

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

3



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1962

Los pasajes citados, aquí, en estos apuntes para la obra silveana, permiten apreciar la técnica del poeta, su perfección en el gusto, su delicadeza y suavidad, mezcladas con los juegos de luces y tonalidades inciertas, como los contrastes y sinestesias de colores. Silva, en su estilo es castizo sin rancidez, y su sintaxis es elástica y gallarda a la vez. Sinceridad de sentimientos, sobriedad y firmeza en el dibujo, sugestión más que afirmación, fineza y elegancia indefinidas de su verso y prosa, cuyas líneas son trazadas con mano certera, no obstante su aspecto débil y frágil, constituyen las cualidades sobresalientes de su obra.

El triunfo del Modernismo en América Latina, y el juicio histórico-crítico de las generaciones venideras —ya que la gloria no debió llegar a Silva durante su breve vida—, elevaron a este vate exquisito de Colombia al eminente lugar que ocupa hoy en el campo de las letras iberoamericanas.

EL CONCEPTO DEL TIEMPO EN LAS OBRAS DE EDUARDO MALLEA

MYRON I. LIGHTBLAU
Syracuse University
Syracuse, New York.

EL GÉNERO DE FICCIÓN sigue un camino determinado en gran parte por cierto orden cronológico. Una novela puede abarcar una vida entera, o se limita a la juventud o la madurez, o capta sólo un fragmento de esa vida. El límite del tiempo, que sea siete horas, siete días, o siete años, puede ser considerado como una cantidad variable dentro del arreglo cronológico. Siguiendo un curso regular de cronología exacta, la novela es un fiel espejo de la vida en el aspecto temporal y el fenómeno del tiempo no llama la atención sino en casos extremos, es decir cuando la extensión de la obra está tan reducida (unas horas) o tan extendida (varias generaciones) que parece poco natural y muy singular el retratarla en forma novelesca. Igualmente llama la atención la novela que se desvíe de este orden cronológico, que abandone la sucesión ordinaria de las cosas para cumplir un fin artístico. La novela, en su esencia visión estética del mundo y reconstrucción artística de él, puede hacer más que seguir estrictamente una pauta cronológica, y tal vez su función creadora se lo exija. El vuelo del artista es alto y a veces no va derecho a la meta, pero con tal que este vuelo tenga valor estético lo contemplamos como una experiencia literaria.

El novelista es quien tira de las cuerdas y guía la acción de una obra, o en palabras que más convengan a la materia aquí tratada, él es quien guía las manecillas del reloj, quien las hace andar para adelante o para atrás, o quedarse inmóvil. O acaso hay una sincronización de muchos relojes. El tiempo, pues, puede ser un marco impreciso e inestable en la narración novelesca. Su función y valor como recurso estético o enfoque temático dependen de la destreza novelística del autor. En manos de un novelista sensible y hábil, el manejo de las manifestaciones y sutilezas del tiempo resulta sumamente in-

terezante y significativo; en manos de un autor de menos meollo produce una confusión de ideas, un desarreglo de materia narrativa, una cosa violentada. Las posibilidades del empleo del tiempo son sin fin; el éxito de tal empleo está tan limitado como el número de buenos escritores.

Eduardo Mallea presenta un caso curioso. Sus méritos de artista literario se anublan por el contenido valioso de sus obras. Nos abruma tanto la materia filosófica y psicológica que muchas veces dejamos de notar lo netamente literario —la técnica narrativa, la estructura, el estilo, y otros elementos artísticos. Mallea mismo contribuye a este descuido, ya que encierra su arte en excesivo follaje verbal y sobrecarga sus ideas de una plétora de indagaciones introspectivas. El empleo malleano del tiempo es uno de los elementos que sólo se perciben a fondo mediante una mirada detenida a toda su obra. Es notable la diversidad de esquemas de que se vale Mallea para tratar este concepto, que no es una cosa hecha al azar ni empleada en raras ocasiones, sino un sistema bien pensado de utilizar el fenómeno del tiempo para crear un determinado efecto novelesco. Que un autor emplee de cuando en cuando la técnica de *flashback* o de recordaciones mentales en forma de monólogos, no tiene nada de particular ni debe llamar la atención, pues estos recursos son uña y carne del oficio de novelista. Pero es más que una convivencia novelesca o técnica casual que un novelista —como Mallea— se empeñe en estructurar sus obras en torno a una cuidadosa yuxtaposición temporal, a una manipulación diestra de tiempo pretérito y tiempo actual. Y este recurso no es trivial ni insustancial, sino un elemento esencial que recurre con frecuencia y es de gran significación temática y artística.

Por ser tan variadas y a veces complejas las manifestaciones de esta nota en la obra de Mallea, es poco menos que imposible intentar una clasificación. Cada caso ofrece su propia singularidad y valor artístico, cada caso se emplea conforme al tono general que Mallea desee dar a la obra. Mas los diversos casos se unen por un denominador común que parece llenar todo el arte del autor que el mundo no es estático ni rígido, ni son absolutos los valores contenidos en él; que es preciso contemplar las cosas con perspectiva relativa, observar desde lejos para avaluar y estimar lo de cerca; y finalmente que la sucesión inacabable del tiempo y la simultaneidad del tiempo en entidades separadas son fenómenos que, sin la intervención consciente de los seres humanos que quedan sujetos a ellos, parecen constituir un gran ciclo vital que ciñe el sufrimiento y la angustia del mundo, y a la vez la fe y la esperanza.

