

IDEOLOGIA LINGUISTICA EN EDUARDO MALLEA:
UNA INDAGACION A TRAVES DE
LA CIUDAD JUNTO AL RIO INMOVIL

Por David William Foster
Arizona State University

Muchos, a esa hora, como él, andarían por la ciudad en busca de sus propios fantasmas, su propio ser evadido e incomunicable. Desconocidos para sí. ¡Ah, argentinos, pueblo habitado por lentas, densas, glutinosas emociones—emociones no llegadas aún al verbo, vehementes y reprimidas, taciturnas, buscando salidas en el pozo de cada ser! (p. 98) (1)

I

Dos son los postulados claves que sustentan a la crítica frente a la obra narrativa de Eduardo Maella: el panorama de la vida humana argentina carente de valores morales y espirituales orientadores y, como consecuencia, el recurrente caso del individuo sumido en la desesperación ante una experiencia vivencial sin sentido —lo cual viene a ser el resultado inevitable de ello— y el cerrado mutismo que viene a ser la característica más irreducible de los personajes de Maella. Este mutismo asume muchas caras siendo en realidad un síntoma superficial de toda una serie de aspectos nucleares del personaje malleano. A veces se trata de un caso agudo de abulia, la incapacitación para la acción. Puede tratarse del ensimismamiento hermético que le hace prescindir de toda necesidad de contacto con el otro. Fluctúa entre ser la rabia de la frustración incapaz de desahogarse en palabras y una afásica donde el individuo va perdiendo contacto con su entorno, va perdiendo el don del lenguaje que permite la nutrición espiritual e intelectual recíproca entre los seres humanos. Sea el que sea el matiz de mutismo que caracterice un determinado cuento o novela de Mallea, los comentarios críticos han subrayado una y otra vez cómo la tremenda carga que atormenta a sus personajes suele encontrar su más sólida manifestación en el infranqueable mutismo de sus tipos paradigmáticos. De ahí que, *La bahía de silencio* (1940) funcione como el empréstito metafórico más elocuente de todos los títulos de sus escritos (2).

Este mutismo aunado a la desesperación existencial de la que es un fenómeno concomitante han sido sometidos a repetidos análisis en la ya extensa crítica sobre la narrativa de Mallea, crítica que ha proporcionado como

justo reflejo de la misma la imagen de una obra sin fisuras volcada hacia una determinada caracterización sostenida e implacable del ser argentino. Esta crítica en su mayor parte es de índole temática: interpreta traduciendo en otro registro expresivo más llano pero al mismo tiempo más sintético, las cualidades semánticas que parecen desprenderse de los raras veces apresurados escritos de Mallea. El juego entre las dilatadas narraciones del escritor y la depuración por la crítica de las constantes que las sustentan proporciona el carácter primordial a los estudios realizados hasta la fecha con muy pocas excepciones.

Ante la necesidad de proponer nuevas perspectivas para el estudio de Mallea y urgido por el deseo de prescindir de la simple reafirmación de los análisis de conjunto de los que ya disponemos, este abordaje a Mallea propone como punto de partida los susodichos postulados críticos para desarrollar otro tipo de abordaje. Como ya se anunció en el título de esta ponencia, el interés se centrará en las cuestiones referentes a lo que se podría llamar la "ideología lingüística" de Mallea, entendiendo por "lingüística" no solamente lo directamente verbal sino también todo lo referente a la configuración estructural del texto literario. Ya que el tema parecería ser tan ambicioso como la obra de nuestro narrador, pienso ilustrar mis comentarios basándome en una de sus primeras grandes colecciones de cuentos, *La ciudad junto al río inmóvil* (1937). (Me permito observar que esta selección es un poco arbitraria y responde a mi interés circunstancial en profundizar en el proyecto narrativo de la década del treinta en la Argentina; la verdad es que se hubiera podido partir en realidad de casi cualquiera de las obras de Mallea acorde con los fines de esta investigación).

Entendemos por ideología un conjunto estructurado de valores que dan cuenta del mundo y de la experiencia tanto colectiva como individual. Estos valores (*ideologemas* en la terminología de Fredric Jameson (3)) no constituyen una imagen realista o documental del mundo —y a estas alturas de nuestro escéptico siglo sabemos que el mencionado proyecto de representación sería fundamentalmente imposible— sino que son nada menos que una interpretación de la experiencia, una traducción o mediatización de ella en términos de conceptos que pueden ser transmitidos entre los miembros de una comunidad o sociedad como un sistema compartido de creencias sobre ellos, su mundo y su lugar en él. Sería claro que las instituciones que llamamos religiosas, sistemas políticos y ethos comunales constituyen las manifestaciones más globales de ideologías que interpretan la experiencia humana.

