

te sus importantes anotaciones sobre el género novelístico³⁸, asiduamente complementadas con la estética visible en su obra de ficción. Incluso en una obra como *La bahía de silencio*, Mallea repara en la necesidad de una nueva literatura que responde a un mundo crecientemente complejo en el cual el estilo literario habrá de albergar la convivencia de «una multitud de fuerzas divergentes y contradictorias»³⁹. No es extraño, entonces, que a pesar del relativo silencio que últimamente rodea su obra, pueda ser considerado con toda justicia como uno de los precursores de la nueva novela. El lenguaje especulativo de Mallea –más allá de que a veces constituya una carga pesada para su propia narrativa– aspira a calar muy hondo no sólo en la sensibilidad contemporánea sino en los ancestros más vigentes del irracionalismo occidental. A los autores que cautivan a un Martínez Estrada –Nietzsche, Kierkegaard–, se añaden en Mallea los grandes poetas metafísicos ingleses, la poesía de Rimbaud y Hölderlin, el universo de Dante, el sistema del pensamiento tomista, la activa heterodoxia de Erasmo, el trasfondo bíblico, las psicomaquias medievales.

En cuanto al elemento estilístico, Maella vitaliza en su novela de ideas las contradicciones de la vida, las paradojas y toda clase de yuxtaposición de conceptos⁴⁰. Su manera acuciosa de intensificar las ideas, acudiendo al rodeo envolvente mediante la repetición sistemática, su pernicioso afán indagatorio en la interioridad humana, convierten a Mallea en una suerte de Unamuno argentino. La justificación de esta analogía –nos apresuramos a indicarlo– no debe buscarse en una dependencia directa del autor de *Todo verdor perecerá* con respecto de Unamuno. Por lo demás es verdad que ambos se inspiran en ciertas fuentes comunes, la de los grandes rebeldes y atormentados, como San Agustín, Pascal, Kierkegaard.

Tópicos como la concepción agónica de la vida, la conciencia preocupada, la intrahistoria y la Argentina invisible, la búsqueda de autenticidad y otros facilitan la posibilidad de paralelos comparativos⁴¹. Las ideas de ambos están acompañados en cada caso de un estilo consecuente, cargado

³⁸ Aún cuando Mallea ha dedicado muchas páginas al asunto, creemos que una síntesis adecuada de su pensamiento al respecto se halla en Poderío de la novela, Buenos Aires, 1965. Por lo demás, a pesar de ser un auténtico estilista, el autor de *Todo verdor perecerá* tampoco es ajeno a la conciencia histórica. Cf. Horst Hina, «Historia y ficción en *Todo verdor perecerá* de E. Mallea», en Discurso historiográfico y discurso ficcional, Actas del II Congreso Internacional del Celcirp, Regensburg, 1990, pp. 221-229. Ver también Myron I. Lichtblau, «Rasgos estilísticos en algunas novelas de Eduardo Mallea», Revista iberoamericana, XXIV (1959), N.º 47, pp. 117-125.

³⁹ Véase *La bahía de silencio*, Buenos Aires, 1945, pp. 298-299.

⁴⁰ Sobre este punto y otros aspectos de estilo, véase Myron L. Lichtblau, *El arte estilístico de Eduardo Mallea*, Buenos Aires, Goyanarte, 1967.

⁴¹ Ver Malva E. Filler, «Eduardo Mallea y Miguel de Unamuno», Cuadernos Hispanoamericanos, 221 (1968), pp. 369-382. Cf. t. John B. Hugues, «Arte y sentido ritual de los cuentos y novelas cortas de Eduardo Mallea», en R.U.B.A., V pp. 192-212.

de similares «figuras de pensamiento». Entre estas, destacamos especialmente las interrogaciones retóricas, los contrastes, la paradoja, alegorías y parábolas. Las alegorías y parábolas malleanas se alimentan de la tradición bíblica y ubican al autor de *Los enemigos del alma* en el ámbito de una cosmovisión cristiana de clara raigambre medieval⁴² y sustratos propios de la teología paulina⁴³.

Los contrastes y paradojas, sin desmentir esta línea, la amplían en una dimensión existencial moderna, también cercana a Unamuno y a su «hermano Kierkegaard». Ejemplos valiosos y reiterados de estas modalidades expresivas –por lo demás, fuertemente emparentadas entre sí (la paradoja no es más que una antítesis superada que hermana ideas contrarias en un solo pensamiento)– se hallan a lo largo del itinerario malleano, aunque podríamos cifrar su concreción en *Los enemigos del alma*. Las tensiones y disputas entre los tres hermanos «unidos por el cruel misterio de la desunión humana», el horroroso viaje del «no ser por el no ser», la diversión de «confundir» al prójimo (encarnado en Mario); sus «laberintos, argumentos y sofismas»; la búsqueda del «absoluto en el placer» por parte de Cors, que «ni siquiera se pertenece a sí misma». El texto entero, en fin, que declara sus raíces –a través de Consuelo– en las lecturas del Apocalipsis, de las Epístolas y aún de «los libros aciagos y sombríos del Antiguo Testamento» reiteran al Mallea de *Historia de una pasión argentina*, en el que las plurales raíces europeas –proteicas y cosmopolitas– no pueden ocultar una neta tradición española, que incluye a Santa Teresa, a San Juan de la Cruz –en la más conspicua tradición mística⁴⁴– pero no deja de recurrir a Cervantes –epicentro: ¿clásico? ¿barroco? ¿manierista?–, a Calderón, a Mateo Alemán. Por estas diversas vías, la paradoja malleana se enriquece. En ella se juntan «la música callada, la soledad sonora» de San Juan, el «muero porque no muero» de Santa Teresa, el «Dios no existe, pues sí Tú existieras» de Unamuno e incluso «el ojo que ves no es» de Antonio Machado. Mallea incorpora lo mejor de la tradición literaria española y en este aspecto se hermana con el 98 peninsular.

