

## COMENTARIOS SOBRE UNAS «NOTAS» DE EDUARDO MALLEA

*Las Notas de Eduardo Mallea fueron redactadas con fines de facilitar la preparación de un libro mío sobre su vida y obra, a publicarse por la Editorial Twayne de Nueva York. Escrita a una edad ya madura, es decir ya alejada de realidades anteriores, estas Notas reflejan obligatoriamente lo que Goethe caracterizó de Dichtung und Wahrheit, mezcla de verdades circunstanciales e imaginadas.*

*El valor de estas páginas es casi obvio. ¿Quién mejor calificado que el autor mismo para comentar sobre influencias hondamente sentidas, inquietudes apenas sospechadas o gérmenes de ideas llevadas al plano ficcional? Para el lector o crítico interesado en una interpretación de la voluminosa obra de este escritor argentino, representante tan destacado de las letras hispanoamericanas, sus Notas arrojan una luz circunscrita pero vividamente personal sobre sus anhelos artísticos, su comprensión de sí mismo como escritor y su posición dentro del mundo de las letras argentinas.*

*Pero, la luz concéntrica del autor ilumina un círculo limitado, rodeado de razones insospechadas y de expresiones subconscientes que se perfilan, a veces con cristalina apariencia, en sus temas, personajes o su estilo. Los comentarios constituyen la doble tentativa de proveer un fondo aclaratorio y de establecer una visión más ancha, a menudo a través de la crítica y de la obra misma, del mundo personal y literario de Eduardo Mallea.*

*Las páginas iniciales de las Notas como también algunas intermedias han sido eliminadas debido a su carácter puramente evocatorio de su primera juventud y la necesidad de no presentar un número excesivo de páginas para la publicación en esta revista.*

## «NOTAS» PARA LEWALD

Algo después de 1920 nos juntamos por azar algunos estudiantes que teníamos una vocación común: la literatura. Unos cuantos nos habíamos reunido por la necesidad de hablar de las cosas bellas que leíamos; otros cuantos vinieron traídos por algunos de nosotros. Al fin constituimos un grupo entusiasta y bastante coherente. Fundamos una revista. Y si algo de eso he contado en varios de mis libros, confieso que la alegría de aquel entonces fue por lejos superior a mi descripción. Pues aquella alegría era la del comienzo de la obra. Y en ese comienzo todo es éxito y resplandor. A la vida le hacen falta muchos años para inventar el fracaso; en cambio somos veloces para inventar nuestras quimeras, y lo que tiene la vida de mejor o de grande es no poder matar con el mayor de los fracasos la forma, el fuego, el restante fulgor de la mayor de las quimeras.

Yo ya no me contentaba con leer a los clásicos. Al revés, buscaba ávidamente a los contemporáneos más famosos. Empecé a leer mucho a Conan Doyle, a Gautier, a Remy de Gourmont<sup>1</sup>. Y no sólo me gustaba leer lo que esos autores escribían, sino conocer sus vidas, enterarme de sus amores, de sus pasiones, de sus entretenimientos, de sus gustos. Creo que la idea de la admiración de Remy de Gourmont por Nathalie Clifford Barney —¿se llamaba así?— fue lo que me llevó a escribir mi primer cuento serio, que llevaba por título *La amazona*. Recuerdo que lo llevé a la revista *Caras y Caretas*, famoso semanario de entonces, donde aparecía tanto de lo escrito por los escritores más célebres, nacionales y extranjeros, y allí se lo entregué al secretario de redacción, el señor Traba —bendita sea su memoria—, después de haberme hecho anunciar con temblorosa timidez. El cuento se publicó, y yo me sentí dueño del mundo: me alborozaba la idea de poder mostrar a mi padre esa obra de un hijo suyo... El temía —¡con cuánta razón!— que mi afición por la literatura diera al traste con mis estudios<sup>2</sup>. En efecto, yo ya estaba para siempre perdido, y no soñaría más que con ser un gran escritor.

Cuando el grupo de muchachos que había fundado la *Revista de América* —un título demasiado serio o pomposo que a Saslavsky y a mí nos avergonzaba, siendo los más «modernos» del equipo<sup>3</sup>— tuvo que ponerse a la tarea de dar a la publicación sus propios originales, yo escribí aquel cuento llamado *Cynthia* que había de hacerme a los veinte años verdaderamente famoso en los medios donde nuestro mensaje cundía<sup>4</sup>. *Martín Fierro*, nuestra revista y *Proa* eran los vértices

del triángulo del campo de nuestro combate en medio de la ciudad adormecida en la literatura oficial<sup>5</sup>. Oí muchos elogios tributados a «mi prosa», nuevos cuentos míos —*Sonata de Soledad, Neel*— aparecieron en el prestigiosísimo suplemento literario de *La Nación*, equiparable con justicia a las más grandes tribunas de la literatura universal, y donde colaboraban Unamuno y Lugones, Julio Dantas y José Ortega y Gasset. Un día, entre 1924 y 1925, fui a visitar a Lugones en su despacho de la Biblioteca de Maestros, en la plaza Rodríguez Peña. Me acompañaba Ernesto Palacio, que por tener algunos años más y ser una inteligencia polémica y sin miedo, combativa y despejada, era ya amigo de Lugones. Lugones leyó mis relatos, y en una nueva entrevista me comunicó que la prosa de esos cuentos —sobre todo la adjetivación: «la plateada excursión sentimental» y otras hazañas— le encantaba. Pero me aconsejó, después de haberme recomendado como a todos que siguiendo el consejo del viejo Horacio guardara en un cajón los originales y sólo luego decidiera su publicación, que cambiara el título proyectado para el volumen: *Cuentos para una inglesa desesperada*, y llamara al conjunto *Pedazos de espejo*. Eso no me tentó, y el libro conservó su título inicial. El volumen tuvo un éxito de estima muy grande<sup>6</sup>. En un reportaje aparecido creo que en *El Telégrafo*, Gerchunoff<sup>7</sup> señaló en ese escritor novel un «futuro maestro de la prosa». En la *Revista de Occidente*, de Madrid, que dirigía Ortega y Gasset, donde sólo lo más brillante y moderno era señalado, el volumen mereció una nota incomparable, donde se me ponía al lado de Pierre Girard. Luego la revista me abrió sus puertas: allí salió —y allí la leyó Unamuno— la novelita *La angustia*, que encabezaba un sumario y concluyó en el número siguiente<sup>8</sup>. Y otra publicación nueva —*Diablo Mundo*—, dirigida por Corpus Barga y acompañada por casi toda la gente de Ortega, publicó en sus columnas otro de mis nuevos cuentos, creo que *La causa de Jacobo Uber, perdida*<sup>9</sup>, entre los que formarían el volumen *La ciudad junto al río inmóvil*<sup>10</sup>. Ese mismo relato, traducido al inglés admirablemente, apareció mucho después en una de las más prestigiosas, exclusivas y severas revistas literarias de los Estados Unidos, la *Kenyon Review*. He contado en alguna parte cómo Lawrence Durrell había leído allí ese relato y cómo, «habiéndole gustado mucho por su técnica», lo había recortado, pegado a unas improvisadas tapas de cartón y guardado celosamente sin saber que me iba a conocer dentro de poco, iniciando una amistad que me honra.

Pero ese segundo título —después de los *Cuentos para una inglesa desesperada*—, ese segundo libro no siguió inmediatamente, como pu-

diera creerse, al primero. Nueve años pasaron antes de que, lejano ya el volumen inicial, apareciera mi segunda obra, o, por mejor decir, mi segundo libro. Mi segundo libro fue un conjunto de pocas páginas que contenía el texto de una extensa conferencia: *Conocimiento y expresión de la Argentina*<sup>11</sup>. Explicaré cómo ocurrió esto. En 1934 habíamos dado en Italia con Victoria Ocampo unas lecturas «al alimón», según la expresión taurina de los españoles. Victoria habló en Florencia y Venecia; yo acababa de hacerlo en Roma y Milán. Durante aquellos días inolvidables recogí las impresiones, muy profundas, que luego narraría en *La bahía de silencio*.

Había estado en París, y esas otras impresiones fueron el tronco de otro libro, el *Nocturno europeo*<sup>12</sup>. En París había conocido a Valéry y a Giraudoux. En Pontigny había visto a Berdiaeff y a Moravia, a Ramón Fernández, a Maurice Martin du Gard. En Roma había conocido a Pirandello. Un mundo de tal modo prodigioso por su contenido de espíritu, belleza, sugestión e inteligencia había de aventar mi sonambulismo tácito de nueve años y echar a andar para siempre mi profunda necesidad de expresión. Así, todos aquellos queridos títulos: *Conocimiento y expresión de la Argentina*, *Nocturno europeo*, *La bahía de silencio*, estaban llenos de mi vital experiencia; movilizaron mi espíritu y mi alma; conmovieron mi substancia; me hicieron pensar como nunca en mi país, y dieron soplo a mis esencias, agitándolas para siempre. Vientos de meditación, de pasión, de ardor, de fe, de crítica vital, de necesidad de grandeza o, mejor dicho, de necesidad de superarme a mí mismo y darme algún valor mediante el ejercicio profundo de mi conciencia personal y testimonial, de mi obligación de verdad, de mi negativa al adormecimiento culpable o al arte gratuito y ligero de la pura estética, soplaron en mi mundo íntimo creador, lanzándome a un combate en el que ya no he descansado ni cesado<sup>13</sup>.