En una sociedad cerrada, todos los fenómenos culturales se supeditan a la ideología dominante sin contradicciones, ironías o transgresiones. En una sociedad abierta o liberal, solemos encontrar en la cultura —o, por lo menos, en sus manifestaciones más arriesgadas y creativas— una relación desconstruccionista en oposición a la ideología rectora del poder. En el caso de Mallea —y hay que recalcar que el interés aquí no está precisamente en perfilar su relación con los valores dominantes de la sociedad argentina de su tiempo; otros lo han hecho en bastante detalle— es indudable que su posición como escritor implicaba una interpretación determinada por él mismo sobre la Argentina (una sociedad que él juzgaba en un estado de bancarrota espiritual debido en gran parte al desenfrenado énfasis en el desarrollo económico-industrial) y la postulación de una imagen específica de los individuos de esa

sociedad que tomaba en cuenta la versión personal del hombre-escritor sobre las implicaciones del esquema dominante que él mismo había identificado. La verdad es que con esto no se ha dicho nada original respecto a la función del escritor moderno sino que se trata de confirmar el papel esencialmente antagónico de Mallea como escritor y la relación entre la sociedad tal como él la interpretaba y su propia visión del ser argentino como juego entre estructuras axiológicas identificado por nosotros como ideología.

Aquí lo que se quiere desarrollar a raíz de esta premisa sintética son los efectos en el lenguaje narrativo de la postura que Mallea asume en su escritura ante la sociedad argentina en la interpretación que quiere proporcionar y en la manera en que configura sus relatos como discurso artístico sobre el conflicto de valores, tema principal de su literatura.

“Ideología lingüística” entonces, se refiere a cómo la textura expresiva de la narrativa de Mallea, como sería el caso en todo escritor, deviene estrictamente en una subcategoría de la preocupación ideológica de su obra que la crítica ha identificado una y otra vez en términos de su temática principal. Ahora, lo que más caracteriza a Mallea como voz narrativa (y de ahí en adelante, por “Mallea” se entenderá el que habla como voz narrativa en sus escritos y no necesariamente el Eduardo Mallea histórico, a pesar de que la verdad es que parece haber bastante continuidad entre los dos, a diferencia de lo que solemos encontrar en gran parte de la literatura contemporánea), radica en su papel como *mediador* entre estratos de la ideología o entre las varias ideologías en juego. Es decir, el esquema que caracteriza la narrativa de Mallea, la macroestructura global de sus relatos, es un texto en el que la voz narrativa asume el papel de referirle al lector una interpretación del vivir conflictivo, desarraigado, agónico, desesperado y demás, de un individuo frente a una situación personal en la que se encuentra inmerso.

Esta voz narrativa cumple con dos funciones primordiales que sustentan la interpretación sociocultural que se propone la obra de Mallea: 1) La voz narrativa identifica una situación vivencial espiritualmente degradante o estéril, donde los sentimientos del individuo son un grito callado frente a su incapacidad de ajustarse a los esquemas de vida en los que se encuentra. Esta desubicación o desarraigo espiritual se vuelve la imagen primordial del conflicto entre ideologías rectoras en la obra de Mallea. 2) La frase oximorónica “grito callado” da pie a la segunda función de la voz narrativa en Mallea. Debido al hecho que sus personajes están atrapados en el mutismo de su desesperación y a que no pueden volverse voz dentro de los esquemas de expresión que dicta la ideología dominante del rascacielos y del bon vivant despreocupado, recaen en el silencio que tiene tantas implicaciones elocuentes en estas obras. Como consecuencia, la voz narrativa asume el papel de hablar por esta gente. Habla en dos niveles. Por un lado, da expresión a los sentimientos, los pesares, las preocupaciones y las angustias que los mismos personajes no son capaces de articular o que sólo pueden presentar o expresar incoherente y fragmentariamente. La voz narrativa cubre así el silencio con su articulación o complementa y rectifica una expresión que juzga deficiente.

