

Formas de pensamiento en la estilística de

Eduardo Mallea

Helios JAIME-RAMÍREZ

Desde sus primeros escritos, Eduardo Mallea (1903-1986) revela su preocupación por ahondar en los motivos que fundamentan el alma nacional de Argentina. Esta búsqueda, que se desarrolla tanto en sus ensayos, como *Historia de una pasión argentina* (1937) o en *La guerra interior* (1963), así como en su narrativa, *La bahía de silencio* (1940) —novela que estudiaremos— en *Los enemigos del alma* (1950) o en *La barca de hielo* (1967), está muy lejos de ser una limitación a un tema local. En este viaje a través de los conflictos existenciales del hombre argentino se perfila la problemática de lo americano y de lo europeo, en una palabra, la del hombre occidental.

La composición de su novela *La bahía de silencio*¹, que aparece en los críticos años cuarenta, está orientada según una visión compleja y existencial del mundo y de la vida. Comprende el proceso iniciático de un grupo de jóvenes, entre los cuales se encuentra el protagonista, que quieren actuar para que el país, que comienza a declinar en sus aspiraciones y a caer en las garras de especuladores y políticos sumidos en bajos intereses, recobre su cauce de grandeza al que, otra generación, en la primera mitad del siglo XIX, en los albores de la nación, la de Esteban Echeverría, de José Mármol, de Juan Bautista Alberdi, aspiraba.

Esta actuación no se refiere a la integración en un partido político sino al rudo y aventurero aprendizaje de la vida en una sociedad que es la de la macrociudad argentina pero que también se desarrolla en Europa. Todo comienza en el ímpetu desbordante de la juventud, el primer libro se titula, precisamente, *Los jóvenes*. En él, Martín Tregua, el protagonista-narrador, "No sabe Ud. hasta que punto éramos jóvenes y felices (p.22) —le dice a

¹ La edición de *La bahía de silencio* a la que nos referiremos es la de Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

aquella mujer con quien sólo dialoga a través de su relato— Eramos gente alegre, fuerte y ambiciosa" (p.19).

En sus primeras perspectivas, la ciudad parece adquirir ciertos caracteres de aquella juventud ya que, desde el exterior, ofrece el aspecto de una urbe desarrollada a través del tiempo pero desde su interior se percibe su extrema juventud con respecto a las ciudades europeas e incluso con algunas de América: "Buenos Aires no es una ciudad muy divertida. Quien observe su plano verá que, al norte y al oeste, la línea exterior de la ciudad asume el perfil de un niño. Esta no parece una semejanza fortuita: es esta ciudad que se presenta por fuera como tan vieja a pesar de ser tan nueva, late el sentimiento interior de un corazón huraño y adolescente".

La preocupación de estos jóvenes por encontrar el país que corresponda a sus ideales no es el que se muestra cotidianamente a sus ojos: "Aquel país no era el país. Aquel país que veíamos no era el que queríamos". Este rechazo a un país que se sumerge en el utilitarismo está fundamentado en un ensayo escrito pocos años antes de la novela, en 1937, *Historia de una pasión argentina*: No. La Argentina que queremos es otra (p. 119).

LA CONCEPCIÓN DE LA REALIDAD

La perspectiva en la que se ve el hombre argentino plantea la noción de realidad. Esta no es considerada como un simple interpretación fática, punto de vista que, por ser limitado, pierde su idea de conjunto y puede extraviarse al confundir circunstancias aisladas con las causas que las originan. La realidad es percibida como un complejo proceso que presenta el dinamismo de múltiples variantes: "Pero la realidad es la suma que producen ciertos factores necesariamente conjugados, y por lo tanto, no se produce parcialmente sino como un advenimiento de naturaleza múltiple" (p. 140).

Lo real se presenta como un conjunto de circunstancias que funciona en una estructura socio-económica y cultural y que se desarrolla a través de variedades de acontecimientos. Un punto de vista demasiado parcial de la realidad puede llevar a criterios arbitrarios que no sólo impiden ver los verdaderos motivos sino que además pueden ser perjudiciales al ser empleados a través de una política despótica: "la especie de mentalidad más detestable—dice el protagonista— no es la del positivista, sino la del positivista que se cree un idealista absoluto. Este es el que especula con las concepciones más limitadas, que son por cierto las más despóticas de la realidad" (p. 140).

La construcción estaliniana del comunismo, que casi medio siglo después provocará la caída de la Rusia soviética, daría razón a esta observación de mentalidades.

Este enfoque dinámico de la realidad se vuelve a relacionar, como ya lo habíamos desarrollado al analizar la novelística de Roberto Arlt², con las nociones de azar y necesidad pero, en la narrativa de Eduardo Mallea, esta correlación presenta dos aspectos: uno exterior y otro interior.

Estos aspectos de la realidad se confrontan con una relación protagonista <> antagonista. El exterior se manifiesta por sus intereses inmediatos que no toman en cuenta las necesidades del país ni corresponden con la psicología profunda de su idiosincrasia. En *Historia de una pasión argentina*, Mallea observa que: "Quien se acerque a los centros donde trabaja la Argentina visible verá los signos exteriores de una laboriosidad próspera y aparentemente fructuosa. Pero, en todos esos profesores, en todos esos personajes de la ciencia y el arte oficiales,..., en todos esos industriales prestamistas y magnates, en toda esa corte de burgueses locuaces y progresistas, qué desolador vacío! No los agita ninguna llama (...) sino como la vaga encarnación de vagos "ideales", en los cuales se oculta siempre la rudimentaria concepción positivista del "bienestar" y del "progreso".

Esta observación sobre la realidad social exterior presenta relaciones con ciertos tipos de clase media descritos, hasta en sus detalles más íntimos, por Roberto Arlt en su novela *El amor brujo*.

La forma de reflexionar de la sociedad exterior se basa en los prejuicios que se orientan según intereses estrictamente materiales lo que falsea el pensamiento y desvirtúa la acción. En otro ensayo, titulado *La vida blanca* (1960), Mallea sostiene: "cuando se aprende a pensar desde los prejuicios, toda la maquina del pensamiento se falsea, pues sucede lo que sucedería a un organismo que empezara a vivir desde el cáncer".

La realidad interior no sólo se refiere a la psicología profunda del protagonista sino también a lo que él llama la "Argentina invisible", es decir, a la que forman hombres y mujeres quienes, en silencio, a pesar de los obstáculos y las

² Ver mis estudios preliminares a las ediciones francesas: *Un terrible voyage* y *La danse du Feu*, (traducción francesa del *Amor brujo*) publicadas por la editorial Belfond, París, 1990 y 1992 respectivamente.

adversidades, trabajan fructuosamente porque les anima la fe en su país. La misión del escritor es revelar este país invisible: "*Juan Argentino* –me decía– siente en la ciudad, sufre y espera en el campo, vive en todas partes de su tierra. A ese sentimiento, a ese dolor, a esa presencia hay que darles inteligencia, expresión" (p. 157).