De todas esas cenizas ardientes había salido también mi pequeño fénix, esa *Historia de una pasión argentina*, en que, si había un grito, ese grito era un grito del «polvo enamorado». Enamorado a morir de mi país, ¿qué clamor me quedó sin ser definido y producido, distinguido, sentido como vida, vivido como sentimiento? Ya escribí sin parar, con fiebre de decir, en conmovida, apasionada, tumultuosa necesidad de confesión. La verdad me parecía más importante que la lógica. La franqueza, que el éxito<sup>14</sup>. El rigor del alma, más que el rigor de la excelente lógica iluminativa. Hoy miro todo eso como algo que me arrancó de la complacencia, quizá instalándome en otra complacencia, tal vez más venial: la complacencia de la renuncia al «bien

escribir». Muchos me lo habrán reprochado; pero como reprocharon mi libertad o sonrieron a mi candor<sup>15</sup>.

En 1928 cuando viajé a Europa ya estaba definida mi vocación. En 1927 había dicho a mi padre que no quería ser abogado, que quería en cambio ser redactor de *La Nación*, un diario en el que habían trabajado los hombres que había admirado más en mi país, donde habían trabajado Darío, Lugones, Becher, los Vedia, y que era la casa intelectual por excelencia, la casa fundada por un hombre a quien mi padre había admirado por encima de todos en su vida política, la casa fundada por Mitre<sup>16</sup>. Y mi padre me dio una carta para Luis Mitre, junto con su anuencia. Sin decírmelo, pues nunca quiso halagarme, quizás sintió en su silencio el latido que venía de su sangre: su amor por la historia nacional y por las cosas de la cultura, que había cultivado siempre, siendo él un hombre culto y un escritor. Sólo que a la vez un hombre a quien yo haya visto, como nadie después en el mundo, profundamente desprovisto de vanidad. Y en 1928, siendo ya desde hacía un año redactor de *La Nación*, viajé con mis padres al Viejo Mundo y pude servir al diario siendo corresponsal durante los Juegos Olímpicos de Amsterdam.

Una de las novelas cortas de mi tríptico *El vínculo* —la llamada *Iremos a ver los Rembrandts*— surgió de esa experiencia de 1928, en Amsterdam, así como otra de las novelas del volumen —*La rosa de Cernobbio*— surgió de mis días a la orilla del Lago de Como, en 1934.

*La bahía de silencio* registra muchas de las cosas que vi en Bélgica e Italia, o, mejor dicho, muchas de las cosas en que pensé allí, mucho de lo que me dio que pensar el mundo europeo de aquellos meses de 1934. (En Bélgica había estado en 1928: entonces tomé notas, observé calles y sitios, estuve en Brusclas, en Brujas, en Ostende.) Escribí *La bahía* en Buenos Aires, redactando primero la segunda parte, o sea la que se llama «Las Islas». Me había sentido deprimido y cansado, hasta que, mientras trabajaba en una traducción de Chestov —ese admirable libro llamado *Las revelaciones de la muerte*— ya no pude más. Interrumpí mi trabajo y fui a reponerme a un balneario del sur de la provincia de Buenos Aires, llamado Monte Hermoso. Ahí pasé días de tristeza y abatimiento, estado de ánimo que tal vez se reflejaría después en la parte final de *La bahía*<sup>17</sup>.

El profesor Francisco Ayala, gran escritor y gran amigo, que enseña actualmente en Chicago, me contaba hace poco tiempo que un colega suyo, especialista en literatura francesa, le había pedido su opinión sobre los antecedentes del *vous*, modo puesto en boga por

la nueva novela francesa. Ayala se había limitado a ir a sacar de su biblioteca el tomo de *La bahía de silencio* y a mostrárselo al profesor. Ahí estaba un antecedente; sólo que en una novela aparecida en la Argentina hace nada menos que veintinueve años. Y ahora que yo pienso en aquel libro escrito con cariño y fervor me parece hallar en él algo de la rebeldía juvenil en su estado más puro<sup>18</sup>. Sigo teniendo mucho afecto por él, sabiendo, sin embargo, que carece estéticamente de la unidad que presta a alguna de mis otras obras —como *Todo verdor perecerá*, o *Chaves*, o *Los enemigos del alma*— su más riguroso mérito de arquitectura<sup>19</sup>.

En materia de resultados literarios, muchos hemos preferido centenares de veces ciertas obras menos perfectas —pero más cercanas de nuestro corazón— a la perfección glacial de lo más acabado. Uno elige con el alma vulnerable más que con la cabeza glacial; y yo confieso mi preferencia por el Dickens de *Pickwick* o de *David Copperfield* que el Dickens mucho más maduro y sabio de *Great Expectations*. Tengo debilidad por los libros que varían con nosotros, que varían con cada lectura y no permanecen rígidos en el arca de su perfección.

*La bahía* y el *Simbad* son dos libros míos muy queridos.

*Todo verdor perecerá* fue escrito como manifestación estética en pugna con la que había producido un libro como *La bahía de silencio*. Fueron, los dos libros, escritos casi simultáneamente, o *Todo verdor* poco después de *La bahía*. Seguramente me satisfacía y liberaba escribir dos novelas tan diferentes: un texto directo y tenso en contraposición con las digresiones del otro. Quizás el operar sobre un cuerpo temático más chico, más preciso, más rotundo, me permitía en *Todo verdor* el manejo más intenso y preciso de mis instrumentos. Acción contra digresión. Eso me evitaba los escollos que supone para el navegante un mar más ilimitado, menos determinado, menos controlado e incontrolable, de carta menos estricta<sup>20</sup>.

No hay duda de que este procedimiento estricto y justo ayuda a producir un objeto, un resultado, mucho más valioso artísticamente hablando. Pero a mí no sé cuál de las dos formas me atrae más, pues en la extensión de un continente que visita encuentra el viajero más posibilidades imprevistas, más riesgo, pero a la vez más poesía. Si es que la poesía está más a sus anchas y más libre en la plena posibilidad. ¿Qué será más poético en definitiva: *Le Balcon* de Baudelaire tal como Baudelaire lo ha fijado eternamente o la plenitud poética pura en que Baudelaire concebía esa poesía antes de encarcelarla en su forma fatal?

Por otra parte, si he de decir algo más sobre aquellos dos libros, agregaré que para *La bahía* conté con algunos modelos vivos —con algunos: no en todos los casos o personajes—, y eso siempre procura al novelista la forma real que se evoca, antes que la forma que del todo se inventa<sup>21</sup>. En cambio, *Todo verdor* fue imaginado por mí totalmente como asunto. Estudié los datos precisos de lugar en los alrededores de Bahía Blanca, me documenté en los detalles materiales del escenario y de ciertas peripecias agrícolas: pero la novela en sí fue inventada de extremo a extremo<sup>22</sup>.

Al revés de muchos novelistas, no he pensado mis novelas caminando. Más bien se me han ocurrido de golpe, súbitamente, debido a cierta iluminación repentina. He visto siempre de golpe el todo del asunto: en lo que he tenido que pensar ha sido en las partes, en los detalles accidentales o incidentales. Esto no creo que sea lo mejor que puede ocurrirle al novelista. Yo habría preferido ser un lógico que va inventando su asunto en orden y paso a paso. Pero no soy un lógico. Los asuntos se me ocurren como *revelación*. Y la imaginación se parece más al éxtasis que a la lógica, o bien es una lógica de naturaleza absoluta. Si no he pensado mis asuntos caminando, he caminado en cambio mucho antes de ocurrírseme los temas, y el mucho andar por las calles de Buenos Aires y de muchas otras ciudades del mundo ha sido para mí capital. El caminar por las ciudades me extiende, abre un escenario incomparable a mis ojos interiores y estimula mis rumias.

Cuando yo era chico mi hermano me había hablado de una casa singular donde dos hermanas solteras ponían muebles en el camino que debía recorrer el hermano varón para avanzar hacia las escaleras y hacia su dormitorio, seguras de saber así la avanzada hora de la noche en que el calavera llegaba. Esa historia de ribetes novelescos me cautivó, como punto de partida de un asunto susceptible de ser ampliado en términos de ficción, y siempre pensé en ella. Al fin, aquella mínima anécdota dio pie a la trama inventada de *Los enemigos del alma*<sup>23</sup>.

Mientras escribía esa novela me sorprendía estarla escribiendo, de tal modo los personajes, el escenario, los episodios se me representaban *visualmente*. Me decía: «¿Por qué escribo todo esto en la lenta progresión de cuanto debe redactarse, si en realidad debería representarlo, debería representar todo esto con ayuda de una cámara cinematográfica, de tal modo escenas y personajes los veo vivos y no como productos literarios o creaciones de mi imaginación?» La casa de los hermanos Guillén, la casa del matrimonio Ortigosa, los héroes

de las dos historias, Villa Rita existían ante mí como un espectáculo real, *mucho más completo* de cuanto yo podía representarlo.