La obra más célebre de Mallea *La bahía de silencio* (1940),¹ se ve como una complejidad de entrelazamientos cronológicos que se desenmarañan sólo hacia fines de la novela. A grandes rasgos el tema versa sobre la búsqueda de lo auténtico y duradero de la vida argentina. Narrado en primera persona por el protagonista Martín Tregua, joven escritor idealista, el libro es, en efecto, la biografía de un alma angustiada que anhela el mejoramiento de una sociedad imperfecta. Dentro de las tres divisiones de esta biografía se notan muchos aspectos temporales que nos interesan aquí. En primer lugar, intercalada en el relato principal está otra narración simultánea (hecha también por el protagonista) de la vida de una mujer-símbolo, a quien Tregua dirige sus palabras. De manera que corre por toda la obra una trama doble, dos corrientes narrativas: la vida desilusionada de Tregua por una parte; y por otra, la vida de esta mujer, la señora de Cárdenas, que encarna para Tregua lo noble y lo auténtico de la Argentina, en contraste con la superficialidad ostentosa y el materialismo hueco de su ambiente. Aunque la presencia de la señora se hace sentir a cada paso y se mantiene viva gracias a la destreza narrativa de Mallea, la descripción de sus problemas y luchas interiores está esparcida muy fragmentariamente por la obra. Mas la dualidad de argumento existe en una forma vigorosa y se refuerza por la simultaneidad de ocurrencias en la vida de Tregua y la señora de Cárdenas. El efecto estético de este paralelismo temporal se deriva del hecho de que el protagonista se siente inspirado por la vida ejemplar de la mujer y al mismo tiempo se identifica emocionalmente con las desgracias que le han acaecido. Bella comunión del alma de Tregua con la de ella, comunión expresada primorosamente por Mallea en páginas dolorosas que yuxtaponen artísticamente dos espíritus en protesta contra una sociedad falsa e insensible. Se desenvuelven, pues, dos tragedias a la vez, tragedias simultáneas que tienen su génesis en un mismo descontento hondamente arraigado. Lo bello y emocionante de esta relación platónica entre Tregua y la señora de Cárdenas se debe principalmente a la falta de todo contacto personal entre ellos, condición que intensifica el interés creado por la simultaneidad y paralelismo de sus vidas. Tregua ni la conoce personalmente, ni ella a él. Pero Tregua sigue con anhelo y simpatía, mediante fuentes secundarias, las desventuras de esta mujer, cuyo sufrimiento es para él contraparte de su propia angustia. Lo que es ella, ni siquiera sabe que él existe.

Hay además otro grupo de intercalaciones en *La bahía de silencio*. A medida que procede el relato de la desilusión de Tregua, sabemos que éste se

¹ *La bahía de silencio* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950). En estas notas cito la edición que consulté. La fecha entre paréntesis en el texto se refiere a la primera edición.

propone escribir una serie de cuentos sobre un personaje representativo de la Argentina auténtica. Este libro, que llevará el título de *Las cuarenta noches de Juan Argentino*, lo concibe Tregua como desahogo de su espíritu atormentado. Secciones del libro aparecen interpoladas en el cuerpo de *La bahía de silencio* para apuntar con más énfasis los conflictos ideológicos de Tregua y sus compañeros. Se ve aquí otra especie de dualidad temporal, en que un personaje novelesco (Juan Argentino) sobrelleva simultáneamente una vida emparentada con la de su creador, en este caso otro personaje de ficción. El hecho de que la narración de *Las cuarenta noches de Juan Argentino* no aparece de seguida sino en tres secciones distintas de *La bahía de silencio*, pone aún más en relieve este paralelismo. En otra forma también Mallea junta la narración de *Las cuarenta noches* con la trama principal. Hacia fines de *La bahía de silencio*, se aclara la compleja estructura de la novela. Sabemos que a la muerte del hijo menor de la señora de Cárdenas, lo cual ocasionó su extraño retraimiento, Tregua cesó de escribir *Las cuarenta noches* y empezó a narrar la historia que es en efecto la obra titulada *La bahía de silencio*. Esta obra ha de servir de alivio emocional para Tregua y de fuente de consuelo para la señora, quien, sin saberlo, le ha inspirado tanto. El lector se entera, además, de que esta obra que tiene ante los ojos lleva dedicatoria a la señora de Cárdenas y pronto será entregada a ella en forma de manuscrito. He aquí un caso curioso e ingeniosamente elaborado, en que una obra creada dentro de los confines de un libro de ficción resulta tener vida propia y en verdad llega a ser la obra misma que está en manos del lector. Se percibe un vasto ciclo, un fenómeno rotativo que oscila entre lo creado por un autor y lo creado por otra creación ficticia.

Otro aspecto del concepto del tiempo implícito en *La bahía de silencio* gira alrededor del desenlace y explica bien el título de la novela. Al final de la narración, los protagonistas —Martín Tregua, sus amigos, la señora de Cárdenas, y la Argentina misma en su esencia más verdadera— han sufrido derrota y desilusión sin pretender jamás rendirse ni desesperarse. El pasado les fue cruel; el porvenir abrigará mejores condiciones porque hay fe y esperanza en la renovación cíclica de la vida. Estas personas se quedan por el momento en una bahía de silencio, en un refugio seguro, exentos de las fuerzas perniciosas y corruptivas de su ambiente, esperando a que renazca un mundo más en armonía con sus ideales. Están como suspendidos en el tiempo, entre lo malo que fue y lo bueno que será. Para ellos el tiempo es algo fluído que borra el pasado y se prepara ansiosamente para el futuro.

