

SIGNIFICADO DEL *SIMBAD* MALLEANO EN SU CONTEXTO EPOCAL *

Graciela Tomassini

O. Introducción

El desarrollo contemporáneo de disciplinas como la literatura comparada, la semiótica de la cultura, la teoría del texto literario, etc., ha promovido una seria -y aún no resuelta- problematización de los criterios tradicionales de periodización de la historia literaria. Se ha aducido con razón que toda transposición de organizaciones propias de otras series sobre la realidad multifacética y fluyente del discurso literario es arbitraria y reduccionista. En verdad, si contemplamos el fenómeno de la producción textual en el seno de una cultura advertimos sin esfuerzo la artificialidad

* El presente trabajo se encuadra en el Proyecto "Revaluación de Eduardo MALLEA narrador", en ejecución, conducido por la Dra. Edelweis Serra en el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, área humanística.

Hemos manejado la única edición de *Simbad* de Eduardo MALLEA, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1957.

de los esquemas periódicos cerrados, pues habrá tanta heterogeneidad de sistemas y subsistemas coexistentes en un corte sincrónico como continuidades sistemáticas a través de épocas extensas. La evolución del sistema literario es un complejísimo proceso donde se distinguen continuidades que aseguran su permanencia y discontinuidades¹ que operan el cambio, como reaseguro contra el agotamiento de las formas. En este trabajo recurrimos a la categoría "época" o "lo epocal". Lo hacemos con la necesaria aclaración de que no nos referimos a una categoría monolítica y clausurada sino a categorizaciones de amplitud, pluralidad, flexibilidad y apertura, ya que un autor, -como por ejemplo Mallea- aparece en un momento de renovación del sistema literario y se desarrolla y perdura a lo largo de más de cuatro décadas de intensa y continua producción. La obra de Mallea constituye un subsistema de rasgos peculiares, que comprende conjuntos textuales de varia formulación genérica: fundamentalmente, una narrativa formalmente renovadora, inicialmente inscrita en el proyecto de las vanguardias, y una ensayística que despliega iterativamente su propia justificación metadiscursiva. Ambas exploran una problemática moral que se manifiesta en una serie congruente de variantes sobre una misma forma del contenido, a saber, la oposición vertebral AUTENTICIDAD/INAUTENTICIDAD. Esta viene a ser la modalidad rioplatense, y específicamente malleana, de concebir la tradicional oposición SER/APARIENCIA, cuya centralidad en el aspecto ideológico caracteriza singularmente al crítico período de entreguerras. Aquí precisamente arraiga y cobra forma la escritura malleana, como búsqueda esperanzada que no se agota sino se alimenta por la insistente postergación de la meta. Esta busca se instala en el interior del hombre, en la intimidad de su conciencia, determinando el tipo de discurso narrativo que consideramos como aportación medular de Mallea al desarrollo del género novelístico en la Argentina, de aquí que se nos imponga su recuperación en un proceso epocal abarcador.

¹ Tomamos los conceptos de 'continuidades y discontinuidades del sistema literario' de Claudio GUILLEN: Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica, 1985.

Una concepción de las épocas literarias como proceso abierto implicaría, en el estudio del discurso malleano, la reevaluación de las obras que significan una continuidad y expansión de la modalidad discursiva inaugurada por el autor en la década del '30. Es por ello que fijamos nuestra atención en *Simbad*, novela que aparece en 1957, tras un período de elaboración tan extenso como lo hace sospechar el abultado volumen de la misma, y que muestra a un Mallea en plena posesión de sus recursos expresivos. Nuestra intención al rescatar este texto de la penumbra en que lo ha sumido la escasa atención de la crítica -tanto en el momento de su aparición cuanto en los posteriores estudios y balances críticos de la narrativa malleana² -es doble: en primer lugar, señalamos la posición nuclear de *Simbad* en el subsistema que integran los textos malleanos. En efecto, en 1957 ya se han cumplido las exploraciones narrativas del autor sobre la decadencia y fracaso de la oligarquía terrateniente (*Las águilas*, 1943; *La torre*, 1951) y sobre el aislamiento del hombre en un medio hostil que lo agosta y endurece (*Todo verdor perecerá*, 1941; *Los enemigos del alma*, 1950; *Cháves*, 1953). De otra parte, se lo reconoce, para la exaltación o para el denuesto, como ensayista de interpretación nacional (*Historia de una pasión argentina*, 1937; *Meditación en la costa*, 1939; *El sayal y la púrpura*, 1946). En *Simbad*, Mallea indaga el problema de la vocación, entendida como orientación o "sentido de la vida", como ya lo había hecho en *La bahía de silencio* (1940), texto que muestra no pocas homogeneidades