Escribí esa novela con felicidad, de tal modo —como digo— la *veía*, esto es, de tal modo *creía en lo que interiormente veía*. Al concluir cada capítulo experimentaba cierta satisfacción sin límites; una especie de gozo más que de goce. (Y en efecto, más tarde, mientras leía el libro, Ezequiel Martínez Estrada me escribió desde Bahía Blanca diciéndome: «Cada capítulo es un prodigio», añadiendo que escribiría en *Sur* sobre ella, cosa que después no pudo hacer debido a la enfermedad a la piel que lo aquejó y que tan dura prueba fue para él, aquel padecimiento de Job que tanto lo hizo sufrir.) La idea de estar manejando un cúmulo feliz de elementos armónicos me transportó a un plano de felicidad que pocas veces se me había presentado al escribir. La novela me venía como dictada, debido a aquel modo como yo creía en los personajes y en sus avatares, conflictos o peripecias. No pensaba el libro sino para expresar metódicamente lo que estaba mirando. En otras obras, como en *Todo verdor perecerá*, lo que me había transportado era la exaltación poética de fondo; o en *La bahía de silencio* el sentimiento juvenil del amor, la emoción, la ternura, la lástima, el sentimiento de justicia y la camaradería. Pero en *Los enemigos del alma* lo que me exaltaba, repito, era mi transporte visual, lo que yo llamaría la evidencia óptica del tema<sup>24</sup>.

Algunos me reprocharon que en algunas partes de esa novela yo usara alguna que otra palabra demasiado culta o poco común. La explicación de esto era clara. Por un lado, sintiendo el libro tan feliz en su redondez de nacimiento, yo no quería renunciar a dotarlo, para hacerlo quizá más valioso, de elementos capaces de enriquecerlo. (Quizás me traicionaba ese punto de vista: sólo los vocablos más humildes y comunes dan el precio de sencillez, humanidad y realidad a nuestros términos mortales, a nuestro vocabulario conmovedor.)<sup>25</sup> Por otro lado, yo usaba palabras como «hético», por tísico, o «restantigua», por persona cuyo aspecto rarísimo causa estupor o sorpresa, debido a que siendo mi familia de tradicional origen provinciano —pues mi padre había nacido en San Juan y yo de niño escuché hablar a mis tías a mi tía abuela según sus términos nativos originales—, esos términos y otros parecidos me eran comunes y familiares. Ya se sabe —o debe saberse— que al revés de lo ocurrido en Buenos Aires, donde la inmigración ha desnaturalizado y confundido tanto el idioma —aun el idioma común de los antiguos argentinos—, en nuestras provincias el lenguaje familiar ha sido más matizado y más rico, más lleno de significaciones nativas originales, nacionales<sup>26</sup>.

En las épocas de dictadura totalitaria los hombres libres, aunque no estén físicamente presos, viven presos. Deben vivir reclusos en sí mismos, ya que al no permitírseles opinar, no se les permite esa comunicación espontánea sin la que la salud moral del hombre se resiente. Yo no estuve preso entre los años 1943 y 1955, pero no era libre, pues sólo en contacto con los otros seres libres —es decir en el interior de cierta clandestinidad— podía respirar, hablar, decir lo que pensaba. Recuerdo que fuera de mi labor interna en un periódico independiente, *La Nación*, que por otra parte constantemente se le amenazaba con quemarlo o cerrarlo, sólo podía yo encontrar algún placer en la soledad estudiosa de mi casa, adonde a cada rato podía oírse, sin embargo, el llamado del timbre que significaba que —como a otros— lo venían a uno a detener, o yendo algunas tardes a oír conferencias literarias en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa, donde podía oír hablar de escritores libres, de mundos libres, de libros liberadores como es liberadora toda belleza<sup>27</sup>. El resto de mi tiempo libre lo dedicaba deliberadamente a crear algo que durara más que el tiempo que iba a durar nuestra privación nacional de libertad. De ese modo, la idea de hacer una novela en la que yo encontrara un mundo ancho en el que pudiera moverme a mis anchas vino a estimularme y a confortarme. Pensé en mi novela *Simbad* como en un vasto mundo libre. La vastedad de la obra debía ser igual a la vastedad de la libertad que me proporcionaba<sup>28</sup>.

Yo iba a *La Nación* todas las tardes de tres a ocho, pues era director del suplemento literario. Trabajaba en el *Simbad* toda la mañana; y a veces algunas noches. La idea y la anchura de ese libro, la vastedad del tiempo comprendido en sus límites, me seducían. Desde el momento en que escribí la primera página, ya no viví sino pensando en el momento en que depositaría en el papel el último párrafo y la última frase. Yo me había creado ese vasto mundo mientras el otro me reducía y oprimía. Mi libertad era ese encuentro diario con el pasaje que estaba escribiendo.

Por lo demás el asunto de esa novela no sólo me apasionaba, sino que me entretenía mucho. A la vez me emocionaba como pocas obras mías me han emocionado. Por lo pronto veía sus escenas y vivía con sus personajes en términos tan reales, que la tarea me conmovía como ninguna<sup>29</sup>.

Ya he dicho en alguna parte (*La guerra interior*) lo que en ese libro quise decir<sup>30</sup>. Pero aparte de lo que quise decir está lo que en el libro yo veía suceder, la gente que allí veía yo vivir, moverse en sus propios climas, opinar en sus propias conversaciones. La casa de la

calle Juncal que aparece en el *Simbad* me había sido inspirada por una casa que antes de escribir el libro existía, pero que ahora ya no existe. La casa del Tigre, totalmente imaginaria, y en la que vivía aquella mujer atrayente, la veía yo como si hubiera andado por todos sus rincones o cada uno de sus cuartos. La veía como si desde sus distintos puntos escuchara el río, el deslizamiento de las barcas sobre las aguas oscuras, los ruidos furtivos de la fronda.

Tardé casi cinco años en escribir el *Simbad*. Lo copié prontamente. El libro estaba concluido. Yo sentía cierta paz interior: ahora me podía morir: la obra que me desvelaba estaba hecha. Por ese tiempo se produjo la Revolución. A algunos escritores que nos habíamos mantenido libres, dueños íntegros de nuestra conciencia crítica, testigos de la prohibición de nuestros nombres en los periódicos del régimen, cuando cayó la dictadura se nos llamó a hacernos cargo de funciones civiles. A Borges se le llamó a dirigir la Biblioteca Nacional<sup>31</sup>. A mí se me propuso hacerme cargo de la primera embajada que ofreció la Revolución, la embajada en el Uruguay, que no acepté. Después, decidido a prestar mi empeño entero al país liberado y a tomar parte en su reconstrucción, me fue confiada la embajada ante la Unesco. Mi libro se publicó en Buenos Aires cuando yo estaba ya en París. Dos amigos míos se encargaron de la corrección de pruebas.

He dicho que desde que empecé a escribir el *Simbad* ya no viví tranquilo hasta que asenté su última frase. Durante la larga construcción de esa novela yo sufría efectivamente mucho, pues, en el caso de no poder acabarla por cualquier causa, la esfera, el círculo, la forma que ese libro debía representar en su todo quedaría —pensaba yo— terriblemente malograda, sin efecto; total, eternamente perdida. Pues la obra se me aparecía como algo que sólo la frase final —en rigor las últimas páginas— podía definir como sentido. La enorme suma de trabajo que ese libro representó, las circunstancias y sufrimientos con que lo escribí, la atmósfera de opresión y tristeza que me rodeaba durante los años de trabajo en él, han sido sin duda la causa de que yo quiera a ese libro como ninguno, como el más ligado conmigo mismo. Otros de los que he hecho serán tal vez menos imperfectos; pero éste es el que yo quiero más. Por sobre la contingencia de que se leyera, yo habría querido leérselo a mis amigos más queridos.

Cuando se quiere a un libro así, se quieren también sus defectos, como en todo verdadero amor, porque la habilidad de la cosa querida, lo que al quererla nos ha hecho sufrir, lo que con ternura hemos perdonado, es aquello que define el amor verdadero<sup>32</sup>. Y yo quisiera que

los que me quieren leyeran ese libro con amistad hacia quien con tanta vicisitud, y tal vez con tanta imperfección, lo escribió.

