de ser cariátide.

“Retrocedió y trajo una silla, una silla de hamaca y la colocó en la galería al aire libre. Se dejó caer, con los brazos exánimes”<sup>3</sup>.

Como vemos, las proyecciones simbólicas arraigan de preferencia en el estrato bíblico. En este sentido, el mismo título de la novela apunta también a la geografía de la pampa argentina<sup>4</sup>. Las notas simbólicas, sin embargo, no son nunca esquemáticas ni unilaterales. No es que Nicanor Cruz represente a la Argentina invisible ni Agata equivalga, directamente, a la situación desamparada del país. Más bien, hay que concebir la estructura del simbolismo como un conjunto de relaciones de analogía —tomada esta palabra en su significación platónica. Así, en Cruz encarna la Argentina invisible sólo en cuanto Sotero simboliza la otra Ar-

<sup>1</sup>Ibid., p. 79.

<sup>2</sup>Ibid., p. 80.

<sup>3</sup>Ibid., p. 80.

<sup>4</sup>No debe sorprender que coexistan determinaciones venidas del ámbito de la tragedia con elementos bíblicos (véterotestamentarios y evangélicos). Esta superposición de estratos culturales es característica de la novela hispanoamericana. Ya se han referido a ella Jaime Giordano y Carlos Santander para los casos de A. Yáñez y Carpentier, respectivamente.

gentina. Su tenaz silencio tiene por contrario la voz seductora del abogado. Con todo, cuando a la retrospectiva de Agata se haga sensible lo que perdiera con la muerte de su marido, la risa de éste —deformación sonora de su fracaso ante la palabra— pasará a pertenecer al frívolo Sotero:

“En la tiniebla se alzaba el rostro amargo de Nicanor Cruz, la risa pertinaz de Sotero. . .”<sup>1</sup>.

La contraposición es tan neta, que se acentúa de acuerdo con las configuraciones plásticas antes reseñadas:

“Sotero se echó atrás en la silla con los dos brazos estirados tocando con los dedos la mesa y exhaló hacia arriba su carga de desagrado”<sup>2</sup>.

De la misma manera, Agata reproduce el ser de la Argentina sólo en la medida en que su existencia quedó desgarrada por la preterición del silencioso trabajador y por su entrega a los poderes *visibles* de su amante. La visión más honda de ella, como mujer cuyo orden emocional no ha alcanzado todavía el plano del espíritu, la convierte en trasunto humano de la realidad entrañable de su patria<sup>3</sup>.

Lo importante, sin embargo, es que no existe escisión entre la individualidad de los personajes y su amplitud simbólica. Todo lo contrario: se produce un conjunto de interacciones entre ambos planos, que enriquece a las figuras concretas dotándolas de complejidad síquica, a la vez que densifica y profundiza las relaciones simbólicas. Desde el lado psicológico, por ejemplo, parece recaer en Nicanor Cruz la culpa de que fracase la unión matrimonial<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>Ibid., p. 149.

<sup>2</sup>Ibid., p. 120.

<sup>3</sup>“Era extraño que siendo tan ajena a las vocaciones espirituales, fuera tan fina y alerta de naturaleza”. (Ibid., p. 33).

<sup>4</sup>Ibid., p. 49 y *passim*.

Pero los términos plásticos suministran, según explicamos, una impresión distinta. En finos matices se nos sugiere que el esfuerzo de Agata para ayudar a su esposo es insuficiente, cosa que ella misma reconocerá más tarde. Valórese la oposición de estos detalles:

“Después, en el corredor, se puso (Agata) a exprimir las naranjas mirando el valle”<sup>1</sup>.

“Cuando él entró, cuando se sentó frente a ella con el semblante viril aceitoso de transpiración...”<sup>2</sup>.

Ahora bien, toda esta oscilación intencional sólo se presenta así en términos del análisis abstracto. De hecho, como integrada objetivación del mundo novelesco, provoca una suma de efectos en profundidad que nos comunica intensamente con la secreta ley de la compañía humana.