2 Solamente encontramos dos reseñas de *Simbad* en revistas importantes: en *Sur* n° 248: "Dos obras de Eduardo MALLEA", por Jorge A. PAITA (sobre *El gajo de enebro* y *Simbad*) y en *Ficción* n° 8, julio-agosto de 1957: "La última novela de Mallea", por Juan Carlos GHIANO. Los balances críticos más relevantes sobre la obra de Mallea apenas si conceden a *Simbad* una mención o un comentario al pasar; cfr. Myron LITCHBLAU: *El arte estilístico de Eduardo Mallea*, Buenos Aires, Juan GOYANARTE ed., 1967; Carmen RIVELLI: *Eduardo Mallea, la continuidad temática de su obra*, Nueva York, Las Américas Publishers, 1969; Atilio DABINI: "Intelectualismo y existencialismo. Eduardo MALLEA, en *Historia de la literatura argentina*, cap. 87, Centro Editor de América Latina, 1981 y Carlos Carlos: *Eduardo MALLEA*, Buenos Aires, E. C. A., 1961.

estructurales y semánticas con el que nos ocupa. Como trataremos de mostrar en el análisis, la novela contiene una síntesis de las vertientes fundamentales de la temática malleana, así como también un desarrollo paradigmático de una modalidad discursiva singularizadora.

En segundo lugar, proponemos que la aparente marginalidad de este texto en el universo textual poliestructurado que designamos como "sistema literario argentino de la época contemporánea", se debe a varios factores interactuantes: 1. el poco entusiasmo manifestado por sus primeros reseñadores, más atentos a las innegables faltas que a los muchos aciertos de la novela³; 2. el juicio adverso de la llamada "generación de los parricidas" sobre la obra de Mallea⁴; 3. la aceptación y auge de nuevas propuestas narrativas, herederas de la renovación iniciada por Arlt, Borges, Mallea, Marechal. Inicialmente, estas novedades se contemplaron como discontinuidades del sistema, pero no tardaron en ganar el favor preferencial de la crítica. Nos referimos a Mujica Láinez, Cortázar, Di Benedetto, Sábato, Bianco⁵.

Simbad es, pues, un texto que merece reconsideración en nuestra historia literaria, como summa paradigmática de la escritura malleana y como texto de continuidad, que muestra a fines del '50 la perduración y vigencia de una

3 PAITA en Sur (véase nota n° 2) señala, entre otras cosas, el "abuso" de referencias literarias, la "obstinada presencia de lo clásico y los cultismos, como manifestación de suntuosidad" y la irrealidad en que "naufrajan (...) sus enfoques críticos sobre nuestra realidad social". Rescata, sin embargo, la preocupación malleana por "el ser de las cosas y los hombres (que) se manifiesta en un lenguaje de esencias". Juan Carlos GHIANO, en Ficción, se muestra mucho más duro en sus apreciaciones, expresando que "la historia resulta más o menos indiferente para quienes no sienten el prolongado escozor de la vocación creadora".

4 Véase especialmente L. ROZITCHNER, "Comunicación y servidumbre: Eduardo MALLEA", en Revista Contorno, Bs. As., setiembre de 1955, n° 6.

5 Manuel MUJICA LAINEZ, : La casa, 1954; Julio COR-TÁZAR: Bestiario, 1951; Antonio DI BENEDETTO : Zama, 1956; Ernesto SABATO, El túnel, 1948; José BIANCO : Las ratas, 1943.

escritura que se gesta a fines del '30.

1. "Narrar definiendo".