En su ensayo, *La vida blanca*, el adjetivo *blanca* adquiere una significación metafórica, designa una existencia que se desarrolla en la dimensión aplanada de la mediocridad. Para salir de ella, es necesario tomar conciencia de la realidad interior; es ésta la que constituye la forma verdadera de la existencia del ser argentino. En este enfrentamiento entre la realidad interior y la exterior se distingue el hombre auténtico que debe superar las falsedades que una sociedad de consumo le impone como única realidad: "Sólo el hombre real, el enfrentado con la realidad sin remedio y a solas con ella, (...) seguirá hecho a nuestra forma original (...) Y como estas certidumbres, que son la vida, nutrirán la vida de él, y tendrá que enfrentar la realidad con la realidad (la de él) y no con su falseamiento" (p. 89).

Por esta razón, el hombre debe profundizar en la realidad exterior hasta sus más execrables manifestaciones sin sumergirse en ella para poder comprender y valorar su propia realidad. El protagonista se informa de aquellas estrategias del poder para poder atacarlo: "Siempre me ha gustado conocer bien lo que detesto", nos dice.

En esta determinación de la realidad, las imágenes pictóricas pueden, por oposición, esclarecer el sentido de la creación artística. El protagonista le muestra a uno de sus amigos, Jimenez, una reproducción del cuadro de Brueghel, *La torre de Babel*. En esta representación, en la que se revela el vano intento de llegar al cielo divino, el protagonista no ve más que una referencia metafórica de la realidad. El se pregunta: "¿Qué puede proporcionarle a uno ese cuadro por prodigioso que sea o qué puede darle el mejor libro donde se cante el destino de esa torre, en comparación con la aventura humana que supone y que ficticiamente rehace? –y agrega– La miseria de las ideas y de las imágenes reside en que no son más que alusiones (...) Alusiones inventadas para llenar en el alma la ausencia de una realidad" (*Bahía de Silencio*, p. 147).

Una vez más, como en ilusión, en la palabra *alusión* encontramos su referencia semántico-etimológica con el juego. En efecto, *alusión* viene del verbo latino *alludere*, 'bromear con alguien'. Más allá de su significación retórica.

figura en la que se hace referencia a una cosa o a una persona sin nombrarla, en su sentido estilístico, la alusión es la referencia lúdica a una situación o una realidad que incumbe al hombre. Su función, como es en el caso del cuadro de Brughel y de otros semejantes, es la de llamar la atención por medio de un juego de imágenes metafóricas que, a veces, en sus representaciones grotescas destacan la representación deforme del mundo exterior, es decir, la inserción de la farsa en la tragedia. Su finalidad es la de hacer que el hombre perciba otra forma de manifestar su realidad interior en la que refleje su vanidad o su grandeza, su bestialidad o su ideal. Siguiendo este criterio, se desarrolla una perspectiva vital de la realidad. De esta manera, se puede ver la realidad como etapas de una realización.

La realidad interior, que animan la perseverancia y la fe en la dignidad de hombres y mujeres que, de una manera anónima, luchan por un destino nacional, gracias a su poder vital, se enfrenta con la actuación destructora de la realidad exterior. Es por esto que Mallea distingue los ganadores de los triunfadores. Los ganadores son "los que cuentan sólo con el botón", es decir, aquellos que se contentan con éxitos pasajeros; en tanto que los triunfadores son los que vencen en la "hora final". El protagonista tiene fe en el triunfo": "Yo estoy al lado de los que esperan el triunfo final" (p. 452).

El triunfo, al que con esfuerzo se tiende, se opone al logro exclusivamente material de la realidad exterior. La intención de estos hombres y mujeres tampoco es la de realizar algo absolutamente definitivo sino que su finalidad es la de alcanzar una conciencia nacional que resista la corrosión de bajos intereses para poder seguir contribuyendo con la grandeza de ese país que se extiende desde el trópico de Capricornio hasta el polo sur.

EL SENTIDO DE LA BUSQUEDA

Para llegar a la convicción de este triunfo final, el protagonista emprende un accidentado camino iniciático. A lo largo de *La bahía de silencio*, los errores y fracasos, las peripecias, las circunstancias conflictivas son las diversas manifestaciones de una búsqueda que dé sentido a la existencia del protagonista y al ser nacional.

Martín Tregua suele tener la impresión que la ciudad se comporta como un gigantesco organismo. Podemos observarlo en la manifestación de sensaciones. En el invierno, ante el intenso frío la ciudad se repliega en sí misma como

adormecida: "la ciudad parecía yacente a la intemperie, echada de espaldas, inmensa y yerta al lado del río, cuyo estuario era tan ancho que sus aguas daban la impresión de ser inmóviles". En el protagonista, en cambio, el frío conmueve su sentimiento y le incita a la acción: "Yo me sentía de nuevo lleno de amor por mi obra, por la vida que vendría después del sacrificio, trabajaba de un modo incensante" (151). A diferencia de la ciudad que quiere recluirse en su soledad: "los últimos transeuntes eran perseguidos por el alma de las calles"; ese gélido invierno era para él: "un dulce tiempo de siembra" (p. 151).

La percepción de la ciudad es la de un gigantesco ser animado por múltiples organismos que tan sólo se ocupan de sus propias inquietudes sin considerar que forman parte de un todo: "Una inmensa multitud se movía en la capital. La ambición era una ola; la furiosa actividad, un río precipitado. Densas masas de urgidos y de ambiciosos confluían y refluían como cuantiosas migraciones en las infinitas redes de coches y tranvías" (p. 156).

En la urbe, la multitud se opone a un pueblo. A la multitud no le interesa la finalidad sino que es empujada por su rutinaria actividad que le permite subsistir y gozar de cierto bienestar, en ella confundidos, se agitan los ambiciosos que medran para favorecer su mezquino provecho; por eso el protagonista les llama: "densas masas de urgidos y de ambiciosos". El participio pasado que les califica, *urgidos*, muestra que no actúan por su propia decisión y está en relación semántica con el sustantivo *masa* ya que son apremiados por las obligaciones impuestas que rigen la amorfa sociedad de consumo.

La objetivación del hombre se opera por su pérdida de identidad y por ser considerado al mismo nivel que los medios de transportes que se agitan en un movimiento que no tiene dirección alguna: "confluían y refluían como cuantiosas migraciones en las infinitas redes de coches y tranvías".

Ante este febril dinamismo que carece de orientación, no es de extrañar que el protagonista considere que "el espíritu estaba abajo, muy abajo; hondo muy hondo en ese cuerpo apresurado". Podemos observar que el adverbio *abajo* presenta una oposición ideosemántica con el adjetivo *hondo*.

En efecto, aunque tanto *abajo* como *hondo* se refieran al mismo sustantivo, *cuerpo*, difieren en su denotación como en su connotación. El adverbio *abajo* indica una situación inferior, en cambio, *hondo* se refiere a lo profundo, a lo que se siente intensamente. El adverbio *muy*, que precede tanto a *abajo* como a *hondo*, por su función superlativa destaca aún más la diferencia de

esta oposición. En una perspectiva ideosemántica, esta frase significa que el vigor de este pueblo está decaído por lo que su alma, sumergida en lo amorfo de lo cotidiano, no puede llegar a manifestarse. Por eso el protagonista se propone hacer salir de aquel agobio al hombre argentino de la gran ciudad: "Había que sacar a la superficie lo bueno profundo de un pueblo que se entrega sin cálculo a las circunstancias" (p. 157).

