

tino vacío reduce y concentra los límites vitales marcados por la constante premonición de la desgracia. La de Livia es una muerte vivida, exenta –por lo vital– de las construcciones mentales que los imaginarios elaboran sobre el hecho de morir; ella, desde el principio se reconoce como testigo de un drama en el que también juega un papel principal. Y también desde el principio, con la misma fuerza con la que crece el amor, crece su impotencia, aunque en igual medida su rechazo improductivo a la resignación.

Las distintas muertes se entrecruzan: una, es un deseo de hombre; la otra, es un miedo de mujer. Los territorios están delimitados a lo largo del relato: el mundo de las mujeres es la espera y el miedo; el de los hombres es el mar y la muerte. Y tanto protagonismo adopta la conciencia de muerte, que parece inevitable llegar a la conclusión de que las vidas de estos personajes son pura entrega al más funesto de los destinos. La simplificación argumental del relato conduciría a la caricatura, si la piedad y la literatura no redimiesen un material nítidamente folletinesco: el amor intenso y la juventud aumentan el dramatismo de esa pobre y dura vida que los predestina a morir con la misma grandeza con la que vivieron.

La muerte más o menos súbita de los pescadores es pavorosa porque es solitaria, silenciosa y no deja rastro; pero también lo es la muerte lenta de las mujeres porque está hecha de inquietud e incógnita. La muerte-miedo de Livia se mezcla con la muerte-tempestad en la que sólo cabe la impotencia, se cruza con la muerte-madre que se lleva en su regazo a los hombres y se enzarza con la muerte-animal que significan los tiburones. Y esa vida en conciencia de muerte que lleva Livia se ve asimismo invadida por otras muertes que desbordan el espacio de intimidad y se extienden por la bahía señalando a sus pobladores; muertes que, como un castigo anunciado, se presentan cargadas de significado moral, como la muerte anónima de la niña prostituta o la radicalmente cruel de Esmeralda y Rufino.

Sin embargo, así como evolucionan las vidas de los personajes de *Mar Morto* a medida que avanzan sus páginas, también la imagen de la muerte cambia a lo largo del relato. Mientras Guma fue un adolescente sin vínculos afectivos, la muerte fue un deseo y una entrega de fuerza tan intensa como la necesidad de una posesión sexual. Morir era entonces algo vitalmente infantil que significaba haber vivido aventuras, haber visto espacios impensados, haber personificado los mitos. Pero la madurez y el amor despiertan en la conciencia de Guma el presagio de perdición y la idea de abandono. Imaginar la soledad de Livia hace que, por primera vez, crezca en Guma el miedo ante la muerte. Así es como se hace evidente que no es tanto la muerte lo que marca la vida de los personajes, como el fatalismo. La evolución de la imagen de la muerte que Jorge Amado va creando a lo

largo de la novela está directamente relacionada con el tono fatalista que irá impregnando el texto. Como una premonición, progresivamente irá creciendo hasta alcanzar su punto álgido con la traición al amor de Guma, y a partir de ahí, sin perder la ternura, el relato se carga de realismo y crueldad. A medida que aumenta el remordimiento de Guma, la muerte se manifiesta más descarnada y la vida de los muelles se va haciendo menos idílica y legendaria. El espacio se desprende del disfraz del mito y muestra una desnudez angustiosa. Junto a la verdad que empieza a revelar la bahía crece la sombra oscura del sufrimiento de Livia y la inquietud de sus esperas se vuelve más tensa y desasosegante. Si para Livia el mar siempre fue un castigo, ahora el sentimiento de culpa de Guma lo convierte en verdugo; para ambos, no obstante, sigue siendo destino –trágico, heroico, inmodificable, funesto–. Un destino que se afronta desde una lógica muy elemental, como elementales son los razonamientos, las reacciones y las actitudes de las gentes sencillas del muelle. Un *elementalismo*, en igual medida muy frágil y vulnerable; tanto, que el mero instinto puede anular firmes principios morales y anímicos. El deseo físico e instintivo de Guma mancha el amor por Livia y la amistad de Rufino, y obliga al pescador a buscar, desesperada e infantilmente, justificaciones que aplaquen su sentimiento de culpa. Pero como el fatalismo y el miedo de Livia, la culpa de Guma se extenderá y crecerá hasta convertirse en una carga tan pesada que obligará al pescador a preferir enfrentarse a la muerte antes que vivir con el remordimiento. La vida manchada salpica también a la idea de muerte: esta ya no es la culminación de una biografía de héroe, sino que necesariamente se entiende como liberación de la conciencia. La justificación que el pescador encuentra para entregarse a la muerte es tan simple como su propia vida: si el amor le hizo temer la muerte, ahora la falta que ha cometido lo obliga a aceptarla porque ya no merece la felicidad.