Por otro lado, la voz narrativa interpreta a los personajes —de ahí ese aspecto de las obras de Mallea que las hacen parecer a veces ensayos ligeramente disfrazados de cuentos, diatribas con aderezos de ficción. Esta textura es innegable y la diferencia entre los escritos de Mallea y la novela contempo-

ránea tan característicamente dialogal en el caso de la Argentina (Manuel Puig, sin ir más lejos), es francamente notable. Pero sería un error menosca- bar esta textura como el resultado tan siquiera de un editorialista que no se resigna a escribir editoriales, puesto que la función de la voz narrativa en las narraciones de Mallea se desprende directa y consecuentemente de su inter- pretación de una situación humana que pretende abordar. Sería insólito en- contrar en los relatos de Mallea personajes carcomidos por la desesperación enervante que fuesen locuaces hasta tal punto que la voz narrativa tuviese que ceder ante su expresión. En *Ciudad*, el personaje de "Rapsodia del alegre malhechor" puede hablar torrencialmente porque nunca piensa y mucho me- nos siente, y en el contexto del mutismo de los otros personajes de los cuen- tos de *Ciudad*, su locuacidad se vuelve aún más un trazo de su insignificancia como seres humanos. De ahí que Mallea los presente precisamente como ex- ponentes de la ideología que propone denunciar y de la ironía de la expre- sión de la voz narrativa al describir sus triunfos en el punto en el que se pro- duce el choque de los sistemas de valores:

La tarde, la calle, también lo acogieron nuevamente en su seno con un gran aire de complacencia. Todo —la humanidad, el aire, las cosas— en el orbe le mostraba una expresión de consentimiento, colmándolo de halagos. La vida iba tras este hombre, le era sumisa y dócil como una masa humana a un tirá- nico dictador. El veía en su derredor, ya ordenados, el torbellino de la suerte, la riqueza y la salud, y con un simple gesto exultante se apoderaba de ello. Estos dominadores desaprensivos tienen a sus pies la jauría del mundo, lista para saltar a su mandato. (pp. 112-113)

Una vez entendidas estas funciones de la voz narrativa en Mallea, pode- mos proceder a abordar todo el esquema de expresión lingüística y narrativa como derivaciones estratégicas que sirven para rectificar el propósito global de la interpretación transgresiva de Mallea de la ideología dominante. Otra vez urge subrayar el papel de la voz narrativa como mediadora entre un mun- do develado por la narrativa de Mallea y el lector. No hay lugar a dudas que esta concepción de la función de la voz narrativa responde a un tremendo hu- bris en cuanto a los derechos de la literatura, siendo precisamente esta auto- atribución la que posibilita la interpretación tan antagónica de Mallea en cier- to momento de la literatura argentina (atribución que encontramos de un modo generalizado en todo el proyecto literario-cultural de los años treinta y cuarenta y que queda paradigmático en la literatura tanto transgresiva co- mo marginada del socialrealismo. Este dominio ejercido por la voz narrativa arroja una serie de consecuencias tan determinantes para la estructura del texto literario como significante para el papel cómplice del lector, a quien se convida a compartir la actitud socioculturalmente crítica del narrador ante su material. Estas consecuencias son fundamentalmente de índole lingüísti- ca —la configuración del lenguaje expresivo para enmarcar retóricamente la interpretación ideológica propuesta— y de índole discursiva —las estrategias estructurales de las que el texto se vale para proseguir dicho fin. En adelante, esta investigación enfocará cinco de estos rasgos que constituyen aspectos de la ideología lingüístico-narrativa de Mallea dentro del esquema ideológica- mente interpretativo de su obra. Los rasgos a ser estudiados son: 1) las moda- lidades del parecer; 2) las frases consesivas; 3) las preguntas retóricas; 4) los

aportes parentéticos y exclamativos; y 5) los registros expresivos anticoloquiales.

Comencemos nuestra investigación con dos rasgos aparentemente de simple índole estilística; la concentración de frases encabezadas por los núcleos *parecía que* y *como si*. Estos rasgos pasan de la categoría de lo llanamente estilístico —estilístico entendido en el sentido corriente de tanto lo que embellece como lo que vincula la expresión personal del escritor, su decir poético— y cobran un valor concreto dentro del esquema ideológico que se está manejando aquí al cumplir con la caracterización de la misma naturaleza del discurso como un significado literario propuesto ante, contra y por encima de una realidad dada. Es decir, como ya se ha propuesto como postulado axiomático de la obra de Mallea, sus relatos se erigen como una interpretación categóricamente antagónica a la Argentina que él concebía como un esquema socioculturalmente delatorio y espiritualmente opresivo.