Viví con mis padres muchos años. En 1941 —el 6 de diciembre— murió mi padre. Tenía ochenta y tres años. Su enfermedad fue cosa de seis días. Su cuerpo y su mente estaban sanos, y todavía su físico y su persona eran flexibles. Pero uno de esos males rápidos que conciertan velozmente su ataque se presentó de golpe, y de golpe procedió. Fue un momento, como puede pensarse, para mí terrible; y yo, que casi iba a cumplir cuarenta años, lo recibí casi con un dolor de niño, como si de cierto modo el mundo hubiera cambiado para mí. Pero me quedaba mi madre, aparte de mis hermanos, y con mi madre viví hasta el año 1944, en que me casé con Helena Muñoz Larreta<sup>33</sup>. Mucho después de haberse casado mis dos hermanos yo vivía todavía con mis padres. Había viajado con ellos a Europa, dos veces, en 1910 y 1928. En *Historia de una pasión argentina* he dicho algo de mis padres. En otras partes he hablado también de los dos, y en especial de mi padre. Pero por mucho que escribiera en torno a sus figuras nunca diría bastante respecto de lo que recibí de ambos en términos de amor, enseñanzas, moral y dulzura. Pues mi padre, en su enérgica complexión de hombre de acción, ciencia y pensamiento, en medio de su temperamento político intenso, verídico y enérgico, escondía —como he dicho— una inmensa capacidad de ternura y una sensibilidad a la vez viril y recónditamente emotiva<sup>34</sup>.

En 1956 empezaron los que habían de ser mis dos años —y algunos meses— de París. Era embajador ante la Unesco, que es la rama u organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura<sup>35</sup>. He dicho muchas veces a mis amigos —entre bromas y veras— que en esos dos años hice mucho más por mi país que en toda una vida de creador de ficciones... Pues trabajé real, eficaz, honrada, aplicada, seria, incansablemente tras la obtención de cosas útiles, en el terreno del gran ramaje cultural que extiende la Unesco en bien de las realizaciones prácticas del espíritu, o sea de la política mayor y más noble: la que se refiere al enaltecimiento espiritual y comprensión a recíproco conocimiento entre los pueblos. Me cupo ir a la India en cumplimiento de mis funciones (había en Nueva Delhi una conferencia general). Y esa estada en la India fue para mí, como escritor, extraordinariamente valiosa.

Allí sentí extendido mi mundo del conocimiento. Extendida, mi necesidad de aprendizaje, mis imágenes y mis ideas, mi sentido de un mundo en que el espíritu y la poesía, la pobreza y la eternidad, el arte y el sentido himnico religioso, la sabiduría y el sentido de la trascen-

dencia de los valores del alma aparecían visibles, sensibles. La cosecha recogida de esa extensión de mi curiosidad y aprendizaje fue bastante grande. En la India hice anotaciones que transcribí luego en parte en mis *Travesías*<sup>36</sup>. Y a la vez concebí la idea de dos novelas cuyo escenario iba a ser una parte de esa India inmensa, poética, profunda<sup>37</sup>.

En un espíritu de inclinación silenciosa y meditativa la obra o influencia de mis viajes ha sido enorme. No ya por su aporte al conocimiento general del hombre, sino, y mucho más, por el valor incitante que tiene para el pensamiento el encuentro con distintos ritmos humanos, con universos morales y fondos vitales diferentes, a veces semejantes, a veces opuestos. Los hombres se ven en profundidad por su reflejo en los otros hombres. Y a la meditación sobre el ser humano le viene bien ser hecha desde los más distintos ángulos vitales.

En París, durante esos dos años, pensé la materia de muchos libros futuros. Pero sólo redacté allí las notas que después formarían los tomos I y II de *Las Travesías*, y el principio de una de las tres novelas cortas del volumen que titularía *Posesión*, concluido en Buenos Aires a mi regreso. Enseguida de volver, cruzando en automóvil el campo sin árboles del interior de la provincia de Buenos Aires, se me ocurrió la idea que serviría de base a mi novela *El resentimiento* —esa historia de un plantador de olmos siberianos—, que una vez concluida completaría con dos novelas más el conjunto o tríptico aparecido en 1966 con aquel título común<sup>38</sup>.

La experiencia meditativa recogida en mis cuarenta días de la India fueron dándome el gusto de planear dos libros novelescos, que sucedieron allí del todo o en parte y que tengo empezados y espero concluir alguna vez, pero en los que trabajo poco —sólo de vez en cuando— arrastrado por los temas mayores que van siendo el ramaje último de mi proyecto de obras<sup>39</sup>.

Durante mis dos años de París, entre 1956 y 1958, frecuenté a algunos viejos amigos, notables escritores franceses que me honraban con su amistad y su viva atención cordial hacia mi obra: Jules Supervielle —a quien yo había conocido en Buenos Aires por los años 30—, Gabriel Marcel, André Maurois. Maurois había visitado mi casa de Buenos Aires tiempo atrás y había escrito y publicado en un libro algunas líneas sobre lo que lo sorprendió, y en cierta medida alarmó en mi biblioteca: el avance de la literatura de lengua inglesa sobre la de lengua alemana. Mi viejo amigo Roger Caillois, hacia los finales de 1957, tenía ya metida en la cabeza la idea de hacer traducir mi *Chaves* al francés para que apareciera en la colección *La Croix*

*du Sud*, que él había creado en la *Nouvelle Revue Française*, y con la que ha hecho en beneficio de las nuevas letras latinoamericanas una obra que nunca se le agradecerá bastante<sup>40</sup>. He relatado en mis *Travesías*, no sé en qué tomo, alguno que otro momento de mi relación con varios de esos escritores. Desde muy niño, la literatura francesa, así como la inglesa, habían maravillado mi imaginación y alimentado uno de los rasgos que prefiero de mi vida: la facultad profunda de admirar<sup>41</sup>. He admirado sin límites a muchos hombres que crearon libros cuya savia nutrió mi vocación de lector y mi apetito de escribir. Sólo los seres a quienes más he amado me dieron la alegría y el temblor conmovido y agradecido que recibí de la belleza literaria.

Nada me gustaba en París —salvo París mismo, el París que yo conocía desde chico— como caminar atento y pensativo por las calles en que habían habitado —o que había descrito— Dante o Hugo, Baudelaire o Balzac, Wilde o Anatole France; en que había visitado a Valéry; o en que descubría el palacio de Lauzun, donde Baudelaire había escrito *El balcón*.

Mi admiración me trajo siempre en sus olas lo mejor de mi infancia, la mejor esencia de mí mismo, y con ello una dulzura de ensueño, en cuya frescura y candor existía siempre algo de nostálgico, pero de nostalgia bienhechora. Después de haber trabajado horas y horas en mi cotidiana tarea diplomática, me descansaba y encantaba buscar en el viejo París, por los muelles o en l'Île Saint-Louis o en la de la Cité los ecos de aquellos conocimientos, el sonido para mí conmovedoramente vivo de aquellas voces muertas<sup>42</sup>.

He escrito mucho porque he luchado mucho por ir más allá de cuanto había hecho, por alcanzar un punto más alto —algo que me convenciera más— que mis libros anteriores. Se me preguntará, entonces, que porqué publiqué esos libros, ya que me parecían superables. Los publiqué porque siempre se trató de obras en que sinceramente buscaba una comunicación posible con los espíritus afines que me leyeran, ya que no podía expresar mejor que escribiendo esa vocación vehemente y constante de participar la emoción y el gozo de una tentativa de belleza producida necesariamente, como necesario nos es hallar en nuestros momentos más solos de una ciudad desconocida —y la vida es una ciudad desconocida— alguien con quien hablar, alguien a quien decir algo de nosotros, algo que nos presente lo mejor posible ante ese otro ser humano, a fin de obtener el hallazgo de una respuesta reveladora, más reveladora de lo mejor de nuestra busca que lo que decimos buscar o buscamos encontrar.

Siento no haber completado todavía el tríptico de novelas empe-

zado con *Las águilas* y seguido por *La torre*. Un tercer y último tomo llamado *La tempestad* debe cerrar ese ciclo donde se describe la historia de los Ricarte<sup>43</sup>. La idea de esta obra o de este tríptico se me ocurrió casi fortuitamente, una vez que un amigo me contaba la historia de una quinta que había comprado y que temía no poder pagar nunca del todo. Creo que fue algo así. Ahora la anécdota ha desaparecido, y sólo permanece en mi mente la historia que yo inventé, sobre la base o la idea de una casa que devora a sus habitantes<sup>44</sup>. El tercer volumen está totalmente pensado y hasta sé cuántas páginas tendrá, tal como si la obra estuviera escrita. Pero no está escrita, y esa es una de las tareas que tengo por delante. Otros temas y otros libros han exigido la totalidad de mi atención; me importaban más que el tercer tomo dedicado a la vida de los Ricarte, y les he dado prioridad. Sin embargo, un día me pondré a la obra y cumpliré mi promesa de concluir el tríptico. Ese tercer tomo será, creo, el más conmovedor<sup>45</sup>.