Un grupo de jóvenes, del que forma parte Martín Tregua, decide fundar un periódico no sólo para expresar sus ideas sino también para conmover el alma de sus compatriotas y denunciar la corrupción que se desparramaba en la sociedad. Este diario tiene el significativo nombre de *Basta*.

El contenido ideosemántico³ de *basta* está explícito en la misma presentación del periódico que realiza su redactor Blagoda: "Es más que una palabra, es una decisión. Una expresión de voluntad, una expresión de energía en acción" (p. 77).

Esta decisión es la de un rechazo total a todo lo corrosivo que, con pretextos de liberalismo, con su desorden que facilita la avidez de ganancias ilícitas, la corrupción de las fuerzas jóvenes y el ascenso de incompetentes al poder para hacer de él su uso personal y arbitrario, está carcomiendo los cimientos del país: "Basta de abuso, basta de estupidez entronizada, basta de delictuosos pactos de pequeños estados personales dentro del gran Estado; basta de políticos, de explotadores, de cínicos con poder y de auténticos abajo. Basta de descomposición pública".

Es interesante observar que este exceso de la liberalidad llamada democrática, por la confusión que suele diseminar, ya había sido objeto de crítica por parte de Platón cuando él ve que esta política degenera en la decadencia de Atenas. En su diálogo *Georgias*⁴ denuncia el empleo demagógico de la retórica para fines electorales; en tanto que, en su tratado, *La República*, el filósofo expone con lucidez el menoscabo de una civilización: "Quiero decir... que el meteco se vuelve igual que el ciudadano así como éste del meteco y también

³ Entendemos por Ideosemántica, el estudio de un sistema de pensamiento que fundamenta una estructura sintáctico-estilística. Ver mi libro, *Linguistique espagnole*, Ellipses, París 1997.

⁴ En el estudio preliminar a este *Diálogo*, Alfred Croiset dice: "L'image qu'il trace de la démocratie dans les pages du *Georgia* où il étudie l'influence des orateurs sur le peuple montre qu'il croit à une décadence ininterrompue". Platon, (*Euvres Complètes*, Les Belles Lettres, Paris 1967, T. III, 2e partie, p. 95).

del extranjero... En semejante Estado, el maestro teme y halaga a sus alumnos que se burlan de sus maestros de la misma manera que se chancan de sus gobernantes quienes se vuelven jocosos y complacientes y terminan por imitarlos para que no se les tache de tener un aire malhumorado o una apariencia despótica... —y agrega satíricamente— Las mismas bestias que siguen las costumbres de los hombres son más libres en este sistema que en otro... esto se ve en los caballos y en los asnos que, acostumbrados a tener una prestantia altanera, atropellan en la calle a los paseantes que no les ceden el paso"⁵ (*Politeias* (Πολιτειαί), VIII, 562 e - 563 c).

Esta preocupación ideosemántica de la expresión nacional es un tema constante en la narrativa de Eduardo Mallea. En su ensayo, *La vida blanca*, se plantea la problemática psicolinguística sobre un léxico capaz de expresar las diferentes manifestaciones de la idiosincrasia argentina: "En nuestro vocabulario faltan términos; grandes zonas nuestras carecen de representación verbal en el lenguaje del país; es menester completar urgentemente el vocabulario nacional y darle las palabras que le faltan. Esto quiere decir que hay que hacer hablar en él las partes no solucionadas como aporte vital a la expresión del país" (p. 91).

En su función estilística, las palabras adquieren un sentido diferente del que ellas normalmente tienen no sólo por su nueva significación sino también por su original combinación que manifiesta una síntesis de pensamiento, revela la intensidad de un sentimiento o descubre los motivos de una situación.

Este empleo va más allá del que supone la simple descripción. El protagonista-narrador afirma: "Cuando nuestras palabras encuentran empleo, la parte más viva de nuestro ánimo recobra su disponibilidad, se mueve y los anima a recrear, y nosotros mismos nos movemos y recreamos" (p. 104). Cuando vemos que lo que decimos tiene un sentido capaz de evocar y de despertar en otras personas nuevas visiones sobre la vida o sobre sí mismos, aunque a veces no tomemos plena conciencia, todo nuestro ser se siente impulsado a la acción creadora.

⁵ El filósofo François Châtelet en su libro *Platon*, en el que analiza la doctrina del pensador griego, dice: "le désordre et l'immoralité qui sont, selon Platon, les deux dimensions conjointes du mal démocratique (...). Ainsi, le désordre démocratique débouche sur le faux ordre, sur l'ordre injuste de la tyrannie". *Platon*, Gallimard, París 1965, pp. 74 y 79.

A propósito del entusiasmo de estos jóvenes que creen haber encontrado un camino para la expresión de su pensamiento y de su sentir, el protagonista-narrador nos dice: "La cosa más hermosa del mundo es el florecimiento de una conciencia" (p. 104). La conciencia es tomada en sus significaciones complejas de orgánica, personal y social⁶. En este proceso, el florecimiento como una primavera generacional, se refiere a la actuación de la juventud, a su propiedad de reconocerse en la acción que anima su fe y en las representaciones de imágenes que le permiten concebir una renovación social.

En estas acepciones, la conciencia supera el conocimiento inmediato de la realidad porque no se encuadra en una localización sino que se desarrolla en la vida física, psicológica y moral de una generación. De esta manera, la conciencia es una forma de conocer una realidad por medio del sentimiento interior, en este sentido, está relacionada con la intuición; de esta manera, la conciencia es la aprehensión cinética y sintética de los elementos que constituyen la realidad y, por esta razón, puede unirse funcionalmente a ésta. El filósofo Edmond Husserl ya sostenía, en su *Fenomenología*, que toda intuición que nos da su objeto de manera inmediata y original es fuente de conocimiento.

Esto no quiere decir que el pensamiento de Mallea siga la doctrina fenomenológica; lo que queremos decir es que su visión existencial fundamenta su forma de ahondar en el hombre y en el mundo. En este sentido, está más cerca del filósofo francés Lambert quien considera a la fenomenología como un método que permite distinguir la apariencia de la verdad.

En este primavera de conciencias, la ciudad es percibida como un continente en el que todavía quedan regiones por explorar pero en donde se pueden encontrar a aquellas personas que les son desconocidas y que, sin embargo, son aptas para participar en la causa que anima a los redactores del periódico *Basta*, y que no vacilan en acudir al llamado de estos jóvenes para intentar

⁶ Sobre la complejidad funcional de la conciencia, Armand Cuvillier dice: "L'homme est à la fois un être organique, un être social et un être personnel. Tout en subissant les déterminations qui lui viennent de son corps et celle qui lui viennent des groupes sociaux dans lesquels il vit, l'être humain est cependant capable, en tant qu'être personnel, de surmonter ces déterminations, de les assumer et de s'en affranchir,..., de les dépasser dans une synthèse supérieure qui est précisément la personnalité". *Cours de Philosophie*, Armand Colin, París 1954, T. I., p. 24.

restituir la grandeza al país: "Vimos así nosotros,..., en el continente de la ignorada capital, ir surgiendo,..., tonos amigos que desconocíamos, proximidades, afinidades, indicios, cuya aparición venía a confirmar nuestra esperanza y a fortalecer nuestra voluntad" (p. 104).