Hay también en *La bahía de silencio* unos elementos aislados, tal vez de menor importancia, que atañen al concepto del tiempo. "Yo me despido por un tiempo" es el título del último capítulo de la primera sección, y toda la

acción de la segunda se verifica en Europa, a donde Tregua se traslada por unos meses para librarse de su ambiente y compararlo con la vieja cultura del Continente. He aquí otro plano de la simultaneidad de sucesos, puesto que el lector no puede menos de considerar los elementos constantes (Martín Tregua y su idealismo) con relación directa a los variables (Buenos Aires y unas ciudades europeas). Por fin se nota que la sucesión y la variabilidad del tiempo se personifican, en la familia de Cárdenas. El marido, que encarna todo lo que debe ser destruido en la Argentina, es el espíritu del pasado ruinoso; su esposa, la mujer-símbolo, que posee las cualidades ideales de una Argentina renovada, representa el presente en constante lucha con un pasado inexorable que resiste todo cambio; y su hijo mayor, la nueva generación que no tendrá ni pizca del resabio del pasado, podrá dedicarse en campo libre a lo noble y lo verdadero.

Si en *La bahía de silencio* el concepto del tiempo y del orden cronológico de la narración resulta a veces indistinto y confuso, en *Simbad* (1957)² llega a ser mucho más preciso y claro y tiene una función más evidente y directa. El protagonista de *Simbad*, como Martín Tregua, es un joven escritor sensible que anhela la perfección estética de sus producciones dramáticas. Se divide el libro en cinco secciones que trazan la vida de Fernando Fe a través de muchos años, a partir de su niñez. E intercalado antes de cada sección está otro relato mucho más breve, de época actual, en que el dramaturgo espera con ansiedad el regreso de su esposa que acaba de abandonarle. Hay cinco interpolaciones en total y abarcan los cuatro días de la ausencia de su mujer. Cada interpolación (menos la primera, que plantea el conflicto) corresponde a un día de espera, a un nuevo estado emocional, a otra evaluación introspectiva. Su dolor crece, su excitación aumenta a medida que pasa el tiempo. En estos breves relatos Mallea a veces logra sincronizar la acción del protagonista y su esposa con palabras como éstas: "(Fernando) almorzó solo en el Odeón. ¿Dónde estaría almorzando ella?" (p. 300);³ o con recorda-

² *Simbad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1957).

³ Entre otros casos de sincronización se pueden citar los siguientes: "Y pensó dónde estaría ella y cuáles habrían sido sus gestos, andando sola, por la ciudad, abriéndose paso sola, y a quién en todo caso habría hallado, y si estaría triste o bien con alguna melancolía, pobre esperanza. Entonces se obligó a dejar de pensar. Bebió el café en aquel gran ambiente, en la soledad, y escuchó el susurro de esa lluvia que parecía estable y perpetua" (*Simbad*, p. 121); y también estas líneas: "Lo volvió a asaltar la idea de ella, de qué y dónde almorzaría, en aquel preciso u otro instante, de qué sería lo que pensaba y de cómo estaría su joven y ardiente corazón" (*Ibid.*, p. 122).

ciones como ésta: "La veía sacando su dinero de la cartera, contándolo mal, dando una propina desproporcionada, creyéndose rica con las pocas monedas que tenía" (p. 300).

Desde el principio de *Simbad* es evidente que la narración va a realizarse en estos dos distintos planos temporales, pues el primer capítulo va precedido de dos páginas en bastardillas, en que el narrador relata que "cuatro horas antes (su esposa) se había ido, . . . y él la había acompañado hasta la puerta y se habían mirado y se habían dado la mano, con cierto temblor y cierto titubeo, como si no hiciera una eternidad que se conocían" (p. 11). Y luego, para enlazar el presente con el pasado, el narrador dice a continuación que la lluvia que caía le recordaba al protagonista otra lluvia treinta y ocho años atrás. De este nexo físico y temporal, de esta recordación de una época pasada, surge el relato principal de la obra, en que el lector poco a poco va entendiendo las causas de las dificultades matrimoniales. Motivo del tremendo conflicto entre Fernando y su esposa Magdalena fue la falta casi completa de comunicación intelectual, lo cual le movió a buscar el amor de una mujer que participara en su vida artística. El amor que sentía Fernando por Magdalena rayaba en la simpatía y la compasión y se nutría exclusivamente de las emociones. Pronto él se dio cuenta de que esta inquietud intelectual acabaría por arruinar su propia vida y la de Magdalena también. Por fin, en las últimas páginas de la novela, Fernando sugirió a su esposa que le dejara para hallar la felicidad en otra parte. Salió ella de la casa y de pronto le nacieron a Fernando una profunda tristeza y remordimiento, pues la ausencia de Magdalena le hizo pensar en la soledad y la vacuidad emocionales con que tendría que arrostrar la vida. Fue en este punto en que el narrador empezó la novela con la noticia de la separación. Ahora, al final de *Simbad*, el pasado ha alcanzado al presente y los dos tiempos se funden en uno solo para dar el sentido de una realidad apremiante. Y mediante esta fusión de tiempos se efectúa en las cinco últimas páginas el desenlace tanto del breve relato intercalado como de la narración principal que constituye el cuerpo del libro. Magdalena volvió a su marido después de cuatro días de ausencia y él la recibió gozosamente. Con unas palabras desgarradoras que expresan la coyuntura del tiempo pretérito y tiempo actual, Magdalena exclamó: "He vuelto porque pertenezco a mi vida. Ya no puedo pertenecer a otra cosa. ¿Comprendes? Y mi vida es lo que sucedió" (p. 743).