Los temas y personajes que he pensado pero no escrito aún, ejercen sobre mí su constante exigencia subterránea. Han aparecido en mi mente completos y vivos, como seres o como mundos humanos; y están ahí, esperando ser lanzados a este otro mundo, en el que nacerán fuertes o endebles, insignificantes o considerables, según la suerte que los asista cuando yo los llame a su definitiva realidad, puesto que son ya cuerpos en mí como si fueran cuerpos y fatalidades visibles. Si yo no sintiera tan existentes y excitantes esos temas y esos personajes que he imaginado o sentido, si yo no los *viera* tan vivos como realidades vitales, si yo no los *viera como si ya los hubiera creado*, la verdad es que no tendría tantas ganas y tanta necesidad de escribir como tengo<sup>46</sup>. El escritor es un hombre que siente el llamado vivo de un mundo secreto que sólo vivirá *realmente* si él tiene el poder necesario para evocarlo con el relieve con que los ve espiritualmente. La mayor felicidad —y a la vez el mayor deber de un escritor— proviene de la medida en que sea llamado por sus criaturas imaginarias. Por eso un escritor puede ser alternativamente tan feliz y tan desdichado: si fracasa, es un mundo ideal el que fracasa con él, un mundo potencial dejado en las tinieblas, una posibilidad de almas flotando en la inexistencia.

Los que creen que he escrito mucho —tal vez demasiado— ignoran que lo que he escrito es sólo una parte, apenas una insignificante porción, de lo que desde mi infancia he contenido como una corriente constante de mi más profundo pensamiento, de la rumia azarosa de mi alma más interior y pensativa. No hay casi día en que no se me

haya ocurrido para una narración —una novela o un cuento— un asunto listo para ser contado. Mis temas se me han dado siempre enteros y de golpe como traídos por una visión repentina, virginal, subitánea. Rara vez he podido agregar *intelectualmente* algo a lo que los ojos de la intuición me ofrecían redondo y completo <sup>47</sup>.

Los libros que he escrito no dejarán mientras yo viva de plantearme el tormento de aquel rey codicioso, el tormento de Sísifo. No son más que la mínima y tal vez derrotada parte de los que he imaginado. El vivir de esa promesa de vida hace al mismo tiempo mi mayor tristeza y mi cada vez más inagotable ilusión.

Mis tres últimos libros —escribo esto en 1970— han sido *La barca de hielo*, *La red* y *La penúltima puerta*. No sé cómo —porque sí, o al azar de alguna conversación, o en mitad de algún curioso soliloquio— me puse un día cualquiera a pensar que yo, a fuerza de ir buscando en mis libros cierta densidad en la significación, había dejado atrás para siempre los principios formales, artísticos, poéticos casi puros, sobre los cuales había edificado mis primeras obras. «A lo que he renunciado —me dije— es al encanto» <sup>48</sup>. Ahora bien, sin encanto es lo que determina esa calidad mágica sin la cual una obra de la inteligencia carece de su secreto atributo de belleza. Cierta ingrediente de belleza mágica —de ritmo secreto, de poesía, de medida profunda— es lo que diferencia en un mismo autor su obra mágica, superior, de sus obras menores; esto es, el valor de *Eugenia Grandet* sobre otras novelas de Balzac, la perduración de *Emma Bovary* y de los *Tres cuentos* sobre las demás obras de Flaubert, la poesía de *A Rose for Emily* y de *Dry September* de Faulkner sobre otras novelas <sup>49</sup>, más extensas pero menos perfectas como pieza en sí. La idea, pues, venida a mí una tarde cualquiera, en el sentido de que me había olvidado en ciertas obras más de la necesidad del canto íntimo secreto o voz límpida y poética por sobre la acumulación de materiales más profundos pero menos estéticamente calificados a mi gusto, esa idea, empezó a perseguirme. Y de ahí salió mi primer nuevo libro regido por leyes poéticas más profundas —o sea: más misteriosas— que las leyes de la mera construcción racional en estado masivo. Ese primer nuevo libro fue *La barca de hielo*; su medida fue una medida poética. Con excepción de mi primer libro —los *Cuentos para una inglesa desesperada* y de algunas novelas cortas como *Chaves* y de algunas páginas de *Todo verdor* y alguno que otro relato suelto— yo no había quizás alcanzado el grado de expresión lírica de *La barca* <sup>50</sup>. El público calificado e inteligente respondió fielmente al anhelo de simplicidad e intensidad que yo había querido poner en ese libro, primero de un tríptico hecho

de novelas independientes que continuaría con *La penúltima puerta*, mi última novela, y luego con la aun inédita llamada *Boona*<sup>51</sup>. Otro libro concebido parejamente aunque menos lírico y mucho más objetivo, el volumen llamado *La red*, ha aparecido en el intervalo entre *La barca* y *La penúltima puerta*<sup>52</sup>. Ese otro es un libro pensado orquestadamente. Contiene un complejo de relatos unidos, como presos en una red, por la misteriosa sirena o gorgona de la ciudad.

Estos cuatro libros —contando el que aun no ha aparecido, o sea *Boona*— constituyen, pues, dentro de mi obra novelística un apartado significativo, cuidadosamente pensado y líricamente sentido. Repito que he escrito esos libros como poemas, poniéndolos aparte de mis meditaciones habituales más complejas, más fuertes a lo mejor, y quizás más abstractas o más ensayísticas o más llenas de ideas. Esto no quiere decir que yo prefiera *intelectualmente* esos libros de mayor aspiración poética; quiere decir sólo que he realizado al escribirlos una operación más conmovedora.

Diré, por fin, que en este momento trabajo en el desarrollo de un complejo de obras cuya idea surgió en mí hace menos de un año. En el verano del 1969 al 1970, o sea en el mes de enero último, empecé a escribir un libro que de pronto había surgido en mi espíritu. La idea era construir, representar, componer con todas las piezas que hicieran falta, armarlo *de toutes pièces*, un personaje, un ser, un carácter imaginario, apócrifo, a quien un novelista, amigo suyo y su admirador, reflejara relatándolo a través de sus ideas, preferencias y vida. En varios meses de trabajo concluí el mosaico —por así llamarlo— de ideas, de ideas vivas, de ese personaje sensible e inteligente, de vida solitaria y dramática<sup>53</sup>. Tan fluido y vivo me pareció surgir ese carácter, y tantas ideas se me ocurrieron al reflexionarlo y convivir anímicamente con él, que concebí pronto otras extensiones, en otros tantos libros, que extendieran su ámbito moral y vital. He terminado, así, el libro inicial —que es un todo independiente en sí— y ya trabajo en el Diario de ese personaje, en su correspondencia, y en fin en su novela, transcrita por el amigo que lo retrata y comenta y extiende. Este proyecto me fascina como ninguno. Y en ese trabajo estoy, sin haber abandonado los otros temas que esperan turno de ser escritos, ya escritos en mi memoria y anotados en mis cuadernos.

Sé, en fin, cuál querría que fuera mi libro último y mayor. Toda la poderosa historia que aguarda en mi pensamiento ser liberada en las páginas de ese libro final —que no querría morir sin haber escrito— es hoy la proa de mis proyectos. Guardo ya previsto su título. Y mi mayor y última alegría intelectual sería poder dejarlo concluido

sin disminuir por la minoría de mi arte el espectáculo mayor que la magnitud del tema reclama.

Nunca he sido, en definitiva, un hombre satisfecho de sí. Tímido, inclinado a la preocupación y a una inmensidad de problemas imaginarios, he desaprovechado las cartas de éxito que el juego de la vida me brindaba; y he hecho de mi propensión a imaginar y soñar, mis tristes ganancias, pues la fantasía tiende a ser siempre triste<sup>54</sup>. Me habría gustado ser una personalidad poderosa y pródiga, no por la vanidad o los fastos o los honores, sino para poder ofrecer a mis más humildes amigos un poco más que esa sombra sonriente y burlona, o callada y preocupada, que tanta gente ve en mí. He pensado siempre con el corazón bien dispuesto y con la inteligencia en estado amistoso frente a los seres humanos que he encontrado, y tan sólo los rasgos de despotismo o vileza, avaricia o desdén, fatuidad o grosero orgullo han hallado en mí los rasgos de la impaciencia o la intolerancia. Cuando he actuado a la cabeza de sociedades —he sido presidente de la Sociedad Argentina de Escritores— o desempeñado funciones públicas —he sido embajador de mi país ante un organismo internacional para la educación, la ciencia y la cultura— he manifestado y sostenido ideas libres. Puedo decir altivamente que nunca toleré en mi acción y vida un acto o un pensamiento esgrimido contra ser humano alguno; y mi único orgullo consistió en ser tolerante ante todas las ideas y en no haber rechazado u ofendido a nadie por sus creencias, habiéndome tolerado sólo, en el campo de la exposición de mis ideas, la rebelión que precisamente me causan las formas sociales o políticas basadas en una idea negativa de la persona humana como libre ejercicio de sus preferencias públicas o de sus convicciones ideales o privadas. No he elegido a mis amigos por sus preferencias de partido, sino por la calidad de lo que yo llamaría *su corazón mental*. Con esto quiero decir: su calidad de alma. He estado siempre dispuesto a sentir a mi lado como grandes, admirables, mayores, a todos aquellos cuyo espíritu me pareció honroso para la especie humana. El contacto con seres así me dio más alegría que mis moderadas victorias literarias.