Como expresión vital de creativa energía, la literatura se incorpora a este florecer de la conciencia: "Por eso éramos partidarios de una literatura esencialmente humana, de una moral consistente, de una actitud sólida y corpórea del alma ante la vida, sin falsos abismos, sin abstractas mojigaterías".

Las palabras que se refieren a agrupaciones políticas también adquieren un sentido existencial y permiten precisar rasgos del carácter de un personaje. Cuando el director del periódico *Basta*, Blagoda, le dice al amigo del protagonista, Anselmi cuya forma de brusca intransigente de actuar muestra que, "Su liberalismo falla, querido amigo, por una falta de liberalidad"; indignado Anselmi le responde vehemente: "¡Yo no soy liberal! Yo no soy de esa especie de perro bien comido que se llama liberal. Yo soy un espíritu de buena voluntad". (p. 109).

Blagoda le pregunta de una manera explícita, si tiene buena voluntad por qué no concilió con unos jóvenes que, aunque de maneras afectadas –el protagonista les llama "los efebos"– pretendían colaborar con el periódico. Anselmi le aclara: "Pero la buena voluntad empieza donde acaba la mala. Estos son derrotistas y traidores".

Su forma vehemente de expresarse coincide con su físico corpulento y con su forma de ser impulsiva. Cuando el Martín Tregua y Anselmi salen hastiados de un cabaret, el protagonista observa sus sombras proyectarse en la calle, hasta la misma sombra de Anselmi parece tener una consistencia, un peso: "Yo veía la sombra de Anselmi reflejada en la acera al caminar, mucho más voluminosa que la mía, sombra de cuerpo pesado" (p. 112).

Asqueado por el espectáculo que acaban de ver, Anselmi se revela en su fuerza física que argumenta su sana indignación: "¡Qué ganas de golpear!". Por eso, el protagonista precisa que: "Cuando su imaginación no podía tocar el extremo de la lucidez, decía siempre lo mismo, daba entrada a su cuerpo".

En este camino de peripecias, el protagonista encuentra personas que revelan su carácter por medio de formas recurrentes del lenguaje. La señora Estalión que tiene una presencia poco femenina se expresa por frases emblemáticas a

las que, necesariamente, debe explicar para poder ser comprendida por sus interlocutores.

Finalmente, la señora es víctima de su propio lenguaje estereotipado del cual no logra salir: "Era una mujer expedita y poco femenina, armada de un lema (...). Este principio... había acabado por modificar substancialmente sus costumbres, su apariencia, su vida. Al final había acabado por ser esclava de su lema".

El adjetivo *expedita* funciona como una dialogía: En efecto, por una parte determina que la señora Estalión habla como si pronunciara un auto o un decreto y por otra parte, muestra su forma de ser desembarazada que no toma en cuenta la opinión de los otros interlocutores. Al calificarla de *expedita*, el protagonista-narrador nos presenta su carácter alterado por un egocentrismo snobista.

Es precisamente en una reunión efectuada en la casa de la señora Estalión que el protagonista encuentra a otro personaje de personalidad rígida que frecuentará la redacción del periódico *Basta*, su nombre es Jazmín Guerrero. La onomástica de este personaje revela su forma de ser: su nombre, Jazmín, que sugiere el de una flor, está en contradicción con su apellido Guerrero. Su forma de ser esmeradamente educada oculta una fuerte agresividad y también un cierto diltantismo. Aunque de una personalidad más marcada, Jazmín Guerrero puede presentar una cierta analogía con el personaje político de la novela de Lucio V. López, *La gran aldea* (1884), el doctor Trevexo.

En una entrevista con Blagoda, cuando éste le dice que el principio que anima *Basta* es enérgico y que si se le traiciona se puede volver contra ellos mismos, Jazmín Guerrero, al contestarle, muestra su verdadero objetivo no exento de cierta verdad: "¡Un apostolado! Eso es muy interesante y está bien, pero tiene el inconveniente de su peligro: poder suscitar dudas nocivas. La duda es debilidad... Con la debilidad elevada al rango de virtud se gana el reino de los cielos pero no el poder" (p. 153). Con los años, Jazmín Guerrero se limitará a frecuentar el Jockey Club y a comer en buenos restaurantes.

El lenguaje de *Basta* no siempre es comprendido y, poco a poco, en el bullicioso trajinar mercantil de la ciudad, pasa a ser desatendido. Blagoda que tiene más experiencia que el resto de la joven redacción del periódico, se da cuenta de esto y, desalentado, decide abandonar la labor periodística.

El protagonista nos relata con amargura aquel día. Con gesto cansado, Blagoda les dice que *Basta* debe dejar de aparecer: "En este país algunas ideas parecen buenas, de pronto, a la opinión. Son aplaudidas y compartidas como se aplaude en un circo el salto mortal de un acróbata y se comparte su emoción (...). Se nos ha seguido así, con aparentes aplausos y con indiferencia real. Este pueblo está preocupado en otras cosas. Está dormido. Está embotado (...). Yo pensé que se le podía despertar con un canto serio. Ahora veo que no. De estos sueños despierta la vida. El despertar no puede ser ayudado. Viene por un sobresalto o una conmoción. Hay una cosa inmadura en este sueño; y creo que nuestro esfuerzo es por consiguiente, también prematuro".

En la respuesta acerba de Blagoda se pueden observar una serie de metáforas significativas de lo que él considera sino como un fracaso, al menos, como una actuación demasiado prematura.

Blagoda no dice que hay que despertar al pueblo con palabras sino "con un canto serio". Como se puede observar en un himno o en un cántico sagrado, el canto es el símbolo de la palabra que une la potencia creadora a su creación⁷.

Sin embargo, esta unión está desarticulada, fragmentada por otro tipo de intereses que inclinan al hombre hacia transitorios objetivos cotidianos por eso, a su llamado armónico, no puede obtener ninguna respuesta. Es lo que comprueba Blagoda. El sueño tiene en este intento prematuro el valor de la ilusión, no corresponde con la realidad, hay que ir hacia ella y enfrentarse con las vicisitudes de la vida, "de este sueño despierta la vida"; por eso, ese esfuerzo es vano porque es realizado a un destiempo más que social de conciencia.

LA EXPERIENCIA EUROPEA

En el libro segundo titulado, *Las islas*, la narración se reanuda ocho años después. Martín Tregua emprende un viaje a Europa y comienza por instalarse en un pequeño pueblo en los alrededores de Londres. Aunque le interesa esta capital, como la mayor parte de los argentinos, decide irse al infaltable París.

⁷ Sobre la simbología de la palabra *canto*, se puede consultar Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont/Jupiter, París 1988.