Así, las estrategias retóricas que tienden a enmarcar la voz narrativa o la interpretación de la misma de una situación o acontecimiento en términos de la escisión categórica entre el punto cero de una realidad vivencial y los comentarios sobre ella, cobran un énfasis privilegiado dentro de la evolución del texto. Si bien un giro o fórmula como *parecía que* recalca la fragmentación del contexto dado para señalar los elementos tan ofensivos al ojo avizor del narrador, oposiciones del carácter *como si* para subrayar el juego de comparaciones que el narrador va estableciendo entre un detalle y una imagen o metáfora para subrayar la cualidad lamentable o repudiable del tema abordado. Tanto el complemento de *parecía que* como el de *como si* son proposiciones interpretativas de la realidad a la que la narración nos remite como origen del texto (el porqué se articula) como el comentario que la voz narrativa arroja sobre el tema abordado (el para qué del texto).

Por ejemplo, ya al final del primer párrafo del primer relato, “Sumerisión”, en el cual se pormenoriza la cualidad del engaño de “aquella ciudad”, se remata la acumulación de los rasgos negativos de esta manera: “pero estos últimos ‘hombres y mujeres de la urbe inhóspita’ engañaban sin conciencia como si la atmósfera les impusiera insidiosamente una conducta” (p. 15). Aunque la conducta impuesta no se define con la candorosa franqueza que caracteriza la detallada descripción de la ciudad engañosa, el hecho es que no cabe duda de que se trata de una conducta inadmisible, reprensible. Pero la afirmación es al mismo tiempo irónica, pues en vez de dar paso la fórmula protástica a una situación hipotética —valor semántico que comúnmente se atribuye a las construcciones subjuntivas encabezadas con *si*— el resultado es que en términos de la retórica narrativa se enfatiza precisamente lo que debería entenderse como la interpretación contundente que se le articula al lector.

Lo mismo sucede con las frases introducidas por *parecía que*: el complemento no se propone solamente como una posibilidad, sino que se caracteriza por ser nada menos que el comentario privativo que se atribuye al narrador antagónico:

Ana Borel no se turbaba por ningún espectáculo en aquella casa sombría y estaba en ella como un huésped constantemente asilado. Junto al ventanal abierto a la plazoleta, llevaba sus cuentas sin abandonar un instante la concentración que alzaba, todavía más, el alto arco de su ceja derecha. De tanto

en tanto, con un gesto penoso rechazaba su frente los cabellos lacios: parecía querer abrirse luz en cielo de gruesas nubes. ("La angustia", p. 141).

Ante la descripción de la casa sombría en la que Ana Borel trabajaba como tenedora de libros, el gesto inconsciente que el narrador interpreta como un amago, bien que fútil, de aspiración hacia la luz, se vuelve no mera conjetura circunstancial, sino certero indicio de la angustiada búsqueda del personaje femenino.

Debemos recalcar en este punto que no se trata de una simple concentración enfática de las dos figuras que hemos descripto, y no cabría decir en términos de una estadística estilística cuántos casos de ellas se dan en trescientas páginas de *Ciudad*. Porque precisamente no se trata de la identificación de fenómenos recurrentes en sí, sino de la caracterización de elementos que dan la tónica de la actitud discursiva que destila *Ciudad*. De este modo, las dos figuras son puntos de referencia para una serie de trazos verbales que sirven para puntualizar cierta forma de narración que va esbozando una relación crítica o antagónica ante una situación existencial y otra que Mallea plantea en sus relatos. Consecuentemente los reflejos e variantes de estos trazos explícitos siempre sirven para cumplir con la misma función textual: desviar la descripción de una situación hacia una interpretación de ellos que refuerza su sentido negativo como otro ejemplo del panorama ya degradado que Mallea se ocupa de auscultar.

Otra figura que funciona en forma semejante como marcador de la transición de la descripción a la interpretación es la combinación concesiva *pero 'sin embargo'*, fórmula que puede funcionar también para contrastar dos interpretaciones que caracterizan por igual el amplio trasfondo espiritual de los personajes que la voz narrativa se atribuye el derecho de revelar. En este caso, la estrategia retórica contribuye a enriquecer y fortalecer las interpretaciones, agregando perspectivas complementarias que constituyen el "secreto" de esta gente que el narrador está compartiendo con el lector:

Si él hubiera aplicado esa potencia reflexiva, rica, fluvial a la creación, el acto de predominio que se opera sobre el mundo exterior: los seres, la materia, las cosas, las circunstancias. Pero la vocación de Solves no era otra, sino ese vasto, perdurable sueño en el que vivía sin moverse. ("Solves, o la inmadurez", p. 56)

A él, que no había hecho otra cosa en su vida más que estar en calma, monstruosamente en calma. Pero lo que le producía la sensación más dolorosa era verse desapar humanos; desaparecía, se alejaba. ("La causa de Jacobo Uber, perdida", p. 213).