He dado las gracias a quienes me han distinguido a causa de mis obras, porque el aplauso define tanto más la calidad de quien lo brinda que el merecimiento de quien lo recibe. Reconocer un mérito es ser uno un poco ese mérito. Cuando me han elogiado un personaje o una idea creados por mí me ha parecido que mi interlocutor y yo estábamos completando un alma o un concepto sensibles, cuya figura se alzara de nuestra conversación como un tercero ante nosotros.

He trabajado mucho, pero en una forma típica de los perezosos:

sin método, o con cierto ritmo rico y poético, lo cual equivale a decir, impreciso y copioso, cosas no buenas ni para la prosa ni para la poesía. Si hubiera podido rehacer mi vida la habría construido, no de otra manera en el terreno de la afectividad, pero sí de otro modo en el terreno del método: habría construido mi vida separando con precisión mis horas de aprendizaje y contacto humano inteligente de mis horas de creación laboriosa y trabajo directo en el papel. Pero quizás he nacido más para crear que para pensar la creación. Quizá mi arte haya perdido con eso <sup>55</sup>.

Si pienso críticamente en mis novelas, encuentro que tal vez se descubra demasiado claro en ellas el haber buscado yo la belleza más de lo que hubiera sido necesario para encontrarla. Si pienso críticamente en mis ensayos, encuentro que digo demasiado, y que, por consiguiente, comprometo muchas veces la arquitectura —o la estructura— de lo más necesario del mensaje. Estas son culpas —o traiciones— de la riqueza de materia, combinada con un cómplice: esa especie de narcisismo que todo reflejo demasiado evidente de nosotros mismos crea en la superficie donde nos miramos.

Eso no quiere decir en modo alguno que yo denuncie mis libros como dignos del desahucio. Al revés, creo que la justeza del lector contribuirá con su precisa selección a descubrir los instantes salvados en una obra tan extensa como la mía <sup>56</sup>. Quizás el haber escrito tantas páginas haya hecho de mí un nadador al que el atravesar una muy vasta superficie le haya ofrecido trechos de excelente técnica, y que la técnica de esos trechos, aislada de los muchos malos momentos, haya hecho posible juntar o seleccionar un grupo coherente de realizaciones distinguibles, unos cuantos pocos volúmenes de belleza y alcance saludables.

Me consideraría tranquilo si alguna vez mis libros fueran a ser examinados por jueces inteligentes y severos, pero a la vez ecuanímenes y cuidadosos. Honestamente fidedignos. Insobornables ante el apremio de la ligereza o los consejos del apasionamiento. La lucha más grande del buen crítico es la lucha contra las oscilaciones susurrantes de sus subterráneos prejuicios. Un buen crítico es uno que triunfa cartesianamente de sí mismo <sup>57</sup>.

No sé qué más puedo decir de mí.

Lo mejor que puede tener un escritor es jugar su vida a una experiencia menos agotadora que inexorable. Sólo si su apuesta fue grande habrá valido la pena de la emoción, aun en el caso de perder. Yo puedo decir que he apostado mi vida a mi vocación. Y que esa

apuesta la he hecho sin amargura; que esa apuesta la he hecho pensando en mis personajes y en mis lectores con una sola ambición: la de que pudiéramos encontrarnos en la verdad.

## COMENTARIOS

<sup>1</sup> La formación literaria del joven Mallea se alimentaba mayormente de fuentes inglesas y francesas. Hay un paralelo aquí con su contemporáneo Jorge Luis Borges, cuyas primeras lecturas incluían *Alice in Wonderland* y las novelas de Robert Louis Stevenson en inglés. La afinidad de Mallea por las obras parnasianistas se nota en su primer libro, *Cuentos para una inglesa desesperada*. Ni la prosa española ni la nacional ejercían gran influencia en el ambiente cultural argentino hacia principios del siglo.

<sup>2</sup> Mallea cursaba Derecho en la Universidad de Buenos Aires.

<sup>3</sup> Además Luis de Saslavsky y el propio Mallea integraban el equipo Juan Carlos Erro, quien más tarde se destacó como ensayista, Leonardo de Vedia y su hermano Enrique de Vedia, director de la revista.

<sup>4</sup> Escrito alrededor de 1923 este pequeño cuento representa una tendencia todavía bastante modernista. Nótese expresiones como «expansiva como el champaña, roja», «charla espumosa» o «sonrisas llenas de carmín» colocadas dentro de un marco refinado y estático.

<sup>5</sup> En la década del 20 el ambiente literario porteño se dividía, algo artificialmente, entre las facciones de Boedo y Florida. Del lado de Boedo encontramos a los defensores de la literatura social, inspirados en parte por los naturalistas, encabezados por Roberto Payró y más tarde Roberto Arlt. Del lado de Florida había el grupo del *Martín Fierro*, dirigido por Evar Méndez y donde se destacaba Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, los componentes de la revista *Proa*, especialmente el joven Borges, quien llega de Europa con su ultraísmo a cuestras, y, después de 1931, la famosa revista-casa editorial *Sur* sostenida por Victoria Ocampo. El joven Mallea se adhiere a la facción de Florida, ya que su interés artístico coincidía con la tentativa de renovar la literatura argentina.

<sup>6</sup> Los críticos ven en este primer libro la tentativa de superar el *Ausklang* modernista y, simultáneamente, un desligamiento de la prosa realista cultivada en aquel entonces con éxito por su compatriota Manuel Gálvez. Lo que se perfila en estos breves cuentos es una abstracción en el nivel de temas y personajes, bastante típico de obras posteriores. Véase «Seis poemas a Georgia», inspirada en la película de Charles Chaplin, *The Gold Rush*, donde un mundo de sensaciones vicarias rodea al personaje femenino favorito de Mallea: la mujer inaccesible, dolorida y solitaria.

<sup>7</sup> Alberto Gerchunoff fue escritor (*Los gauchos judíos*) y crítico de influencia en las décadas del 20 y 30.

<sup>8</sup> Esta *nouvelle* que luego formó parte de *La ciudad junto al río inmóvil* ya entra en el terreno predilecto del autor: la búsqueda de la identidad propia en medio del ambiente artificial y deshumanizante de la gran urbe argentina, Buenos Aires. La protagonista de «Angustia», Ana Borel, ha sido calificada de figura existencialista que se mueve ciegamente por un laberinto lleno

de ansiedad y alienación, camino del suicidio. Véase a José M. Topete, «Eduardo Mallea y el laberinto de la agonía», *Revista Iberoamericana* 39, 131.

<sup>9</sup> Como observa el crítico José Bianco, el protagonista Jacobo Uber ya se perfila como el «hombre-isla», tan típicamente malleano en su fracaso de establecer relaciones con otros seres humanos. Jacobo Uber usa su imaginación para crear una visión idealizada de la mujer que como ser real no le interesa. Cuando el recuerdo de la mujer de carne y hueso desplaza el espejismo, Uber se suicida, agotado en su ansia de trascender una realidad a la que no supo responder.

<sup>10</sup> En el introito de esta obra el autor habla del «hombre subterráneo de América en marcha» que lleno de mutismo se esfuerza por unir su voz al coro de las voces argentinas que claman por un destino nacional genuino. Conscientes de un *llegar a ser*, los personajes de estos cuentos están a punto de rechazar una vida mecánica, falsa y burguesa, en búsqueda de algo espiritual, digno, tal vez heroico, de algún modo ligado al destino de su país. «Si uno pudiera dar a su vida un fin», frase de la protagonista del cuento «Conversación», ofrece la clave del libro.

<sup>11</sup> Esta conferencia fue una confrontación con la experiencia europea que para Mallea existía como modelo histórico y artístico. Después de alabar la herencia cultural de un Dante, Pascal y Valéry, el conferenciante establece como contrapunto al Nuevo Adán, al *homo americanus*, cuya conciencia se nutre de una «verdad americana» inspirada en el Nuevo Edén. Aquí Mallea crea el preámbulo para la dramatización del espíritu nacional en *Historia de una pasión argentina* y otros ensayos.

<sup>12</sup> Esta fue su primera novela, basada en impresiones de su viaje de 1934 con Victoria Ocampo. Su protagonista único, Adrián, frecuenta hoteles de lujo, visita museos y palacios y reacciona analíticamente frente a una norteamericana aristocrática y desdenosa que parece haber salido de *Cuentos para una inglesa desesperada*. Adrián llega a comprender que los europeos no precisan «europeizarse», que les basta con recordar; pero también nota la desintegración del viejo orden europeo, carcomido por el espíritu spengleriano. Adrián no participa en este desorden ni en las tentativas de detenerlo; lleno de tedio y alienación Adrián trata de zafarse de su autoanálisis que lo condena a vivir patéticamente al margen de todo.

<sup>13</sup> *La bahía de silencio* apareció en 1940, o sea, tres años después de *Historia de una pasión argentina*. La novela lleva como tema central la búsqueda de la Argentina todavía invisible mediante la «angustia de la inteligencia». Según el profesor chileno Fernando Alegría, nos encaramos aquí con un Mallea «sumergido en su propio ser, debatiéndose y desgranándose para arrancarse de sí mismo un testimonio de conciencia que conmueva a sus compatriotas y les impulse a la acción renovadora». *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Méjico, 1959, p. 232.