Por lo demás, existe una gama de gestos intermedios que sirve de transición entre la esfera de la expresividad plástica y el nivel de los personajes singulares. En el caso de Agata, gestos constantes como el de su cuidado por las flores<sup>3</sup> o el de su inmóvil espera tras la ventana<sup>4</sup> aluden a ella como mujer indivi-

<sup>1</sup>Ibid., p. 18.

<sup>2</sup>Ibid., p. 19.

<sup>3</sup>Ibid., pp. 13, 15, etc. . . .

<sup>4</sup>“Los ojos de la mujer estaban todavía tras de la ventana” (p. 11).

Este sostenido leit motiv de la obra, nos entrega la primera imagen de la mujer, su primera descripción en Ingeniero White (p. 20) y su actitud inicial en el hotel de Bahía Blanca (p. 84). Pero las ventanas se abren en tres magnas ocasiones, cargadas de sentido para la vida de Agata: ante el nacimiento de su amor por Cruz (p. 37), ante la liberación que experimenta cuando éste muere (p. 80) y cuando su encuentro con Sotero (pp. 102-3).

La ventana representa la frontera entre su alma y la vida. Cerrada, la empareda en su propia soledad; abierta, la integra pasajeramente al movimiento de la vida. Pero la lejanía final de ésta le acarrea, también, la decepción frente a su íntima substancia. Esta que para su infancia fue “incalculable

dualmente frustrada y como representante de una nación que ansía su fecundidad histórica. Su condición femenina genérica permite la unidad concreta de ambos planos:

“Pero cuando estamos hechos de espera, ¿con qué fabricar en uno la pasta del asalto?”<sup>1</sup>.

“¿Por qué la mujer es un ser reducido a la espera?”<sup>2</sup>.

Conclusiones semejantes pueden obtenerse en relación con el personaje Estaurófilo. Ya hemos visto la función que cumple en cuanto arquetipo trágico. Su acción casi ritual es la de llevar agua a los caballos:

“Algo más abajo, en el potrero, Estaurófilo daba agua a los caballos flacos en grandes baldes de hojalata”<sup>3</sup>.

Su extraña presencia ha pasado a ser familiar a los Cruz. Ha sustituido a Caligosa, el testigo de la dicha inicial de la pareja:

“Esa amistad de un tercero era la que necesitan los recién desposados, deseosos de verse unidos ante el reflejo de los otros”<sup>4</sup>.

Cuando los colonos se trasladen de la hacienda *Las Flores* a *Los Cardos*, encontrarán a Estaurófilo como desdichado contemplador de su vínculo ya roto. Lo incierto de su origen:

“Algunos decían de él que era hijo de hermanos, otros de padre e hija; su morosidad irracional circulaba en el contorno sin develar el horrendo y original secreto”<sup>5</sup>.

---

misterio”; que fue vivida en su juventud como “suma tumultuosa”; que en su contacto con el prójimo la dominó como un “tirano” incomprensible, y, luego, en su declinación, se redujo apenas a un “nudo en el fondo de su ser”, se le aparece finalmente como “abismo”, como “inhumano vacío”.

<sup>1</sup>Ibid., p. 38.

<sup>2</sup>Ibid., p. 39.

<sup>3</sup>Ibid., pp. 12, 46 y *passim*.

<sup>4</sup>Ibid., p. 47.

<sup>5</sup>Ibid., p. 14.

y su grave nombre lo unen a los esposos formando con ellos una indisoluble trinidad:

“Y los dos lanzados a la vida como apestados del tiempo, mutuamente desnudados de caridad”<sup>1</sup>.

En este sentido, esta sombra viviente es una figura que puede insertarse en el mismo campo de sentido del silencio aniquilador. El agua por él acarreada no desaltera a los caballos, sino que se transforma en las nubes de la catástrofe. De nuevo, el esquema interpretativo de la realidad es idéntico: la conversión de lo fértil en fuerza letal.