Pasando a un rasgo más explícito que los pequeños detalles de fórmulas verbales que cobran resonancia dentro del esquema de lectura propuesto, podemos insistir en que un fenómeno tan obvio como las preguntas retóricas, fenómeno doblemente signado en castellano, como es archiconocido, asume también un papel primordial en cuanto a la caracterización de una determinada ideología de la acción narrativa. Se trata simplemente, de aquellos casos en los que el narrador se vale de la pregunta retórica, pregunta que sólo superficialmente parece ser una apelación al lector, para reforzar la evolución de su interpretación. De más está recordar que la pregunta retórica es una de

las figuras del discurso más venerables, sirviendo para insinuar soslayadamente la actitud que el oyente deberá adoptar ante el caso expuesto. En lo que respecta a los textos de *Ciudad*, las preguntas retóricas funcionan para recalcar la relación privativa que propone la narración entre el narrador y el lector como parte del análisis crítico al que quiere inducir al lector, así como indicio acertado del abismo que media entre el acto de la narración y lo narrado. De esta manera, la pregunta retórica, más que un detalle retórico-estilístico, se erige también como un trazo lingüístico (en el sentido de una determinada configuración sintáctico-semántica) arrojado por la ideología narrativa de estos textos. El juego de la pregunta y su adecuada contestación sirve para especificar un detalle sintético de los personajes sin que ellos mismos participen de este momento de profundización compartido tan sólo por el narrador y su privilegiado lector:

La potente iluminación nocturna lo sorprendía 'a Jacobo Uber' siempre lleno de aprensiones imaginarias. ¿Qué temía? Temía seguramente al no pisar firmemente sobre lo real, alguna oscura catástrofe que permanentemente lo amenazaba como un torrente a un clavel del aire suspendido en plena intemperie. (p. 194)

Es más, la implicación de la relación entre pregunta y respuesta está reforzada por una serie de observaciones que lejos de constituir aspectos del autoconocimiento que tiene Jacobo Uber, son detalles del análisis que el narrador comparte confidencialmente con el lector: "lleno de aprensiones imaginarias", "no pisar firmemente sobre lo real", "como clavel del aire". Lo que Jacobo Uber siente vaga e indefinidamente como malestar generalizado, el narrador lo articula en los términos elocuentes ora de un lenguaje de análisis psicológico, ora de un lenguaje figurativo de metáforas y símiles descriptivos. Una y otra vez, este esquema queda confirmado como una de las estrategias narrativas primordiales en los textos de Mallea. Para dar solamente un ejemplo más, uno en particular indicativo a este respecto, en el cuento "La angustia" se inaugura el desenlace con una serie de seis interrogaciones que dan la tónica de la agonía mortal de la protagonista:

¿Qué era, de dónde provenía, en qué extraña causa arrancaba aquel feroz alejamiento que ella, de pronto, había emprendido?. ¿Qué debía haber hecho 'Brenes, el esposo de Ana Borel' para acercarse a ella, para penetrarla en su verdad, en su cuerpo y en su alma, igualmente cerrados y huraños? Nada. Seguramente nada. (p. 184)

Del proceder narrativo es significativo que, si bien el narrador enuncia preguntas que Brenes se habrá formulado a sí mismo, es el lector y no Brenes quien disfruta de la comprensión aportada por las respuestas dadas a continuación en la narración.

En realidad, las preguntas retóricas son solamente uno de los elementos sintácticos más explícitos de los que se vale el narrador para confirmar su relación interpretativa ante el lector. Pero hay elementos que sirven también para sostener esta relación. Bastante explícitas son las expresiones de admiración y los apartes parentéticos. Si las preguntas retóricas exigen que el lector acepte primero las premisas inherentes a la pregunta y a continuación el dere-

cho del narrador de contestar su propia pregunta —contestación que el lector también debe aceptar como igualmente válida— las expresiones de admiración y exclamación son aún más directas en la medida de que sólo requieren de la confirmación en el parecer del lector. Así en “Solves, o la inmadurez”, las exclamaciones son esgrimidas como marcadores de un denso núcleo de sentimientos que caracterizan el desasosiego de la protagonista, Cristiana, la antiabúlica, y por ello, la antagonista del personaje, Solves:

¡Oh, ensueño humano, en marcha, inhumano! Cristiana entreabrió los labios y dejó escapar despacio el humo, que fué a mezclarse con el aire nocturno y hacerse aire. ¡Qué ganas de reírse de ella y del mundo, desesperadamente, a carcajadas! Pero toda una región de su ánimo estaba a oscuras, se resistía. ¡Qué hacer, qué decir, qué gritar! Nada: la vida no se detiene. Uno no la para, no la guarda, no la somete a la espera. (p. 101)