<sup>14</sup> Al volver de Europa Mallea se vio en el papel del hijo pródigo que regresa con su nueva experiencia a cuestras, listo para enamorarse de su suelo nativo. Al elegir un tono confesional y a la vez apasionado pudo zafarse de las exigencias de la ensayística formal.

<sup>15</sup> El libro, dividido en reminiscencias juveniles y afirmaciones intuitivas, ha sido calificado de «desintoxicación personal» por el crítico argentino Luis E. Soto. A su modo Mallea establece la visión de un *Volksgeist* argentino que según él emana de «la auténtica tradición del país... de nuestras raíces... nues-

tras canciones... nuestras actividades culturales». Como en Angel Ganivet y Maurice Barrès, hay aquí la búsqueda de una esencia nacional a través de la espiritualización cultural.

<sup>16</sup> Descendiente de Sarmiento, el padre de Eduardo Mallea pertenece a la clase de criollos viejos, que se sentían muy ligados como participantes en la historia, tan reciente, de este país. A través de su trayectoria literaria Mallea nunca cesó de recrear y hasta idealizar la *belle époque* argentina vista vicariamente a través de la voluntad paterna. La colaboración con el diario de los Mitre confirmó este espíritu.

<sup>17</sup> Igual que Adrián en *Nocturno europeo*, el protagonista de *La bahía de silencio*, Martín Tregua, expresa la angustia de sentirse herméticamente aislado, destinado a la comprensión cerebral de la vida. La idea del autosacrificio, del «darse», se inyecta entonces como una obsesión en el pensamiento de Adrián y Tregua, portavoces del estado de ánimo del autor.

<sup>18</sup> Tal vez se podría hablar de la ilusión de la rebeldía juvenil. Abundan las protestas retóricas y las condenaciones indignadas, pero no se vislumbra un plan de acción concreta. Los jóvenes que publican la revista *Basta* en la novela no van más allá del símbolo. Como dice Tregua: «No es que traigan ellos mismos una acción... la acción no sé cuándo vendrá.»

<sup>19</sup> Según el crítico alemán Herbert Gillessen, *La bahía* es un *mixtum compositum* en el que se combinan ideas sobre arte, religión, política con un tono confesional que aparece dedicado a la dama misteriosa, ánima jungueana, el «usted» que comienza y termina esta obra larga y amorfa. Para una discusión a fondo de las figuras simbólicas de la obra véase el libro del profesor Gillessen, *Themen, Bilder und Motive im Werk Eduardo Malleas*, Genève, 1966, páginas 7-34.

<sup>20</sup> Dueño de una gran artesanía y experiencia literaria Mallea se dio cuenta de su predilección por la novela amorfa, que le permite la expansión del yo a través de evocaciones, polémicas, confesiones o manejos de arquetipos (la mujer ideal inalcanzable, la naturaleza yerba, la vitalidad anulada). *Todo verdor perecerá* y *Chaves* se encuentran libres de «digresión» y representan, en distintos modos, el esfuerzo dramático más logrado de su carrera.

<sup>21</sup> Véase la nota 2.

<sup>22</sup> Alejado del escenario urbano y de personajes cosmopolitas Mallea pudo crear una realidad verosímil dentro de un marco netamente alegórico. Agata Cruz conmueve como simple víctima de una fatalidad que no llega a comprender.

<sup>23</sup> Es curioso que Mallea dé importancia a un aspecto tan insignificante de la novela. Cora, Debora y Mario Guillén representan los verdaderos enemigos de lo espiritual. Son sus víctimas y verdugos al mismo tiempo; y su muerte en las llamas purificadoras que consumen Villa Rita establece una especie de retribución natural.

<sup>24</sup> El retrato de Bahía Blanca, la ciudad nativa del novelista, presenta un ambiente *multiforme* y *dinámico*, desde la amplia galería social hasta la omnipresencia del océano, la lluvia y el viento que transporta la arena de las dunas hasta la casa de los protagonistas. La impresión total es, sin embargo, una de este puerto austral hacia principios de siglo.

<sup>25</sup> Existe un evidente desacuerdo entre Mallea y algunos críticos en cuanto al manejo del estilo. Citando ejemplos de *Los enemigos del alma* el profesor Lichtblau, por ejemplo, menciona una proligidad y repetición que «abusa con

demasiada frecuencia de la paciencia del lector y sacrifica el interés sostenido de la obra para sondear cada matiz de emoción y pensamiento». «Rasgos estilísticos en algunas novelas de Eduardo Mallea», *Revista Iberoamericana* 24, 118.

<sup>26</sup> Aquí Mallea se revela guardián cultural de un patrimonio criollo arraigado en el *Zeitgeist* de una Argentina ya caduca pero eminentemente viva en el espíritu del escritor. Mallea opone un nacionalismo cultural criollo a los males de la transculturación, obra de la inmigración y del impacto diario de los medios de comunicación y difusión impuesto por las sociedades tecnológicamente dominantes. Para una presentación entusiasta de la vida cultural deseable véase *Las águilas* y *La torre*, dos novelas en las que se recrea un ambiente tradicional argentino-porteño alrededor de 1900.

<sup>27</sup> El fenómeno político del justicialismo de la época de 1943-55 trajo consigo una mentalidad populista que en aquel entonces no fue compartida por la mayoría de los escritores argentinos más destacados. Básicamente antioligarquista, antiintelectual y estrechamente nacionalista, el justicialismo desconfiaba del «establecimiento» literario (*La Nación-Sur-Sudamericana*) al que pertenecía Mallea.

<sup>28</sup> Es curioso que Mallea no haya mencionado a *Chaves*, novela que apareció en 1953, es decir durante la época justicialista. En esta obra Mallea llega posiblemente a crear un protagonista de envergadura trágica, quien reencarna una esencia nacional, según H. A. Murena, conocido hombre de letras argentino. *Chaves*, consciente del fracaso de la palabra y del gesto interpone un «no» final cuando sus compañeros de trabajo le exigen un conformismo al grupo. *Chaves*, igual que Mersault en *L'Etranger*, prefiere enfrentarse con una falsa humanidad que lo condena por ser diferente, genuino en vez de ponerse una máscara social.

<sup>29</sup> Más de una vez menciona Mallea el concepto del ruso Nicolás Berdiaeff sobre la libertad absoluta del artista al ejercer su creación, acto que reside fuera del mundo físico y metafísico (véase *La guerra interior*, p. 81). Este concepto le permitió, por ejemplo, crear su mundo personal e ideal y de expandirlo por las 750 páginas del *Simbad*, novela de tipo *Entwicklungsroman* cuyo protagonista nació en 1903 en Bahía Blanca, fecha y lugar de nacimiento del autor. Es interesante comparar esta actitud con la de su compañero de letras Borges, para quien la presión o censura oficial sólo sirve de estímulo al escritor para hallar un medio adecuado de expresar su genio.

<sup>30</sup> Mallea se refiere al tema de la persecución del mito: el cazador que es cazado por otro más hábil y fuerte. El mito simboliza la tragedia del escritor que trata vanamente de apresar la ilusión de la obra perfecta.

<sup>31</sup> Borges había sido empleado de una biblioteca municipal en Buenos Aires. En 1955 su fama literaria había comenzado a asumir un carácter universal y se le ofreció el puesto de director de la Biblioteca Nacional, de sumo prestigio cultural. Al regresar Perón al poder en 1973 Borges, después de dieciocho años de labor continua y casi ciego, como su ilustre antecesor Paul Groussac, renunció a este cargo. Mallea en cambio sólo ejerció su función oficial como embajador en la UNESCO por dos breves años.

<sup>32</sup> Mallea se dio cuenta de que *Simbad* fue una larga recreación de sus propias ambiciones, inquietudes y experiencias. Escrito básicamente como un reflejo de sí mismo esta obra extensísima posee un valor personal que será difícilmente compartido por la mayoría de los lectores.

<sup>33</sup> La esposa de Mallea pertenece a una familia de criollos viejos de renombre.

<sup>34</sup> Mallea emplea las características de lo «sensible» y lo «viril» en múltiples ocasiones al describir la personalidad de sus protagonistas masculinos.

<sup>35</sup> Al aceptar el puesto de embajador ante la UNESCO Mallea tuvo que abandonar la dirección del suplemento literario de *La Nación*, función que le había facilitado una influencia enorme dentro del ambiente cultural y literario argentino durante tantos años.

<sup>36</sup> Los dos tomos titulados *Travesías* (1962-63) ofrecen una variedad de impresiones, reminiscencias y reflexiones. Hay páginas dedicadas a la memoria de su padre, citas de Swedenborg, estrofas de la *Divina Comedia*, descripciones de París y comentarios sobre la novela como forma artística. En la década del 60 su defensa de la novela tradicional desentona con la corriente narrativa cultivada por un Cortázar, Sábato o Fuentes.