⁴² Ver las páginas que le dedicamos en este aspecto en D. Cvitanovic, *De Berceo a Borges*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1995. Cf. pp. 271-282.

⁴³ Enrique Fernández se detiene en esta cuestión en «Contexto religioso y mensaje profético de *Historia de una pasión argentina*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324 (1977), pp. 532-540.

⁴⁴ Ver D. Cvitanovic, «Mística española y ensayismo argentino: dos casos de recepción», en *Actas III Congreso Argentino de Hispanistas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993, T. I, pp. 201-207.

Borges

Más allá de las incontables discusiones que ha generado a lo largo del tiempo la consideración del barroco y de la generación del 98, cada una de estas dos etapas vitales de la cultura española reitera, respectivamente, nombres señeros, si no excluyentes. En el primer caso, no puede omitirse a Quevedo, en el segundo, no puede faltar Unamuno.

Borges reparó en ambos desde el comienzo de su vida literaria. En sus primeras –y aún hoy no muy estudiadas– *Inquisiciones*, el autor de *Ficciones* da acogida tanto a uno como al otro. El registro cobra especial importancia en tanto Borges no es precisamente proclive a rendir tributo a la tradición literaria española. Ya es un lugar común admitir que en su vasto universo intelectual, abierto a las fuentes más diversas e incluso insospechadas, las letras y la cultura peninsular no gozan de especial atención. Sin embargo, las escasas ocho páginas dedicadas a Quevedo en esta obra primeriza ilustran una afinidad esencial, sin cuya consideración la escritura de Borges carecería de una explicación necesaria para fundamentar con criterio cierto su papel en la transformación literaria del español.

Borges pondera en Quevedo la «homogeneidad» en la multiplicidad, el orden en la diversidad y sobre todo «una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma», causa generadora de su sorprendente revisionismo lingüístico. A Borges le cautiva el «intelectualismo ahincado» del autor de los *Sueños* «así como el grado de perfección que éste alcanza en la elaboración de metáforas, en las antítesis, en la adjetivación, es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia»⁴⁵.

«Nadie como él –insiste Borges– ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares». La raíz de esta ubicuidad se halla en el conceptismo, «serie de latidos cortos e intensos marcando al ritmo del pensar. En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho decurso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales». Finalmente, complementa estas ideas con una significativa sentencia acerca de Quevedo: «Fue un sentidor del mundo».

El interés de Borges por Unamuno corre por un camino paralelo. Con una elemental noción de preceptiva pero, a la vez, con su notoria capacidad de síntesis, define uno de los aspectos centrales de la prosa unamuniana:

⁴⁵ Ver «Menoscabo y grandeza de Quevedo», en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 42.

Ese su hegelianismo cimental empújale a detenerse en la unidad de clase que junta dos conceptos contrarios y es la causa de cuantas paradojas ha urdido. La religiosidad del ateísmo, la sinrazón de la lógica y el esperanzaamiento de quien se juzga desesperado⁴⁶.

Pero la intención de Borges no es detenerse en la prosa unamuniana, sino «comentar y ensalzar su nobilísima actuación de poeta». Por ello, sin dejar de advertir, también en este caso, la cualidad de «sentidor» del rector de Salamanca, transcribe uno de sus versos y se lanza en procura de su explicitación, subrayando un tópico que después interesará largamente al propio Borges: la condición paradójica del concepto usual el tiempo.

El remate de estas breves consideraciones borgesianas acerca de la poesía de Unamuno se centra en el carácter *conceptista* de la escritura del autor de *Fedra*, que Borges vincula –a partir de Hegel– con autores tan dispares como Robert Browning y nuestro Almafuerde. Este conceptismo, por cierto, sólo se puede concebir asociado con la capacidad –que Borges destaca– de pensar «los pensamientos esenciales». No es extraño que al detenerse tanto en Quevedo como en Unamuno, Borges insista en la idea del conceptismo como medular en la creación poética de ambos. Sin señalarlo como tal, el autor de *Ficciones* recalca en el vínculo estilístico decisivo entre el barroco y el 98.

Alejandro Cioranescu destacaba en su ejemplar trabajo⁴⁷ que «la presencia insistente y prácticamente inevitable del concepto es el rasgo más fundamental y evidente del estilo barroco». Según el mismo estudioso, éste se convierte «en una especie de álgebra poética cuyas incógnitas debe descubrir el mismo lector»⁴⁸, con lo cual, de hecho, nos encontramos con una de las claves más sugestivas de la literatura contemporánea (sin distingos nacionales). Borges no sólo «intuye» esta clave en los dos escritores mencionados sino que, con sus propias ideas y con su obra de ficción contribuye –desde la misma perspectiva– a una verdadera renovación del español literario.

El elemento que consignamos está acompañado en el autor de *Ficciones* de una notable preocupación lingüística, cuyo carácter anticipatorio ha sido señalado desde el propio campo de los estudios lingüísticos. Borges plantea en el plano de la ficción problemas que la ciencia lingüística aborda con enfoques científicos. En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» aparece planteada la relación entre lenguaje y pensamiento, resuelta en la posible existencia de

⁴⁶ Ver «Acerca de Unamuno poeta», en *Idem*, p. 100.

⁴⁷ Ver su *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957.

⁴⁸ *Idem*, p. 211.