Este fragmento revela muy bien la estrategia discursiva que caracteriza la articulación de los narradores de Mallea. Aunque hay una clara disyunción entre el incisivo comentario del narrador y la profunda pero muda angustia de los personajes, existe al mismo tiempo un destacado empleo del estilo indirecto libre que le permite a la voz narrativa alterar sus observaciones analíticas que derivan del escrutinio objetivo con declaraciones que parecen ser la explicación de los vagos sentimientos callados de los individuos sometidos a examen. De hecho, los apartes parentéticos, marcados ora con el grafema del paréntesis, ora con la letra bastardilla, se erigen como la traducción realizada por el narrador del subconsciente del personaje en el mundo material en el que se desplaza y que los relatos sólo evocan a grandes trazos generales, sin que pueda encontrar el medio de su propia articulación. En cambio, el propósito y el mérito del discurso del narrador es nada menos que alcanzar o efectuar esta articulación, aunque es lícito estimar que tal articulación sirve más para informar al lector que para redundar en el autoconocimiento del individuo-personaje:

La lujosa vida de los transatlánticos, hombres que juegan en los salones al póker, bebiendo, y mujeres que esperan *algo* de la atmósfera nocturna, paseando por las anchas cubiertas con sus chales vistosos sueltos al aire libre. (“Los jóvenes hombres muertos”, p. 244)

Este pequeño detalle en bastardilla marca la ruptura entre lo puramente descriptivo de cierto estilo de vida (obviamente, la que condena Mallea) y la identificación efectuada por el narrador de la problemática psicoespiritual que sólo alcanza su articulación a través de su narración analítica. En el siguiente fragmento, del mismo relato, el párrafo parentético funciona para establecer tajantemente la diferencia entre la despreocupada vida de gran tren de los nuevos ricos y los sombríos acontecimientos de un mundo histórico cuya existencia ellos son fundamentalmente incapaces de percibir:

(Lejos, en algunas partes del mundo, hombres padecían, clamaban, levantaban los ojos sufriendo por una causa, una idea, una convicción —por instantes renacían, por instantes morían... tantas veces frustrados. A la luz del incendio que devora moralmente el planeta aparecían, vez tras vez, rostros atormentados por la desesperación y el sacrificio; caras buscando salidas

para evadirse de las llamas, hombres en la posición del que va a dar un salto —sobre el abismo—, agonizados, aterrados...) (p. 258)

Ahora bien, dicho lo anterior respecto a los elementos parentéticos, tenemos que reconocer que en realidad, todo el discurso de los narradores de Mallea es esencialmente parentético, en la medida que implica la escisión entre la expresión superficial de una vivencia superficial y la profundización —el propósito de la narración que abordamos como lectores de Mallea— en una subconciencia que, por su alienación a la vida superficial, es un dominio o zona realmente aparte, al margen, parentético. Mallea “mete entre paréntesis”, en el sentido del análisis fenomenológico de Husserl, todo un sector de angustia existencial para delimitar el campo del comentario analítico que es objeto de su discurso narrativo. De esta manera, la estrategia del paréntesis se convierte en uno de los marcadores primordiales y privilegiados de la literatura de este escritor. Asimismo, los dos textos en bastardilla que abren y cierran la colección —“Introito” y “Adiósü”— son nada menos que confidencias parentéticas que el narrador utiliza enmarcando para el lector los nueve relatos que componen el libro.

Otro aspecto de las estrategias discursivas de Mallea para explicitar la naturaleza primitiva de sus narradores ante el lector es el lenguaje fundamentalmente anticoloquial que caracteriza la expresión tanto del narrador como de los protagonistas y personajes de los relatos. Aunque Mallea tendió a desarrollar un mayor interés en los sociolectos porteños en la evolución de su arte narrativo, en los textos recogidos en *La ciudad junto al río inmóvil* encontramos un rasgo altamente definidor de grandes segmentos de la literatura argentina, especialmente durante la época en que el libro se publicó. Mientras que Roberto Arlt estaba desviando el lenguaje de la narrativa hacia la incorporación agresiva y sin concesiones del habla callejera de los sectores sociales marginados, derivación que iba a constituir como la modalidad fundamental de la novela argentina contemporánea, un escritor como Mallea seguía identificado con una modalidad de expresión académicamente más “fina” (4).