<sup>37</sup> Casi la mitad de las páginas de *Travesías* reflejan impresiones de su estadía en la India. Son, en general, *tableaux* que muestran las reacciones de un peregrino occidental que ve un organismo cultural milenario y armonioso. Este fondo aparece más tarde en las novelas *La penúltima puerta* (1969) y *Triste piel del universo* (1971).

<sup>38</sup> Después de *Simbad*, publicado en 1957, Mallea continúa su esfuerzo novelístico con *Poseción*, comenzado en París y terminado en Buenos Aires (1958) y *El resentimiento* (1966). Ambas obras contienen tres novelas cortas talladas en un estilo y una técnica tradicional. Vuelven viejos temas del ensimismamiento, de la alienación y del fracaso de las relaciones sexuales o emotivas. Domina el elemento descriptivo y la reaparición de vocablos preferidos: futesa, laxo, raudo, impoluto, viril.

<sup>39</sup> Las dos novelas *La penúltima puerta* y *Triste piel del universo* se publicaron después de la redacción de estas notas. Véase nota 37.

<sup>40</sup> Chaves tuvo éxito con el público francés. Como se observó en la nota 28, el tratamiento del protagonista Chaves evoca cierto paralelo con Mersault en la novela de Camus, ya que ambos prefieren ser fiel a sí mismos en vez de conformarse con las normas y actitudes arbitrarias de una sociedad de valores igualmente arbitrarias.

<sup>41</sup> La influencia de la literatura inglesa del siglo XIX y XX sobre los escritores argentinos modernos es profunda. Véase nota 1. En su juventud Mallea y Borges se reunieron para traducir unos cuentos de James Joyce al español.

<sup>42</sup> En sus reminiscencias contadas a Victoria Ocampo, Mallea hace hincapié en los viajes a París con sus padres en 1910 y 1928, que dejaron una profunda impresión en el autor. Véase *Diálogo con Mallea*, Buenos Aires, Sur, 1969. En este sentido Mallea forma parte de la legión de autores argentinos desde Echeverría a Güiraldes y Cortázar, que vieron en París una gran fuente de inspiración.

<sup>43</sup> *Las águilas* apareció en 1943, *La torre* en 1951. En estas dos novelas se desarrolla el ciclo del apogeo y de la decadencia de la familia Ricarte, inmigrantes españoles que supieron incorporarse al mundo de los terratenientes criollos. A medida que los descendientes de León Ricarte disipan la fortuna del fundador en medio de la vida frívola y falsa de la capital, Mallea evoca la visión de una sociedad porteña que se basa en una vida criolla sana y digna, la herencia del *Zeitgeist* de su padre, doctor Narciso Mallea, en el plano estético, pedagógico y moral.

<sup>44</sup> Como sucedió al explicar la gestación de *Los enemigos del alma*, Mallea enfoca un hecho que apenas sirvió de paso inicial al desarrollo temático de este triptico. En *Las águilas* y *La torre* no son la casa y el campo los que devoran al habitante, sino que es el habitante el que pierde su patrimonio, debido a su falta de amor por la tierra argentina. Con la idealización del campo y la presentación de su fuerza regeneradora. Mallea une su voz a las de sus compatriotas Ezequiel Martínez Estrada y H. A. Murena. Véase «Cultura, política, civilización», de Martínez Estrada, y *El pecado original de América*, de Murena.

<sup>45</sup> En *La torre* el nieto de León Ricarte, Roberto, despliega los síntomas del protagonista típico de Mallea: inteligente, sensible, errabundo, polémico, escuchando la voz de la tierra purificadora mientras agoniza complacientemente en medio de la rutina burguesa. Aproximándose al tema central de la obra el crítico Luis E. Soto se pregunta: «¿Consigue Roberto que su gente se identifique lealmente con los hábitos renovadores de la vida rural? [...] la desintoxicación moral de las ficciones sociales [...] todo el desdén a la tramoya del vivir porteño [...] no se diluye, en definición, en una nueva y piadosa ficción?» (*Sur*, 202, 60). Al parecer, el tercer volumen de la trilogía tendrá que encararse con este dilema.

<sup>46</sup> Aquí Mallea toca un tema debatido por muchos críticos que ven repeticiones indiscutibles en su temática y, sobre todo, en la caracterización de sus protagonistas. Escribe Luis E. Soto: «Es notoria la tendencia de Mallea a crear climas de sostenido patetismo dentro de los cuales sus personajes avanzan a tientas, aman, sufren y, sobre todo, monologan obstinadamente, presas de una desesperada insatisfacción.» (*Sur*, 202, 59). De la heroína malleana dice Fernando Alegria: «Es siempre la misma. Más inteligente que el hombre [...] más fina y honda en su percepción de los motivos secretos de la Argentina invisible, se mueve de café en café, de ciudad en ciudad [...] escuchando la insatisfacción del héroe, que en las novelas de Mallea nunca deja de ser adolescente, con o sin barba.» (*Breve historia de la novela hispanoamericana*, página 233).

<sup>47</sup> La voluntad creadora de Mallea no permitió mayormente consideraciones de índole no intuitivo. Con este motivo se fijó poco si un tema, una situación o un personaje había figurado en obras anteriores o no.

<sup>48</sup> En *Rodeada está de sueño* y su continuación *El retorno*, de 1944 y 1946 respectivamente, dos obras casi olvidadas hoy día, Mallea alcanza una expresión lírica igualada en el resto de su obra. Al parecer, no hallaron el éxito soñado por el autor.

<sup>49</sup> Las dos obras de Faulkner mencionadas aquí no son novelas, sino cuentos breves y muy conocidos.

<sup>50</sup> Las nueve narraciones que integran *La barca de hielo* (1967) son en realidad anécdotas y episodios de la familia de los Mallea relatados al joven Eduardo y vividos vicariamente por él. Véase el prefacio a *La penúltima puerta* donde el narrador-autor menciona sus fuentes históricas.

<sup>51</sup> El protagonista Adhemar Rivas, narrador de *La barca de hielo*, reaparece en *La penúltima puerta* y en *Triste piel del universo* anteriormente llamado *Boona*. Después del suicidio de Mara Cantel, Rivas viaja a la India donde el ambiente exótico y la amistad extraña de Boona y su bella esposa lo renuevan espiritualmente. Aunque las dos novelas son de tipo convencional, en plena época de la narrativa experimental, Mallea muestra una gran ha-

bilidad para dar vida genuina a los protagonistas y de esbozar un fondo que representa una India encantadora y verosímil.

<sup>52</sup> *La red*, de 1968, no tuvo buena acogida. Emir Rodríguez Monegal, profesor y crítico destacado de la nueva generación, dice del libro: «Persisten en él los viejos hábitos literarios, la desrealización de personajes y situaciones, el lenguaje abstracto, la pomposidad del idioma [...] Tanta trascendencia y cultura acaban de hundir un libro que sólo presenta un conjunto inconexo de relatos [...] El resultado es el de siempre: Mallea continúa apresado en su propia trama. Su red (la red) no es Buenos Aires sino un lenguaje muerto». (*Narradores de esta América*, tomo I, Montevideo, 1969, pág. 269).

<sup>53</sup> Mallea se refiere aquí a *Gabriel Andaral*, que se publicó en 1972. Lo que Rodríguez Monegal censuró en *La red* es fácilmente aplicable a este libro.

<sup>54</sup> Ejemplo de la visión subjetiva y tan fuertemente pesimista del autor.

<sup>55</sup> La crítica actual ha expresado un juicio bastante severo en cuanto a la creación intuitiva del autor. León Rozitchner habla de un «intento de mistificación» que equivale a una consolación a través del ejercicio de ideologías abstractas para no arriesgarse en la vida real. Véase «Mallea y nuestras vergüenzas».

<sup>56</sup> Mallea escribió doce novelas, cuatro volúmenes de cuentos o novelas cortas, doce libros de ensayos y dos tomos de poesía en prosa.

<sup>57</sup> La labor literaria de Eduardo Mallea abarca ya medio siglo. Dado el carácter cambiante de las corrientes literarias es de esperarse que los críticos de la actualidad juzguen la obra total de Mallea desde un punto de vista igualmente actual. Y, a pesar de defectos o debilidades fácilmente reconocibles, perdura la tentativa malleana de darnos un significado estético y espiritual que va más allá de la comprensión mecánica o determinista de la vida. Las palabras del uruguayo Rodríguez Monegal vienen al caso: «Porque la verdad es que esta nueva generación, a través de sus representantes más activos y críticos, parece haber asumido como destino no sólo el examen y censura de sus maestros (el parricidio), sino la aceptación plena y sin reticencias disimuladoras de la mala fe del escritor que se sabe nadie en un régimen despótico y no quiere mentirse que es alguien: un cetrino y silencioso argentino angustiado, como Mallea; un profeta del Apocalipsis, como Martínez Estrada; un creador de mitos para nuestro tiempo, como Borges». (*Narradores de esta América*, tomo I, pág. 268).

H. ERNEST LEWALD  
Universidad de Tennessee  
(Estados Unidos)