En *Simbad* es evidente el esfuerzo por fijar la cronología dentro de un límite preciso y bien determinado. El primer relato intercalado refiere cómo el veintiocho de diciembre "en lo más alto de la noche de su vida", cuatro horas después que su mujer le había dejado, Fernando se puso a meditar sobre su vida. Pero los años han atenuado el impulso vigoroso de su vida an-

terior que le resultaba difícil recordar o reconocer su propia existencia actual, y se preguntaba si el Fernando de hoy en efecto vivía fuera de lo que había representado en otra época. Aquella fecha el veintiocho de diciembre se destaca por ser un punto de enfoque del drama que ocurre. Lo mismo que en estos días se comenzaba el festejo del fin del año o el principio del nuevo, así el destino de Fernando dependía de la decisión de Magdalena de volver a su marido o de quedarse separada. Transcurrieron tres días; llegó la noche del treinta y uno de diciembre y a las once entró Fernando en su casa silenciosa, llorando en aquella hora más que nunca la ausencia de su esposa. Así termina el quinto y último relato interpolado, en que Fernando esperaba aún la llegada de Magdalena y el lector sentía igual incertidumbre y ansiedad. A continuación la quinta parte del libro relata los sucesos finales que ocasionaban la despedida de Magdalena; y luego ocurre el gran desenlace de *Simbad*, en que, coincidiendo el pasado con el presente, regresó ella justamente media hora antes del comienzo del año nuevo. Y cesó de llover, tiempo propicio para la vida nueva en el año nuevo.

Este esmero en precisar la cronología se nota también en otras formas, como en la referencia a la lluvia para vincular el pasado con el presente:

Seguía lloviendo como había llovido aquella tarde, años y años atrás, en la subprefectura; sólo que él no tenía ahora cerca ninguna subprefectura, ningunos tamariscos, ningún océano, y sólo iba a buscar, en la inmensidad de Buenos Aires, un restaurant donde almorzar (p. 122).

El enlace temporal se logra también por referencia a menudencias rutinarias de la vida. Se cuenta que en el restaurante citado arriba el trozo de pescado que Fernando pidió mientras esperaba la vuelta de Magdalena le recordó una sarta de impresiones y emociones: "Y que había sentido entonces una sensación parecida a la que ahora experimentaba, un sentimiento mezclado de dolor e insuficiencia, sólo que entonces tenía ante sí lo que ahora había dejado tan atrás. . . (p. 123).⁴

⁴ También estas palabras para expresar el vínculo temporal: "¡Qué extraño era que el mozo le hubiera recomendado aquella brótola a la crema! Todo se repite. ¡El mundo es tan constante y contado en sus efectos! Se acordó del mozo del Pireo; en el Hotel España, y de su llegada a Buenos Aires, y de su soledad tan grande como la de ahora, sólo que entonces apenas había recogido las armas y la batalla apenas comenzaba. . . (Ibid., p. 301).

En *La bahía de silencio* y en *Simbad* hemos visto cómo las secciones intercaladas se relacionan directamente con la acción central, o cuando menos llevan un parentesco temático, como en el caso del relato de Juan Argentino. En la novelita *Fiesta en noviembre* (1938)⁵ ocurre algo distinto, pues la materia interpolada se contrasta marcadamente con el tema del resto del libro. Pero la naturaleza del contraste y el cambio brusco del tono y del lenguaje en las dos distintas narraciones producen una fuerte impresión en la sensibilidad del lector. Por una parte, la narración extensa apunta la alegría frívola, el materialismo ostentoso, y la artificialidad de una celebración festival dada por la señora Rague; por otra parte, el relato interpolado, dividido en seis secciones, narra cómo una patrulla militar de hombres armados secuestra a un joven poeta idealista y lo mata. No sabe el pobre artista quiénes son estos brutos ni por qué se lo llevan misteriosamente sin hacerle acusación alguna. El contraste entre el júbilo de la fiesta y el horror del secuestro es sumamente doloroso. La simultaneidad de acción tan divergente el treinta de noviembre por la noche hace más penosas aún las imágenes contradictorias que se sacan de la novela. El simbolismo de la patrulla militar es obvio si se recuerda que allá por el año de 1938, cuando se publicó la novela, ciertos elementos fascistas se hacían sentir en la Argentina y causaban un poco embrollo político entre algunas facciones del país. Al presentar en forma tan dramática estas dos narraciones antagónicas, Mallea contrapone diversos rasgos humanos: el ambiente suntuoso y falso de la fiesta frente a la cruel realidad política; el afán de lucirse con afectada extravagancia junto a la sencilla lucha por salvar la vida; y las sonrisitas y amabilidades entre los concurridos frente a la brutalidad y la degradación de unos militares dispuestos a cumplir una misión siniestra. Y el lector se pregunta: ¿Es posible que haya tal dicotomía en el mundo? ¿Es posible que todo esto ocurra juntamente a la misma hora, en el mismo país? Aquí la simultaneidad del tiempo tiene el efecto de una campana que suena en medio de nuestros placeres para avisarnos de la tristeza y el sufrimiento de otros menos afortunados.