Aunque es indudable que Mallea es un escritor argentino por muchos rasgos de su manejo del español —sin ir más lejos, la utilización de ciertos vocablos y el valor semántico particular de otros— ante textos coetáneos como *Los siete locos y los lanzallamas*, dista mucho de reflejar la amplia gama de matices lingüísticos que podemos resumir con el ambiguo término de “expresión coloquial”. Muchos críticos se han permitido el derecho de denunciar a Mallea por su alegada inhabilidad de representar fiel y acertadamente estas modalidades del habla argentina (denuncia que se extiende, lógicamente, a la galería de personajes que desfilan en sus relatos, donde el individuo de inapeable marginación social no tiene entrada). Pero habría que reconocer las ventajas para el discurso narrativo que le podríamos atribuir a este carácter tan fundamental de la ideología literaria de Mallea, el cual está directamente fundamentado en una ideología lingüística concomitante. Es indudable que sería posible conjugar el lenguaje narrativo de los escritos de Mallea con sus opiniones personales sobre la cuestión de los sociolectos en la Argentina y con sus criterios personales sobre el desarrollo ideal de la cultura nacional, siendo las variedades del castellano en la Argentina una consecuencia natural

de dicho desarrollo. Es también indudable que los escritores contemporáneos de mayor impacto y divulgación disientirían de estos juicios. Pero para los fines de este análisis, pienso que poco importa aprobar o refutar los conceptos culturales que le pudiéramos atribuir a Mallea, puesto que la verdad es que nos cuesta, en términos generales, aceptar cualquier formulación cultural que no se ajuste a las preocupaciones de nuestro momento presente, hecho que la denuncia retrospectiva de los escritores latinoamericanos tiende a olvidar. De esta manera, lo que más viene al caso para un asesoramiento de las consecuencias narrativas de la forma en que diserta el narrador de los textos de Mallea y en el que se expresan los personajes (en las poquísimas oportunidades en que llegan a hablar), es la convalidación de la textura antagónica de esta modalidad narrativa. Es así como la naturaleza decididamente anticoloquial de la narración (lo cual no es lo mismo que afirmar que es artificial o pedantemente académica) sirve para recalcar la disyunción que el discurso de Mallea pretende postular entre su sociedad y su interpretación de la misma propuesta en sus escritos. Al homologar todos los personajes y sus circunstancias en un solo criterio de expresión lingüística, desde funcionarios públicos hasta profesionales, desde gente de la clase dirigente hasta moradores de los barrios periféricos o marginados, el narrador enfatiza cómo todos han pasado por el filtro de su implacable escrutinio analítico, imponiendo una distancia entre ellos y, en términos sociolingüísticos, su contexto vital. No es que haya individuos que se expresen como los personajes de Mallea, sino que el discurso del narrador conjuga todo tipo de personajes dentro de un solo esquema lingüístico, resultando en el carácter anticoloquial postulado. Enmarcados dentro del discurso antagónico del narrador de los textos, los personajes llevan a cabo su propio discurso como corolarios de la relación de complicidad entre narrador y lector. Creo que no hay mejor ejemplo de este detalle importante en *Ciudad* que el cuento "Conversación", donde el diálogo de la pareja parece ocupar una tierra de nadie radicalmente escindido de un contexto legítimamente coloquial. De ahí que el diálogo empleado en este texto se caracterice por la morosidad de una conversación de distraídos, conversación cuya continuidad con los comentarios analíticos del narrador supera y rebate los signos gráficos que han de diferenciar los dos dominios de expresión:

—Por Dios, basta, no seas ridícula.
 Hubo otra pausa. El hombre del traje blanco salió del bar...
 —No soy ridícula —dijo ella—

Habría querido agregar algo más, decir algo más significativo que echara una luz a todas esas frases vagas que cambiaban; pero no dijo nada; volvió a mirar las letras de la palabra Tintorería; el patrón llamó al mozo y le dió una orden en voz baja el mozo fué y habló con uno de los dos clientes que ocupaban la mesa extrema del salón; ella sorbió la última gota del aguardiente ámbar.

—En el fondo, Ema es una mujer bastante conforme con su suerte —dijo él.
 Ella no contestó nada.
 —Una mujer fría de dorazón —dijo él.
 Ella no contestó nada.

—¿No crees? —dijo él.

Tal vez —dijo ella.

—Y a tí a veces te da por decir cosas tan absolutamente fantásticas.

Ella no dijo nada.

—¿Qué crees que me puede interesar en Ema? ¿Qué es lo que crees?