Sus primeras experiencias son una iniciación a la cultura ancestral en la que la leyenda adquiere formas históricas y sigue vigente en el alma de los pueblos que tienen un origen europeo: "Una de las más grandes aventuras de la vida consiste en prolongar o reconstruir las más ricas pistas humanas (...). Y después, cuando ya nos arrastra ese aire, todo es casamiento con el espíritu de sitios, cosas y personas –llámense Caballero de la Tabla Redonda o Juana de Arco... o Paolo Uccello– a través de sobrevivientes praderas, castillos..." (p. 187).

Los infinitivos *prolongar* y *reconstruir* tienen una función ideosemántica. El verbo *prolongar* expresa la continuidad evocadora de esos paisajes de contenido artístico, en tanto que *construir* manifiesta la recreación interpretativa que cada hombre, de distintas generaciones, puede realizar. El sustantivo *pista* indica un camino revelador de creencias y experiencias de hombres que forjaron una civilización.

La cultura europea se manifiesta en su paisaje, de esta manera, el arte se compenetra con la naturaleza. La planicie de Chartres se hiergue en las flechas de su medieval catedral. El mismo aire se impregna de esa inspiración que sugieren las leyendas, la de los caballeros de la Tabla Redonda, con la historia generadora de mitos, Juana de Arco, y es ese aire el que vivifica el viejo continente.

Esta forma de ver las ciudades y sitios europeos más que la de un americano es la de un argentino, pueblo que se forjó con el aporte de sangre europea. Por este motivo, su propósito no es el de describir una realidad inmediata ni tampoco el de analizar los motivos de ruinas históricas sino el de expresar la evocación de una civilización viviente en sus obras y en la memoria ancestral de los argentinos. Al observarla, el protagonista se interesa por la manifestación viviente del pasado: "Yo creo que la vida no debe de ser una meditación sobre la muerte sino sobre la vida" (p. 189).

Recordemos que su viaje transcurre en los años treinta, en momentos cruciales para los pueblos europeos. Es el periodo de la instalación social del fascismo en Italia, del triunfo del nacionalsocialismo en Alemania, del ascenso electoral del frente popular en Francia, de las persecuciones y juicios arbitrarios del régimen estaliniano en Rusia así como el de la crisis de la república española.

Martín Tregua se va compenetrando no sólo con la cultura o con la sociedad, sino también y, sobre todo, con las gentes, con su forma de vivir y de

percibir, con hombres y mujeres que buscan un sentido a la existencia y que, a veces, se buscan sin encontrarse: "Me metí en el bosque humano de los que aspiran a llegar y no de los que habían llegado".

Uno de sus amigos es el médico Ferrier que vive en Bruselas. En su aparente desenvoltura y sentido del humor, Ferrier oculta una arraigada amargura que le produce su desasosiego por el amor. Cuando el protagonista le pregunta a su llegada a la capital belga, cómo se encuentra, el joven médico le responde: "Lo mismo que tantos hombres; unos días viviendo la muerte, otros días muriendo la vida" (p. 214). Esta desolación de Ferrier corresponde con la desolada impresión que los Países Bajos suscitan en el protagonista: "El hombre perdido entre casas en su soledad infinita; sus ojos alucinados, fijos en el espacio interminable; habitando sus casas, saturando con su oscura esencia el mundo" (p. 225).

Otro personaje desbordante en una vitalidad que no encuentra un cauce que le dé una finalidad, es Blanche Alost. Su impulso es, más bien, un intento de evasión a su fracaso. Cuando cansados vuelven en un coche a la madrugada, al ver los rostros de hastío, Blanche Alost exclama: "¡Qué vergüenza! ¿Cómo se puede perder un instante de vida? Seamos cualquier cosa, charlatanes, estúpidos, locos, cualquier cosa, menos un paquete de seres mortalmente aburridos" (p. 232).

Ferrier ejerce su profesión de médico en una rutina en la que su flema y su impecabilidad ocultan su hastío y desasosiego. Cuando el protagonista ve a Ferrier con su delantal blanco, piensa: "Cada día ostentaba un nuevo delantal impoluto, de hilo fresco y recién planchado, como si el contacto con la enfermedad y la sangre no fuera a dejar nunca su marca en la superficie de esa prenda" (p. 233).

El cultismo *impoluto*, adjetivo que califica de limpio y también de inmaculado, nos presenta su educada reserva; en tanto que el sustantivo *superficie* nos revela que, sólo en su aspecto exterior, Ferrier se muestra indiferente al sufrimiento.

El protagonista más que un actor es un observador porque para él hay dos formas de vivir, la rápida, que es la que corresponde a circunstancias exteriores, y la lenta es la que conforma una experiencia que es intrínseca a la personalidad: "La vida lenta la vivimos por dentro, a gran distancia de la vida exterior. La vida lenta va acumulando en nosotros extrañas ansias, densas aspiraciones, la voluntad de llegar" (p. 241).

Martín Tregua observa la vida ficticia de aquellos hombres y mujeres que podían haber nacido para otro destino pero que se ven reducidos a un vivir de aturdimiento. Él toma conciencia que un vivir vacío, tan sólo colmado de apariencias ilusorias, va agobiando al hombre contemporáneo. Es un debatirse en un mundo de imágenes conscientemente deformadas: "El combate del hombre es hoy, como nunca terrible; todo el mundo propone artificio, no vida, muerte. La vida es falsa; el arte, falso..." (p. 241).

La agobiante desazón de la existencia sin sentido culmina en el momento patético cuando, el protagonista llega a la casa de su amigo y ve sorprendido que acaban de traer urgentemente al consultorio de Ferrier un joven herido de bala que se ha querido suicidar.

Ferrier intenta dominar sus nervios para realizar la peligrosa operación y su inquietud contrasta con la calma profesional de la enfermera. Mientras Ferrier interviene, el herido comienza a delirar. En este delirio se manifiesta el drama que le ha llevado al suicidio. Las primeras referencias son las de un juego que le ha sido arrebatado: "¡Quién se ha llevado el juego!". Ese juego desencadena el conflicto trágico de la separación, la mujer a la que amaba, Magda le abandona y él quiere retener su anillo que es el último símbolo, el único objeto que queda de su unión: "El arco con que jugaba era un anillo... ¿Por qué me quitan esto, por qué me quitan esto?", repite el herido cada vez más debilitado por la pérdida de su sangre.

La enfermera le advierte a Ferrier que necesita oxígeno. El herido continua en su delirio relatando con frases inconexas pero intensas la desesperación de su amor definitivamente frustrado "...saberlo... ya no nos podíamos acostar juntos... estaba harta... el otro estaba en todas partes... no sabía que ella tenía un vientre espléndido..."

La enfermera insiste: "Es necesario el oxígeno". Ferrier se dirige a los hombres que trajeron el herido instándolos a que hagan traer el oxígeno. Los aleas de la vida cotidiana, aparentemente sin importancia, desempeñan, en ese momento, un papel crucial que agrava las circunstancias de la improvisada operación. El número da ocupado. El propio protagonista se pone a llamar hasta que consigue que le comuniquen. El herido, como si en su inconsciencia adviertiera que el último momento le está llegando, se ha puesto a rezar. Aún entrecortada, su plegaria se eleva con un sentido armónico: "el vientre... llena eres de gracia... el Señor es contigo... bendita tú eres entre todas las mujeres... Santa María Madre de Dios... ruega por nosotros..."