El papel que desempeña el breve relato intercalado va mucho más allá que su función de contrapeso de la narración principal, o de acción sincronizada con ella. Es más que un trozo desgajado de la totalidad. El conjunto de las interpolaciones constituye un magnífico cuento corto que por su prosa vigorosa y bella y por su honda significación ideológica puede figurar entre las mejores páginas del autor. *Fiesta en noviembre* empieza con unas quince líneas que forman la primera parte del relato interpolado; y las últimas páginas de la obra narran el desenlace trágico de este mismo relato. De modo que el breve cuento insertado encierra físicamente el otro relato más extenso

⁵ *Fiesta en noviembre* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1956).

de las festividades alegres, como para hacer hincapié en la tragedia a pesar del espacio limitado que ocupa en la novela. Y a fin de recalcar más la enormidad del crimen y de poner de manifiesto la acción simultánea, Mallea comienza la sexta y última interpolación con la repetición acumulativa casi exacta, palabra por palabra, de las cinco anteriores, y luego a todo esto agrega la lúgubre conclusión: el cruel asesinato del poeta.

El efecto del tiempo en generaciones sucesivas de una familia es el concepto que se proyecta en *Las Águilas* (1943)⁶ y en la continuación *La torre* (1950).⁷ El plan y alcance de las obras son vastos y conviene examinarlas juntamente para captar la significación del transcurso del tiempo. Esencialmente las novelas trazan la trayectoria de la familia Ricarte desde la llegada del inmigrante español don León en 1853 hasta la madurez del nieto Roberto. Símbolo del tiempo implacable es la venerable casa señorial que el abuelo construyó en la solitaria pampa, culminación material de su labor indefatigable de treinta años. En su soberbia frialdad y arquitectura monstruosa "Las Águilas" (así se llama el caserón) resiste los embates del tiempo y se alza digno para que los descendientes de León Ricarte miren atrás con orgullo de abolengo y con un poco de temor reverente. Pasa el tiempo. Las cosas cambian y los asuntos familiares de los Ricarte toman otra postura, pero la casa se queda exactamente como era en años anteriores. Román, el hijo de León Ricarte, es escritor de limitado talento pero de éxito comercial. Pusilánime, indeciso, y algo letárgico, vive dominado por los excesos materialistas de su mujer. Hombre más bien de la ciudad, llega a odiar "Las Águilas" y a desatender la administración de sus propiedades. Desprecia el pasado porque él mismo, en el presente, no sabe superarlo ni siquiera igualarlo. La memoria del éxito de su padre lo obsesiona, máxime en contraste con su propio fracaso y abulia.

Parece que la salvación emocional de Román reside en su hijo Roberto, como para subrayar que la segunda generación de los Ricarte queda en barbecho para brotar más vigorosa en la tercera. Estimulado por su hijo, Román empieza a ocuparse un poco en los asuntos de la casa, pero es triste ver estos esfuerzos estériles. La vida de Román llega a encerrarse en la de su hijo, en "este descendiente, este ser terriblemente querido, este salvado de su propia

⁶ *Las Águilas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956).

⁷ *La torre* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950). Una nota de la casa editora indica que ya en 1950 Mallea tenía proyectado el tercer volumen de esta serie sobre la familia Ricarte. Sin embargo, no se ha publicado todavía esta novela, que va a titularse *La tempestad*.

destrucción".⁸ Pero Román jamás alcanza a suavizar el terrible choque entre las dos generaciones. De modo que en estas dos novelas el pasado se ve como un dechado digno de emular; el presente, la propia esterilidad y anulación; y el porvenir el retorno a los antiguos valores, fenómeno cíclico que se hace sentir con gran sensibilidad artística a pesar de la tendencia estilística a la prolijidad.

Si Roberto en *Las Águilas* tiene un papel limitado, en *La torre* es la figura central. A fuerza de su ardiente deseo y su diligencia se hace abogado. Entre otros conflictos en el espíritu de Roberto se destaca el de su idealismo inquebrantable frente al frío pragmatismo a su alrededor. Surge también el conflicto del hijo que quiere adelantarse por su propia cuenta y no atenerse a los anhelos del padre, quien en una ocasión le recomienda un puesto en la diplomacia que le sugirió uno de sus amigos. Que el hijo sea lo que el padre no es, que haga lo que él no es capaz de hacer, es decir, que honre el pasado y el nombre de León Ricarte. Mas para Roberto el pasado, su alcurnia, sólo vale con relación a sus propias ambiciones, esfuerzos, y realizaciones. Una vez Roberto dice a su padre:

¿Hora de hacer honor a qué cosa, papá, aceptando un destino hecho, un destino de cajón? No hablamos de sangre, ni en broma siquiera. Papá, ¿sabe cuántos se arrastran muertos por aceptar encallamientos así? Pero, ¿no comenzará la virtud de cada uno en cierto empecinamiento en no dejarse cortar las manos con el cuchillo del pequeño destino rentado? ¿No comenzará la virtud en seguir caminando, cuando se trata de recorrer un camino, en vez de aceptar los asientos que en todas las paradas nos ofrecen? Pues, fíjese, yo no quiero sentarme. Claro que no me vendría mal, ni vendría mal a mi aspecto exterior, aceptar un buen sillón, un sofá de canónigo en que repantigarme. Pero, mire, prefiero, todavía, ciertos desaciertos a determinados aciertos, ciertos riesgos a ciertos abrigos.⁹

Lo que más llama la atención en *Las Águilas* y en *La torre* es que el lector siente mover ante los ojos un vasto lienzo que abarca una gran extensión de tiempo. La unidad de las obras reside precisamente en la acción e influencias recíprocas de distintas generaciones de los Ricarte, y toda la estructura revela y apoya esta dependencia mútua.