—Pero, ¿para qué volver sobre lo mismo? —dijo ella—. Es una cosa que he dicho al pasar. Sencillamente al pasar. (pp. 129-130)

Esta conversación podría comunicar el mismo contenido semántico si fuese únicamente un diálogo entre los dos personajes sin las apostillas del narrador, o solamente un reportaje del narrador observador. Como diálogo enmarcado por las observaciones del narrador, sirve para reforzar la caracterización desarrollada por el narrador de una relación completamente carente de trascendencia. Así, tanto lo que dice el narrador como lo que dicen los personajes, se apoya mutuamente: la caracterización insistente del narrador de cómo la mujer se niega a contestar las palabras de su marido tiene su confirmación en la observación fastidiada de ella que remata la cita que se acaba de transcribir. Por otra parte, las palabras inconscientes del diálogo de la pareja tienen su eco en la intrascendencia de los detalles referidos por el narrador en el paréntesis que cubre el momento de silencio en la tediosa conversación. El impacto global termina siendo precisamente la estimación sintética que proporciona el narrador sobre la tónica de una existencia abismalmente estéril: “El estaba distraído, exacerbado, y ella miraba los carteles rosa y amarillo —habría deseado decir muchas cosas, pero no valía la pena, callaba” (p. 133). Con lo dicho, se hace evidente que por el aspecto anticoloquial de Mallea no pretendo insistir solamente en su aparente evasión de los sociolectos argentinos dominantes en el habla coloquial sino en enfocar la manera cómo se utiliza la expresión verbal de los personajes, menos como una caracterización de su habla natural, que como tan sólo otro elemento en la relación que busca el narrador crítico con el lector para lograr confirmar su comentario antagónico de la realidad sociocultural argentina. Es así también que podemos justificar el hecho de que tan poco diálogo en los textos de *Ciudad* (y, de hecho, en toda la obra narrativa de Mallea): Ya se ha observado que una de las funciones que se atribuye el narrador es la de hablar por individuos que él estima no pueden hablar en su propia voz, o porque no tienen voz con la cual expresar su angustia existencial o porque las palabras que esgrimen no sirven para ese propósito. Ante el mutismo, la incoherencia o la superficialidad del individuo que padece de angustia existencial sobresale el narrador que emprende la auscultación en su nombre, como lógica consecuencia de la superioridad de su percepción analítica. Dentro de este tipo de esquema, los personajes se expresan solamente para reforzar la imagen que el narrador ofrece de ellos y de su crisis y solamente como ligeros trazos explícitos de toda la conciencia submergida que el narrador se propone en su tarea de develar.

II

Esta caracterización de la ideología lingüística que sustenta a los textos narrativos de Mallea podría arrojar la impresión de una crítica negativa de

una modalidad literaria que no se ajusta a criterios considerados más apropiados hoy en día. Sin embargo, no hay nada más alejado del propósito de este análisis. La verdad es que estos comentarios se han ocupado de uno de los primeros libros de Mallea para realzar la distancia que media entre los textos de *Ciudad* y las variedades que postula la narrativa argentina contemporánea. Pero si uno se empeña en esta aproximación discriminatoria no es con un propósito de carácter negativo, sino descriptivo. Indudablemente Mallea determinó para sí cierta misión como escritor y un imperativo de análisis socio-cultural que le permitió llegar a ser uno de los comentaristas más elocuentes de la sociedad argentina del siglo XX. Esta misión la buscó en términos de una determinada modalidad narrativa que estimaba se adecuaba a su imperativo analítico, configurándose en una ideología de expresión verbal y discursiva que servía para postular los signos de su interpretación. Escrutar esta ideología, sus principios rectores y sus consecuencias para la configuración de un discurso ideológico sólo puede tener como saldo crítico, la descripción adecuada de este importante proyecto creativo (5).

NOTAS

(1) Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil*; 4a ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966).

(2) Véase mi estudio de esta novela, "Eduardo Mallea and the dilemma of the prophetic observer"; en *Currents in the contemporary Argentine novel* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 1975), pp. 46-69.

(3) *The political unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981). Consúltense también William C. Dowling, *Jamenson, Althusser, Marx: an introduction to the Political Unconscious* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984), y Christopher Butler, *Interpretation, deconstruction, and ideology; an introduction to some current issues in literary theory* (Oxford: Clarendon Press, 1984).

(4) Sobre el estilo literario de Mallea, consúltense Myron I. Lichtblau, *El arte estilístico de Eduardo Mallea* (Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1967).

(5) Este trabajo, en forma abreviada, integró la serie de ponencias en el Homenaje a Eduardo Mallea celebrado en la Library of Congress en mayo de 1983 bajo los auspicios de la Embajada de la República Argentina. Un fragmento apareció en *La Gaceta de Tucumán* (11-XI-1983).