Ferrier angustiado se pone a repetir que no logra encontrar la bala. La enfermera trata de calmarlo, "Por favor, doctor". La enfermera le aconseja que abra más la herida. Las manos de Ferrier se agitan febrilmente en una lucha contra el tiempo de la agonía: "Aquellos dedos ligeros, flacos y nerviosos parecían haber entablado una lucha con el tiempo".

La enfermera constata que el pulso es cada vez más débil y es ella la que comprueba la muerte: "Ya es inútil". Las manos de Ferrier, vuelven a tocar la arteria, la frente del herido que ahora estaba muerto. La frase "ya es inútil", acentúa lo vano del esfuerzo.

No sólo el lector ignora quien era el herido que acaba de morir sino también Ferrier y su amigo. Nadie sabe nada de él pero su muerte ha ahondado una grieta en el camino de aquellos hombres.

Ferrier y el protagonista se ponen a recorrer las calles de la ciudad, incluso van a un restaurante, luego a un cine. Todo es un vano intento para olvidar la agobiante presencia del fracaso.

Martín Tregua le habla de la fe. Ferrier le responde que él no cree. Su amigo le muestra que el sin sentido de la existencia viene de creer tan sólo en realidades circunstanciales: "Nos satisfacemos con creer en verdades accidentales, inmediatas que nos cuestan poco, pero con las grandes preferimos no enfrentarnos".

Con todo el desgarramiento de su dolor por no poder hacer nada, Ferrie le grita: "¡Filosofía!". En su expresión, esta palabra sintetiza lo inútil de ponerse a razonar sobre lo irremediable. Sin embargo, el protagonista le responde con calma que en ella puede estar el motivo que explique lo que vemos como absurdo: "Sí, por supuesto, filosofía, como que es la razón esencial de las cosas".

Sin embargo, nada puede acallar su angustia del malogrado médico: "Estoy amargado, tan terriblemente amargado. ¡Me he excedido a mí mismo! Pocos saben lo que es eso". Ferrier ha llegado al límite de lo irreversible. Termina por revelar el absurdo de la existencia que lleva, confiesa que trata inútilmente de escapar al vacío que se apodera de él. El camino de la evasión no es más que el laberinto del fracaso: "Todo lo que hago por escaparme a la idea fija de lo que soy, acaba siempre en un fracaso. Quiero huir de mí, y ahí estoy, insoportado e insoportable" (p. 285).

Los adjetivos *insoportado* e *insoportable* indican que, de la misma manera que no puede tolerar el mundo de falsedad que le rodea, él mismo no se puede soportar lo que termina agriando su carácter hasta volverse insoportable para los otros. De este modo, *insoportado* e *insoportable* marcan el círculo vicioso del que no logra salir.

Su sentimiento de fracaso le lleva a pensar en su propia muerte que él ve como una destrucción. Todo en él es desesperante confusión: "Soy una cosa caótica en medio de un mundo caótico y no hay nada que aparezca como una señal, un signo de dirección, o confianza o calma".

La palabra *señal* se complementa con la de *signo*. El sustantivo, *señal* tiene la significación de un indicio que pueda mostrarle el camino que le lleve hasta el *signo*, es decir, hasta la revelación de la redención. Los sustantivos *confianza*, *calma* explicitan una progresión, el desaparecer de la duda engendra la confianza que aporta la paz; por este motivo, se correlacionan, por medio de la conjunción *o*, con el sintagma *signo de dirección*.

Pero, al no encontrar el sentido, Ferrier comprueba que su ímpetu por el placer, mujeres, la bebida, no es más que un vano intento de aturdirse y sólo le lleva a ver su inexorable desesperación: "Pero esto no es sino la prueba definitiva de mi desesperación". Sin embargo, él es consciente de que, aunque se eliminara, no colmaría el vacío de una existencia: "¿Es que basta, bastaría con suprimirse? ¡No! ¡No basta que desaparezca una mentira individual!" (p. 287).

La naturaleza aprisionada en los muros de la ciudad, languidece y corresponde con la angustia del personaje: "El blancor de la luz eléctrica reverberaba a lo largo de muros fronterizos. Circuidos de rejillas, los árboles mostraban su faz negra, su lomo raquitico y contrahecho" (p. 288).

El protagonista comprueba que aquellas vidas son islas en un mar de tinieblas. Más que la de soledad, es este sentimiento de sentirse aislado el que sintetiza el título de esta parte de la novela: *Islas*. Finalmente, decide volverse a Argentina. La despedida se produce como en un horizonte en el que no se ve ninguna dirección: "Y fue como un amanecer mortal, aquella alba sin sol, alba de despedida".

Martin Tregua sabe que cada uno de aquellos amigos comienza a alejarse definitivamente. Cada uno por un camino distinto pero en el que no se en-

cuentra más que la encrucijada del fracaso existencial: "Eran la tripulación del fracaso, islas, esperanzas y tristezas aisladas".

A pesar de la melancolía que se va arraigando en el protagonista, él siente la animación de regresar a aquella tierra plena de vigor que le impulsa, una vez más, a emprender el venturoso camino de la acción: "cuando la vida se cansa de ser río es cuando siente que su destino es ser mar" (p. 313).

Han transcurrido cinco años, el protagonista no considera lo que ha vivido como algo totalmente terminado, sus experiencias van conformando su vida, el recuerdo es una forma de acordarse con el pasado que todavía sigue latiendo en la memoria afectiva.

Martín Tregua siente el palpar de su río interior al que le atribuye ser "indescriptible". Esta propiedad concierne lo inefable, es por esta razón que, como escritor, él se plantea: "¿Indescriptible? En realidad nada lo es; en realidad todo lo es". Cada acontecimiento puede ser percibido de diversas maneras y, en consecuencia, ser relatado en formas diferentes. Para el protagonista, sólo percibimos una parte de la realidad a la que le conferimos la categoría de una totalidad. Relatar los cinco años transcurridos sólo podrá hacerlo desde una perspectiva sino incompleta al menos aproximada ya que los momentos más íntimos, más intrínsecos a su forma interior de ser, quedarán sólo en él. Su descripción será no el detallar pormenores sino una referencia a lo que puede ser fundamental: "Referir es diferir; el que refiere toma lo primero que encuentra, y deja el otro, tal vez lo mayor, allá dentro, la múltiple imagen todavía no dicha, la que no podrá decir ni dirá nunca".

En esta forma de concebir la descripción de la realidad interior establece una relación entre el protagonista y el país; en esto, reconocemos el pensamiento de Mallea quien se compenetra con Argentina y trata de hablarnos de la complejidad de su ser: "Yo no sé cuanto he rodado, con el alma andariega, por hallar en cada pedazo oculto del país vetas y filones enaltecedores", nos dice en el prólogo a su ensayo *La vida blanca* (p. 22).