### Colofón

Stephen Daedalus, el joven héroe de Joyce, imaginaba el arte de su patria como un espejo quebrado. Eduardo Mallea también se ha hecho un símbolo propio de la situación de la literatura en su país:

“El edificio espectral. O sea, la literatura argentina de no muchos años a esta parte. Cuartos, paredes, techos, ventanas, recintos abandonados en la soledad de su heroico alzarse sin que ni el interés profundo de la crítica, ni el ojo de la nación, ni el discrimen personal la acojan en el dominio de las realidades *necesarias*. ¡Y qué falta de atención, de buena fe, de inteligencia y de memoria hacia ese edificio, que cada vez rodean más —y más ocultan— las nieblas de la indiferencia, de la ignorancia, de la crasa superfetación editorial, que todo (escrito acá y allá) lo da sin ton ni son, sin examen, sin orden, sin discrimen!”<sup>2</sup>.

No por nada se concibe la creación artística como un *edificio*: se sensibiliza allí la sólida voluntad constructiva de que quiere dotar a su mensaje, la dirección de una energía ética que supera los marcos de la pura complacencia estética. Es precisamente esa

<sup>1</sup>Ibid., p. 17.

<sup>2</sup>Notas de un novelista, p. 66.

ausencia de necesidad lo que causa la angustia del escritor. Pues la angustia y la decepción se fundan en que la obra se proyecta más allá de la integración de esencias exclusivamente estéticas; más que esencias, se buscan consecuencias, la influencia y el eco colectivo. En su ensayo *El sayal y la púrpura* expone Mallea este intento del escritor como voluntad de participación, generada en la crisis del liberalismo, por la cual ha de entenderse la quiebra del principio individualista. Habiendo terminado el predominio del *hombre con fronteras* —el individuo—, sólo queda el apoyo en estructuras permanentes más amplias. Desde un punto de vista ideológico estricto —no ajeno ni impertinente en relación con un escritor que es crítico de su sociedad y mentor intelectual, en buena dosis de su personalidad —el ideal positivo de Mallea se reduce, las más de las veces, a la noción de comunidad espiritual, cuyo sabor platónico era ya previsible en su visión dualista de la Argentina.

Al mismo tiempo, el punto de partida urbano inmovilizó para siempre los valores postulados por Mallea. La imagen del *edificio* es simbólica en este aspecto. El río inmóvil de su obra primeriza no fluyó hacia los centros verdaderos y fecundos de América. Otros miembros de su generación remontaron la corriente del tiempo y los hallaron: el viaje de *Los Pasos Perdidos* en Carpentier, *Alturas de Macchu Picchu* en Neruda, *El Señor Presidente* en Asturias. América se hizo visible para éstos, mientras la Argentina permaneció, en Mallea, real y patéticamente invisible. Y es que América, menos que nadie y menos que nunca, consiente una ordenación puramente espiritual de su realidad; el elemento platónico vedó al autor argentino la conciencia de la historicidad y del predominio de lo material en nuestro continente.

Sin embargo, valoramos lo intenso de su impulso, la dimensión trascendente que confiriera a su vocación estética. De este modo, Eduardo Mallea ha podido entregarnos un cuerpo privilegiado

de relatos. Ya nos referimos a algunos. Seguirán luego, en otra fase de su creación, *El vínculo* (1946), *Los enemigos del alma*, (1950), *Chaves* (1953), *La razón humana* (1959), para nombrar sólo varios hitos de su abundante itinerario posterior.

NOTA. Llamamos fase inicial de la novelística de Mallea a la que va desde 1926 hasta 1943. *Las Águilas*, de este año, cierra ese período, cuya unidad temática y estilística es harto clara. *El vínculo*, de 1946, aun sin romper la continuidad central en la producción del autor, introduce un nuevo campo temático y distintas dimensiones narrativas.