⁸ *Las Águilas*, p. 86.

⁹ *La torre*, p. 234.

En la novela *Chaves* (1933)¹⁰ Mallea salta repetidas veces del tiempo presente al tiempo pasado para mejor explicar cierta aberración del protagonista. La técnica aquí es más que una que otra mirada retrospectiva a la vida anterior de Chaves; es un recurso eficaz de sondear lo más íntimo de su ser mediante una estructura en que se alternan escenas de su vida pasada y su vida actual. La base del desorden de Chaves es su silencio, su mudez casi absoluta frente al mundo, pero en particular en presencia de sus compañeros de trabajo en un aserradero. Sólo emociones profundas pueden hacerle preferir alguna palabra. El crítico norteamericano John H. R. Polt, en su libro sobre Mallea, dice muy bien que la mudez de Chaves es una manifestación del aislamiento humano y la inutilidad de lo verbal para superar ese estado.¹¹ El silencio de Chaves, su falta de comunicación, se remonta a una época anterior, pero en la actualidad se hace más patente por la tragedia de su vida: la muerte de su hijita adorada y de su querida esposa. ¿Cómo fue Chaves antes? ¿Cómo explica el pasado al presente? En unas palabras que nos hacen pensar más en el enigma del tiempo, Mallea afirma refiriéndose a ciertos antecedentes de Chaves:

Aquel que dejamos atrás treinta años antes y que llevaba nuestro nombre, ¿qué tiene que ver con nosotros treinta años después? Otro ser, otra raza o tal vez el mismo, monstruosamente, sin paréntesis de tiempo, ni mutación ni espanto (p. 30).

Ensimismado en su carácter taciturno, evasivo, un tanto testarudo, Chaves pasaba la juventud. Su vida era por completo interior, introspectiva. Se enamoró de una muchacha y en una ocasión el tormento de los celos le hizo articular un chorro de palabras para no perderla. El antagonismo de los obreros y su extraño santuario dentro de sí le hacen pensar en los años felices de su matrimonio, cuando los trabajos de la vida fueron ablandados por su espíritu de amor y de devoción entre toda la familia. La función del pasado —evocado aquí en unos episodios de gran fuerza dramática— es mostrar cómo el conjunto emocional de Chaves sobrepasa la sencilla comunicación verbal, siendo algo indescifrable, una sensación de satisfacción interior, el gozo de amar y de sentirse amado. Una vez Chaves consiguió trabajo como vendedor de terrenos bajos y anegadizos, pero fue un fracaso completo por su falta de articulación verbal. Sólo sabía hablar con su mujer y con su hija, pues ellas le inspiraron. Comenta Mallea que Chaves "no sabía vender, abandonaba al

¹⁰ *Chaves* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1953).

¹¹ JOHN H. R. POLT, *The Writings of Eduardo Mallea* (University of California Press, 1959), p. 57. La traducción al español es mía.

cliente sin insistir, laxo en el hablar, desganado de entregar a aquellos crasos o malévolos desconocidos las palabras que guardaban para su casa" (p. 43). Es obvio que los "malévolos desconocidos" representaban anteriormente lo que en tiempo actual los compañeros de trabajo, es decir, gente con quien Chaves no podía comunicar, con quien se sentía cohibido. Los últimos párrafos de la novela sugieren la persistencia de su pena y presagian su inhabilidad de jamás sentirse bastante conmovido para hablar de un modo normal. Los trabajadores, en quienes crece más y más la furia contra el silencio y el desprecio de Chaves, se reúnen amenazantes a su alrededor. Parece que un tal Mólens es el único que entiende a Chaves y le pregunta: "¿No les va a decir, nunca, lo que quieren que les diga? Algo... alguna cosa. ¿Nunca va a conversar, a hablar?" (p. 101). A lo cual Chaves da una contestación inequívoca: "No".

En *Todo verdor perecerá* (1941)¹² el empleo del tiempo como técnica literaria está limitado en su alcance si lo comparamos con las otras novelas que ya hemos tratado. Una de las obras mejor escritas de Mallea, de trozos descriptivos de gran colorido y vigor, *Todo verdor perecerá* analiza el trastorno emocional de Agata Cruz, mujer dura y hostil, casada con un hombre que parece tener, por su aspereza y mudez ofensiva, un carácter complementario del suyo. Aunque la novela carece propiamente de un enfoque temporal que circunde toda la obra, se notan unos recursos artísticos relacionados con el concepto del tiempo. Una mirada retrospectiva a la niñez de Agata, ocurrida en el puerto de Ingeniero White, echa luz sobre el estado actual de sus emociones y actitudes. Pero no habría nada de novedad en este recurso, ni nos interesaría aquí, si no fuera por el desenlace impresionante de la obra que hace del pasado una función vital del presente. A poco de morir su marido, la soledad y sufrimiento mental que la atormentan pronto llegan a tal extremo que decide irse a Bahía Blanca, a unos kilómetros de la ciudad de su infancia. En esta ciudad bulliciosa y próspera, Agata traba relación amorosa con un hombre lascivo y cruel que le proporciona la cultura y el estímulo intelectual que su marido dejó de darle. Pero pronto su amante la abandona y se encuentra sola otra vez. Abyecta, desilusionada, harta de la vida materialista de Bahía Blanca, anhela regresar a Ingeniero White como para refugiarse en el pasado, creyendo que el pasado puede aliviar su descontento con el presente. Toma un autobús, ansiosa de ver la vieja casa paterna y de pasar