Martín Tregua encarna el pensamiento de Mallea: un escritor que incluso en relatos que puedan concernir su vida, nunca es totalmente autobiográfico. Las múltiples circunstancias que constituyen su experiencia vital se transforman según una óptica literaria y en función de una intencionalidad estilística de su escritura.

LA ALIENACIÓN URBANA

A su regreso, aunque se encuentre en su propia ciudad, el protagonista se siente, más que solo, aislado. El tiene la impresión de ser un extraño para sus conciudadanos. La gran urbe puede prescindir de él como de tantos otros y sucede como si la macrópolis no necesitara de sus habitantes para poder seguir existiendo: "Lo propio de las ciudades de América es tener un ritmo tal que cuando uno vuelve a ellas desde lejos se siente un poco extraño y un poco innecesario" (pp. 315-316). Esta impresión del continuo cambio que motiva un engrandecimiento espacial al cual no se le encuentra sentido de "armonía, belleza, deliberación" (p. 316), le hace pensar al protagonista que la ciudad no hace más que encerrarse en un mutismo que muestra su indiferencia hacia los hombres. Impulsado por parciales intereses económicos transitorios, el desarrollo multitentacular de la metrópolis conduce no sólo hacia una pérdida de valores sino también hacia la deshumanización: "Esta aflicción era un mutismo, un mutismo, en toda ella (Buenos Aires), de la inspiración, una constante decepción del espíritu; esta aflicción era el aire que provenía de su rostro de ver su propia ánima sin vigencia" (p. 316).

En esta monotonía del crecimiento de cemento, en ciertas ocasiones, al recorrer la ciudad, Martín Tregua se encuentra con ciertos edificios que se destacan de la masa urbana pero, lejos de ser una arquitectura estética, muestran el poderío ostentoso del dinero: "A veces se chocaba con una variación, pero esta variación consistía sólo en modo exterior ... de manifestar la torpe opulencia de un propietario o la arborescente y multifoliada arrogancia de un industrial".

Pensemos que cuando Mallea describe estas impresiones todavía las ciudades no habían llegado a los extremos urbanísticos de hoy día y que, las formas, más que productivas, especulativas del vivir actual, con nuevas implantaciones colosales de hormigón plastificado donde sólo se respira aire artificial, han continuado y han contribuido a deformar aún más el hábitat de millones de personas.

La ciudad toma la forma simbólica de una monstruosa medusa, desprovista de carne, de huesos, que, al no alcanzar a tener una existencia real animada por sentimientos o finalidades, se desplaza con la consistencia de un fantasma. Este fantasma es el de la amorfa mediocridad que ahoga toda iniciativa en la banalidad de mezquinos intereses: "La medusa metropolitana se desplazaba para ahogar cualquier intento de calidad, y sus tentáculos eran brazos de carne

mediocre". El protagonista no puede comprender como un pueblo, destinado a la grandeza, se contente con sumirse en una pobre sobrevivencia: "Estando todos hecho de destino, de posibilidad de grandeza, debíamos caminar todos pegados al cenegal" (p. 317).

El se vuelve a cuestionar sobre la función del escritor. Es posible que el trabajo literario se limite a ser pasivo o que, cuando finalmente alcanza a la gente, ¿le llega demasiado tarde? Él se pregunta en sus noches solitarias: "¿Qué se puede hacer con la literatura? Es nada o casi nada, y cuando actúa demasiado a la larga" (p. 319).

Sin embargo, después de unos intentos fallidos de encontrar hombres capaces de emprender una acción para reactivar el noble corazón de aquel pueblo que está sumergido en la sonnolencia del trajinar cotidiano, Martín Tregua se decide a volver a escribir y retoma su trabajo creativo con constancia y ardor.

A través de las vicisitudes de su búsqueda, el protagonista conoce a una joven bibliotecaria que por su carácter retraído y su conversación parca pero inteligente, despierta en él un vivo interés. Su nombre es Gloria y ella también experimenta el cansancio de un vivir sometido a un desgaste que no encuentra su sentido en una sociedad sumida al estragador efecto de la indiferencia.

En uno de sus encuentros, con sombría calma, Gloria le manifiesta su desasosiego: "Sólo que en vez de ser furia es otra cosa, un cansancio asqueado, quizás por una profunda malevolencia, en todo caso una sensación de imposibilidad, que se consume por dentro" (p. 347).

Martín Tregua comienza a comprender aquella arraigada soledad a la que comparte en su interior. Al mirar el flujo y el reflujo de gente en su ir y venir por la gran ciudad, él se pregunta: "Sabía alguien, alguna persona, hombre o mujer, en la ciudad, lo que esta mujer era; sospechaba alguien como vivía en el espacio y en el tiempo esta masa físicamente bella de dolor frío y de seco y obstinado aislamiento". En esta pregunta, se nos está presentando, al mismo tiempo, la soledad y la personalidad de la joven.

Cada vez más atraído por Gloria, Martín Tregua trata, a través de su sentimiento, de sacarla de su aislamiento, de hacerle comprender que la vida no puede limitarse a un retraimiento en el que todo se concentre en una intimidad absoluta. El piensa que la finalidad de la persona debe tender a la de un sentido que dignifique al hombre. En un momento en el que comparten sus

sentimientos, él le dice con optimismo: "Los fines personales no sirven de nada si no son complejos, es decir si no son espirituales; yo niego que exista una espiritualidad que no esté dirigida hacia un pensamiento en la salvación o en el mejoramiento de los demás, porque esto es la caridad, y no hay espiritualidad sin caridad".

Ella le escucha sin compartir su entusiasmo y con un gesto y una palabra, al mostrarle una calle solitaria que se pierde en la bruma, le trae a un grisáceo aquí y ahora: "Mira –luego agrega– Si yo me retratara, me pintaría así, desierta" (p. 378).

La onomástica del personaje es simbólica. Su nombre, Gloria, está ensombrecido por el denso pesimismo de haber luchado sin ningún resultado, de ver tanto anhelo fallido, de sentir el desgarramiento de tanta esperanza frustrada en el tumulto de aquel maremagnum de indiferencias, de calles y de cemento.

De alguna manera, Martín Tregua ve en ella el desasosiego de muchos hombres y mujeres hastiados de la decadencia pero que no encuentran otro camino que el de la soledad. Él piensa que hay que ponerse en marcha, ir por la inmensidad del país, por la variedad de sus grandiosos paisajes para recobrar la conciencia de su destino: Más allá del culto encefalecedor de la velocidad: "Un día saldremos a viajar lentamente por todo el país –le propone– Veremos la Argentina del sur, la crudeza desolada y la solemne hermosura del extremo en que el país se apoya en los pies juntos, y lo seguiremos de albergue en albergue hasta los territorios del norte, los grandes bosques, los grandes ríos, la gran dignidad de sus oscuros trabajadores. Un día saldremos a viajar lentamente".

El adverbio *lentamente*, no se limita a modificar formalmente al verbo sino que da una nueva significación a la acción de viajar. El viaje iniciático no puede ser un simple desplazamiento turístico ni tampoco un itinerario instructivo en los que las imágenes aparezcan o desaparezcan en un rápido recorrido; es necesario percibir y captar cada forma de paisaje, cada expresión de vida para poder comprender los errores e intentar recuperar la vitalidad de ese pueblo que palpita en aquella grandeza.