La omnipresencia del sentimiento de culpa llegará a absorber el protagonismo de la conciencia de muerte. El remordimiento crece como una pústula en Guma, y lo hará hasta tal punto que le hace perder su grandeza heroica ante la muerte. Guma pierde su fuerza y siente la culpa como una realidad tan difícil de soportar como la muerte lo es para Livia. La pústula se expande y paulatinamente deshace los grandes ideales, las ilusiones, las esperanzas y el futuro; el niño se hace hombre y pierde la nobleza de los héroes y el rumbo de los sueños. Guma entiende que ya no tiene lugar en la leyenda al romper el lazo incondicional de la amistad y al ensuciar el amor; ya no es capaz de sentir aquel desprecio por el riesgo o aquella valentía que lo hacían invulnerable. Su falta ha roto todo su ideal de vida y la llaga del remordimiento lo obliga a ser más duro que nadie consigo mismo, más

duro que la vida dura del muelle, más duro que el propio narrador de su historia, que no intenta justificarlo ni lo protege de su instinto fatalmente auto-destructivo. En el fondo, la enseñanza de la historia de Guma es tan sencilla como su propio razonamiento: si se actúa correctamente se recibe una recompensa, si se obra mal se recibe un castigo. Supersticiosamente, Guma espera lo que se merece y, en consecuencia, observa su vida y se la explica a sí mismo desde estos nuevos parámetros: la pobreza, que hasta aquel momento aceptaba como condición indisociable de la vida de un marino, será ahora la consecuencia lógica de su conducta, y el naufragio del *Valente* será la pérdida definitiva de su identidad.

Sin embargo, el discurso elemental de Guma para justificar su destino le llevará a encontrar un camino de redención de la culpa que, de alguna manera, lo salva de su autoinculpación. Así como la muerte anónima e insignificante de la niña prostituta significará para ella su purificación, Guma halla en la muerte la forma de limpiar su falta. Pero su solución, su desaparición en el mar, también será útil para Livia. Sin saberlo, la gangrena moral de Guma transforma a Livia y la obliga a entender y a aceptar un destino marcado al que ella siempre se había negado. Guma se pierde en el espacio que marcó su vida y Livia, como en una revelación, entiende que sólo en el mar se sentirá cerca de él. Así es como ella finalmente descubre el sentido de sus destinos y los une definitivamente al ocupar el lugar de Guma en el mar. Jorge Amado aumenta esa sensación, casi vertiginosa, de proyección hacia el destino con frases cortas y bruscas, descarnadamente cinematográficas. Aumenta el ritmo de la narración y acelera la drástica metamorfosis de Livia en Janaína, *dona dos mares*, arrastrada ya, ella misma, por la leyenda y lo heroico, e inmersa también, con serenidad, en la realidad terriblemente amarga que significa la pérdida del marino.

El sentimiento de opresión es dominante en el final de *Mar Morto*, no tanto por el triste desenlace de una historia vista o escuchada, como por la conciencia de que el heroísmo que impregna el relato es silencioso y anónimo; es grande y digno de ser recordado –y así será evocado durante mucho tiempo por los pobladores del muelle–, pero nunca trascenderá ese espacio cerrado que es el puerto. La muerte de Guma es una muerte desconocida para los que no forman parte de la vida de los *saveiros*; pero tampoco él sabrá de las muertes que le son próximas –y ahí es donde el relato se muestra más cruel– porque nunca conocerá del sacrificio de la niña prostituta que se interpone ante la bala que le va destinada, ni que el suicidio de Rufino es el acto íntimo y último de entrega de una amistad incondicional que sufre el dolor de la traición. Lo sabrá el lector, desde su lectura omnipresente de las vidas de todos, y quizás, instintivamente, piense que el des-

conocimiento de Guma es el recurso que ha encontrado Jorge Amado para aligerar el peso de su propia tragedia y para dibujar el camino de su propia contradicción. En el fondo, es el amor lo que distorsiona la vida predestinada hacia la muerte del marino: la felicidad se va plagando progresivamente de angustia de muerte hasta transformarse en metáfora de infelicidad. El amor le pesa a Guma porque, desde su lógica simple, elemental e instintiva, supo entender la vida y aceptar la muerte, y supo asumir la pobreza como condición íntimamente ligada al mar, pero no puede aceptar el amor como fuente de contradicción emotiva que distorsiona el diseño de su proyecto de vida heroico y singular. El remordimiento por la traición de su instinto ocupa, así, el lugar de sus sueños de gloria. Y el espacio vuelve a dominar el destino al recuperar su protagonismo como articulador de la trama vital –y narrativa– de las vidas que contiene la historia de Jorge Amado. El mar y la bahía vuelven a hacer su aparición como lugares singulares, como mundo total que recoge, contiene y marca los destinos de sus habitantes: «Bahía no necesita benevolencia», escribe Jorge Amado en la *Guía de calles y misterios* que elabora sobre Salvador de Bahía, «es una mezcla de belleza y sufrimiento, de hartazgo y hambre, de risas alegres y lágrimas doloridas [...] saldrás de aquí con la certidumbre de que este mundo está errado y que es necesario mejorarlo. Porque no es justo que tanta miseria quepa en tanta belleza» (*Bahía de Todos os Santos*, p. 13).



Linda Batista vestida de bahiana. Teatro Municipal de Río de Janeiro (1949)