¹² *Todo verdor perecerá* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, Argentina, 1951).

la vista otra vez a la vecindad familiar. Su huída es un escape de lo presente, una renuncia y un temor de lo futuro, y una entrada al abrigo del pasado. Al llegar a Ingeniero White el pasado se le aparece en múltiples formas:

...los setos verdes de la Subprefectura, las casas tan modestas y pequeñas, que ahora parecían mucho más chicas; las balaustradas de madera, los bares, el café Unión construido en madera verde, con su balaustrada y sus ventanas del bajo segundo piso; el comienzo del gran muelle... Caminó por la calle central y llegó hasta la vieja, triste casa. Todavía estaban en la pared las marcas (pequeños rectángulos un poco más claros que el resto de la madera pintada) de las chapas del doctor (p. 141).

Pero el mundo cambia a medida que el tiempo avanza. El pasado no es un mero retroceso a una época anterior; el pasado no es el presente considerado treinta o cuatro años atrás. Entre el pasado y el presente hay más que cierto número de años; interviene el elemento humano. Agata ve su casa, pero no es la misma en que pasó tantos años juveniles. Pronto se abre la puerta de calle y aparece un hombre de edad a quien Agata le es totalmente desconocida. Clava en ella una mirada de asombro y desconfianza. Es muy natural, por supuesto, que este anciano no la reconozca, pero para Agata su nueva calidad de extraña y de desconocida en su propio pueblo, en su propio barrio, en su propia casa, la agobia y la traspasa en lo más íntimo de su ser. No quiere olvidar o anular el pasado, ya que el horroroso presente la aflige tanto. Pero la recordación de otra época la hace llorar, y Mallea coloca el llanto en un marco temporal:

Entonces, por primera vez después de tanto y tanto tiempo, en aquel sitio sin gente, frente al agua quieta y verdosa de ese gran estanque impasible, lloró como había llorado allí, por alguna infantil disputa o vano capricho, cuando tenía sus siete años (p. 143).

Cada tarde durante un mes Agata vuelve a Ingeniero White para recordar y "meterse de retorno en la infancia" (p. 143). Por fin, ni los sitios familiares ni el recuerdo del pasado pueden salvar a Agata de la agonía de su confusión emocional; y tras unos minutos de horror en que algunos pelafustanes callejeros se mofan de ella y la amedrentan, corre sobrecogida de terror hacia su casa, se sienta en el escalón de madera, y desata en su delirio en llanto horrible.

Como cuentista Mallea muestra a veces la misma tendencia de utilizar el tiempo de un modo interesante e imaginativo. Aunque sus cuentos siguen un rumbo casi idéntico al de sus novelas en cuanto al tema, estilo, y técnica narrativa, prefiero tratarlos aparte aquí por conveniencia de clasificación. Gusta Mallea de reunir en un solo volumen varios cuentos que están relacionados de algún modo, que tienen un tema común. En dos colecciones de relatos hay una preocupación muy evidente por el concepto del tiempo. El prólogo de *La ciudad junto al río inmóvil* (1936)¹³ tiende una manta de tristeza y tenebrosidad sobre el ambiente de Buenos Aires, ciudad hostil, áspera, y poco comunicativa. "Un gran silencio en marcha" es lo que Mallea observa en la capital, pues los hombres se están buscando y no saben lo que son. Siguen nueve cuentos que definen y ejemplifican, en términos típicamente malleanos, esta soledad, angustia, y pena emocional. Y luego, como para dar fin al presente tan congojoso, Mallea escribe un epílogo, un "adiós", el sentido del cual es muy semejante al de las últimas páginas de *La bahía de silencio*; es decir, las personas retratadas en los nueve cuentos han llegado al nadir de su fortuna y esperan una vida mejor. E indica Mallea también, para hacer el nexo entre lo que es y lo que será, que "sólo los que han agonizado en el desierto, muerto en la duda, renacerán algún día".¹⁴ Lo importante aquí es que una técnica tan sencilla como la incorporación de un prólogo y un epílogo hace las veces de un marco que circunscribe el tiempo, que encierra los límites en que se verifica la acción de los cuentos. La vida de cada protagonista, por decirlo así, se ha parado precisamente en el confín del epílogo; todos han alcanzado al mismo punto temporal y el epílogo es como una plataforma niveladora en donde han pisado tras sus diversas aventuras.

Mallea agrega otra dimensión a su interés en el concepto del tiempo en *La sala de espera* (1953),¹⁵ conjunto de siete relatos diversos que se juntan por la ocurrencia circunstancial de que los siete protagonistas están en el mismo lugar al mismo tiempo. Aquí la duración del tiempo abarca cabalmente el período de espera para unos viajeros que aguardan la llegada del tren en una estación de ferrocarril rural. El período de espera es indefinido porque muchas veces los trenes que atraviesan la pampa llegan atrasados. Pero el pasar de los minutos forma un elemento constante dentro de la individualidad de cada uno de los siete viajeros. Los cuentos narrados en primera persona por estos viajeros son más bien autobiografías muy íntimas que explican las circunstancias de su llegada a la estación a esta hora. El tiempo

¹³ *La ciudad junto al río inmóvil* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1954).