Con el pasar inexorable del tiempo, el protagonista va tomando conciencia del abismo que se abre cuando quiere comunicar sus pensamientos, sus sentimientos, su ser. Al reparar en una iglesia apretujada entre dos moles de ce-

mento, entra en ella pero no eleva ninguna plegaria, sólo siente su pesadumbre, su inutilidad: "ni una oración vocal, más que aquel penar, aquella protesta, aquella terrible desolación por la nula influencia que tenemos, en le orden de los actos humanos, cuando se trata de convencer o de comunicar" (p. 438).

Se pone a andar por la ciudad, por su estrépito de tráfico de vehículos y de gente, sin rumbo. Se siente cada vez más solo, ninguno de sus amigos de su juventud puede ya acompañarlo. Al entrar en un bar, es reconocido por una bonita chica que ha leído algunos de sus libros.

A través de sus comentarios, Martín Tregua se da cuenta de que él nunca se ha enamorado de Gloria, su verdadera intención era la de ayudarla a salir de su aislamiento, de darle un gusto y un sentido a su vida. Pero, sólo percibe la desolación de su vano intento: "como en el fondo no estaba enamorado de ella... me fijé en el prejuicio de la piedad. Creí que podía convertirla –y se pregunta con amarga ironía– ¿Convertirla a qué? ¿Qué presunción es convencer? Debí dejarla tal como era".

Él se pone a hablarle a aquella joven desconocida casi en un delirio que revela su angustia. Gloria se ha ido para siempre, ha preferido volver a su soledad antes de continuar con un falso amor. Martín Tregua admira su sinceridad que le lleva a retornar a su amarga realidad: "¿Por qué los grandes sinceros tienen el aire de grandes fracasados?", le pregunta a la desconocida, preguntándose también a él mismo.

La joven le mira con cierta curiosidad divertida. Martín Tregua continúa su diálogo que, ante la incomprensión, va adquiriendo la dimensión de un soliloquio: "Por eso quiero a esta tierra, por eso quiero a este continente. Es demasiado vasto y el hombre lucha con soledad y es en la soledad donde florece esa extraña, delicada flor... –finalmente exclama– Estos hombres que están aquí solitarios, no sabe usted lo que darán mañana".

A la bonita chica, que se limita a encontrarlo interesante por parecerle extraño, no le preocupa comprender el contenido de su afirmación y se contenta con preguntarle no sin una cierta ingenua curiosidad: "¿Qué darán?"

Martín Tregua ante la pregunta se da cuenta que, en realidad, toda su conversación no es más que un monólogo. Todo lo que dice vuelve a quedarse en el espacio de su persona. Percibe el lugar donde se encuentra como un vacío mientras el hastío va anquilosando su momentáneo entusiasmo. Aunque

no lo exprese, podemos percatarnos de lo que está pensando, ¿qué sentido tiene aquella conversación?

Cuando la joven vuelve a intervenir diciéndole, casi como para consolarlo: "Lo que me parece es que habrá que esperar"; él se limita a decirle en un tono apagado de cansancio: "cállese, ¿qué puede usted opinar de esto?" (p. 442).

El desenlace de la *Bahía de Silencio* culmina en un proceso cíclico, el narrador-protagonista nos vuelve a situar en la escena del comienzo cuando ve en la florería a esa mujer misteriosa para el lector pero conocida y amada por Martín Tregua a quien se ha referido a través de su soledad en íntimos diálogos y a quien le dedica su novela.

El azar del encuentro es, en realidad, el resultado imprevisible de una larga búsqueda de doce años. Sin embargo, ella sigue ignorando el amor del protagonista porque él nunca se ha dado a conocer: "Una vez más... nos ponía la casualidad uno al lado del otro, y usted, como antes, ignoraba del todo quien podía ser ese hombre que entró minutos antes que usted en la florería" (p. 447).

Ella no es un personaje más de la novela, *Las cuarenta noches*, en la que el protagonista se había propuesto mostrar las complejas facetas del carácter argentino, ella es una mujer pero también es un ideal: "Yo no me había atrevido nunca a hacer de usted un personaje de *Las cuarenta noches*. Era para mí el personaje intocable, el más alto" (p. 448). El conoce por medio de amigos o conocidos comunes el conflicto que afecta aquella mujer, un marido al que sólo le interesan los negocios no siempre lícitos, y la desgracia de la muerte de su hijo. El sabe que ella está desamparada pero también es consciente que no puede hacer nada salvo dedicarle su novela que no es la que estaba escribiendo sino el relato que se nos presenta ante nuestros ojos. Esta novela es también la expresión de su interior y el único medio de llegar a ella: "Me apresuré a escribirla en poco tiempo, febrilmente. Necesitaba confesarme. Necesitaba confiársela" (p. 451).

Al mostrarle los caminos de aventuras y desventuras de sus personajes, sobre todo los de aquellos que, con sinceridad, han intentado hacer algo por el país y que aún en el fracaso siguen siendo íntegros, el autor-protagonista quiere ayudarla. En su vida solitaria, ella no está sola, hay otras almas que

viven sin nunca llegar a conocerse, la misma soledad de aquellos hombres y mujeres que tienen la fuerza de permanecer idénticos a sí mismo.

En la ofrenda de su creación literaria, el protagonista le revela la profundidad de su amor: "Aquí está. Se la doy... Cuando la abra y entre en ella con asombro piense lo que le quise decir. Piense en lo que siempre representó para mí" (451).

La *bahía de silencio*, es aquel espacio existencial en el que se encuentran aunque puedan verse, sin conocerse, aquellas personalidades que tienen el temple de afrontar la adversidad sin corromperse: "han llegado a esa bahía, a ese lugar de espera,... donde concentran su silencio y donde su fruto se prepara sin miedo a la tormenta, el ciclón, el vil tiempo... Ahí están los que de su fracaso, han hecho un triunfo". El final abierto de su novela, que es también la de Mallea, termina refiriéndose a una mirada que va más allá de un final: "Quisiera que llevara en su decisión un poco de este libro... en su actitud, en su silencio, en esos ojos secretos, sufrientes y desafiantes, que estuvieron siempre tan lejos de mí y que me gustaba tanto mirar".

Los participios presentes puestos en relación de oposición, *sufrientes*, *desafiantes*, nos muestran el poder de aquella personalidad que se manifiesta en la vitalidad de sus ojos.

Aunque no declarado, este amor constante que, a lo largo de las múltiples peripecias del vivir, experimenta el protagonista por esta secreta mujer, y al que quiere hacerlo vivir en su creación artística, recuerda al que sentía Dante por Beatriz. Esa mujer es la encarnación en belleza de un ideal que da una finalidad a su existencia. Cuando el autor-protagonista se refiere a aquellos que logran llegar a la *bahía de silencio*, los que han hecho de su fracaso un triunfo, es probable que quiera establecer una relación, más que temática, vital con las palabras que se proclaman en Evangelio: "La muerte ha sido absorbida por una victoria".