¹⁴ *Ibid.*, epílogo, p. 294.

¹⁵ *La sala de espera* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1953).

es una forma de igualación, pues, todos, sin conocerse el uno al otro, están sujetos a la misma marcha constante del tiempo. "Flotó en la sala el tiempo", dice Mallea (p. 43) en una de las breves interpolaciones que se encuentran entre las narraciones principales. En la tercera interpolación la mosca que cruza de lado a lado la sala de espera indica movimiento para contrastar con el lento y monótono andar del tiempo. Y en la cuarta, el movimiento continúa cuando la mosca describe una elipse y vuelve a posarse sobre la chimenea. En la sexta interpolación, que anuncia ya el cansancio y el aburrimiento de los pasajeros que creen interminable la espera, la inmovilidad del lugar se define aún más con el sencillo comentario que "sólo las agujas del reloj avanzaban en la sala de espera" (p. 165). Por fin los impacientes minutos de espera parecen desvanecerse ante la realidad de la llegada del tren y la partida veloz rumbo a la capital.

Este interés en manipular las cuerdas del tiempo se ve no sólo en la armazón general de un grupo de relatos, sino también en varios cuentos particulares. En *Posesión*,¹⁶ a modo de ejemplo, hay una poderosa esencia temporal que guía la narración y muestra la inutilidad de juzgar el presente a base del pasado. La antigua amante de Videla, mujer conquistada por él física y espiritualmente, sujeta por completo a su voluntad, ahora se le presenta con altivez, soberbia, y asombrosa confianza en sí misma. Y al tropezar con ella en una fiesta Videla no puede aceptar la dura realidad del presente, pues hiere su orgullo de hombre y destruye la relación de vencedor-vencida que jamás quiere perder. El pasado, antes tan risueño y complaciente, de repente llega a ser una completa falsedad con relación a las circunstancias actuales.

CONCLUSIÓN

Muchos aspectos del arte de Mallea se esconden bajo una capa de verbosidad. Esta tacha y el desmesurado sesgo psicológico de sus obras hacen que se desatienda su habilidad puramente artística y novelesca. Y aunque los defectos y limitaciones de Mallea son bien evidentes e innegables, su destreza de novelista existe de un modo más real de lo que parezca a primera vista. El concepto del tiempo aquí tratado da muestras de cierto interés en la estructura de sus novelas y revela no poco cuidado en elaborar el plan novelesco y la técnica narrativa. El hecho de que Mallea trata con tanto empeño el fenómeno del tiempo cuadra bien con la orientación psicológica e intros-

¹⁶ *Posesión*, cuento incluido en el volumen titulado *Posesión* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958).

pectiva de sus obras. En algunos casos la acción recíproca de dos épocas es la que hace más intenso el conflicto del libro o la que produce el conflicto mismo. El reconocimiento de este recurso contribuye a una evaluación más acertada de su arte. En efecto, un examen cuidadoso de las novelas de Mallea tal vez disipará la tendencia de juzgarlo primero en términos sociológicos y filosóficos, y sólo secundariamente como artista creador.

MACEDONIO FERNÁNDEZ, UN PAYADOR

Prof. ANTONIO PAGES LARRAYA
Universidad de Buenos Aires.

UN TÍTULO SUELE REFUGIAR triviales desvirtuaciones, endebles metáforas; raramente, incluso, legítimas obras literarias más valederas que el texto al cual precede. En mi caso la unidad entre las imágenes de *Macedonio* y *payador* se presentó invulnerable; surgió ajena a tentaciones retóricas, con tan placentera y máxima intuición de certeza que estos apuntes me parecen prolongaciones prescindibles de su eficiente expresividad.

El pensamiento y la poesía de Macedonio Fernández rescatan el enigma del mundo. La palabra de Macedonio, como la de los payadores, posee virtudes reveladoras, de un orden anagógico, en el que el asombro es fuente del conocer y de la belleza. Sólo el canto y la meditación sobre lo absoluto abren al hombre una vía sobre las esencias. Los payadores, igual que Macedonio —con las tonalidades particularísimas de su estilo—, proceden por *necesidad* reflexiva; su pensar enraíza sustancialmente, con pasión ilimitada de búsqueda. Tanto en las payadas (cuya pauta puede ser dada por la de Martín Fierro y el Moreno) como en *No toda es vigilia...* (1928) y la poética de Macedonio Fernández, se descubre el "animal metafísico".

Muchos años de abundante nativismo trivial, de énfasis folklórico, han generalizado una versión apócrifa y empobrecida del payador criollo, su gravedad memoriosa se trueca en colorinche barato; su soledad viril, en desborde sensiblero. La que siento próxima a Macedonio Fernández es la estampa legítima del payador, ubicada en su florecimiento más intacto. Veo identidad entre las motivaciones de su arte y las actitudes poéticas fundamentales del payador gaucha.

Inclinado al saber sentencioso, burlón ante el locuaz, revertido sobre sí mismo, el gaucha erigió al contrapunto en institución campesina. La payada mantuvo en la memoria colectiva su sentido del mundo; sus tradiciones y