Hemos dicho más arriba que *Simbad* puede considerarse, en muchos aspectos, como summa paradigmática de la escritura malleana. No es extraño que así sea, pues en el momento de su aparición el escritor ya cuenta con una obra importante en calidad y cantidad, y la proyección de su escritura trasciende las fronteras nacionales, y aun continentales. En *Simbad* Mallea aplica, de una manera programática y consciente, una modalidad discursiva que el autor exploró en sus primeras obras, ejerció en la madurez de *La bahía de silencio* y describió ensayísticamente en *Poderío de la novela*. Se trata del "narrar definiendo", categoría de procedencia escolástica que nuestro autor repristina⁶ y explica como el desarrollo narrativo de un pensamiento al que dan vida unos personajes, unos conflictos, unas situaciones. El "narrar definiendo" es una metalengua implícita en la narrativa de Mallea, pero en *Simbad* funciona como un a priori estructurador del texto en sus dimensiones formales y semánticas. Intentaremos describir tal estrategia en términos de una semiótica narrativa. No es casual que el protagonista de *Simbad* sea un escritor, un dramaturgo que a lo largo de casi cuarenta años pugna por lograr la obra perfecta, definitiva, que intuyó completa en una súbita iluminación mientras caminaba una noche por Avda. de Mayo. La realización de este ideal le cuesta a Fernando Fe (el protagonista) largos años de interminables entusiasmos y desalientos cíclicos, intentos y fracasos, pero *Simbad*, el drama soñado, constituye esencialmente un símbolo de la búsqueda, un ideal de vida que no cesa de asumir formas aproximadas hasta develarse como una ética de la responsabilidad del hombre frente a sus semejantes, y particularmente, del escritor en el seno de la sociedad. Justamente por esto se ha interpretado a *Simbad* como una variante de *La Bahía de silencio* y a ambas como transposiciones noveladas de una pasión autobiográfica malleana (respecto de la misión

6 Véase especialmente Poderío de la novela, Bs. As., 1965.

del intelectual en la sociedad). No parece pertinente juzgar hasta dónde interviene la experiencia personal en la composición de una novela. Lo cierto es que en Simbad una voz autorial declara desde el prólogo su propósito de contar la historia de otro, un amigo de la infancia que siguió un camino paralelo, pero a quien le tocó en suerte saber el sabor del fracaso. Con este recurso de distanciamiento narrativo, esta voz autorial cede la enunciación a un narrador no representado, en tercera persona, que transferirá invariablemente la perspectiva psicológica, ideológica o evaluativa, temporal y espacial, de Fernando Fe. De esta manera, la figura autorial revelada en el prólogo se enmascara en el discurso de otro. No renuncia a implicarse en la ficción, pues se codifica en dos personajes complementarios, el protagonista Fe y su amigo Gustavo (a quien Mallea concede no pocos indicios autobiográficos).

Decíamos que el texto se presenta como el discurso de una evolución interior: la de la conciencia de Fernando. Sin embargo, su acto enunciativo se ha encomendado a un narrador en tercera persona, de consistencia puramente lingüística, concebido como recurso para transferir los discursos de otros. Principalmente, se puede distinguir en ese discurso la presencia de dos voces unidireccionales, tan solidarias lingüística e ideológicamente que en ciertos momentos se vuelven indiscernibles: a) la del protagonista, cuya introspección constituye el contenido de la novela, b) la de un autor implicado, cuya voz se transparenta toda vez que en el discurso predomina la evaluación o la especulación. La tensión interna de ambas formantes del discurso, a) y b), se resuelve estructuralmente mediante la entidad lingüística del narrador en tercera, y estilísticamente por la alternancia estilo indirecto-directo-indirecto libre, con franca predominancia de este último. El estilo indirecto libre, o interacción de voces donde las marcas locutivas del personaje penetran en la estructura formal del narrador, tiende a manifestarse de manera "compacta"⁷ cuando el discurso es evaluativo-

7 Tomamos esta distinción del trabajo de Mario ROJAS, "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", en Dispositio n° 15-16, Michigan, otoño-invierno de 1981.

especulativo y de manera "difusa" en la narración de actos exteriores del protagonista, o en la ubicación espacio-temporal de los distintos sucesos. Esta formulación del discurso narrativo resulta especialmente pertinente en esta novela, pues la evocación del pasado por el protagonista se presenta como un voluntario desdoblamiento autoanalítico cuyo rendimiento en tanto recurso narrativo es doble: a) introducir la narración retrospectiva

... recibió en forma tenue el impulso de pensar su vida, igual que si se hubiera tratado de otra vida, o como si viera la suya a tal distancia que él mismo se encontrara ya fuera de ella. (p. 11)

b) justificar ficcionalmente la enunciación en tercera persona, adecuada para la regulación dramática de la distancia narrativa.

2. La sintaxis narrativa.

La singularidad del texto malleano consiste, en *Simbad*, en formular la narración mediante un discurso donde lo narrativo no se distingue de lo evaluativo-especulativo. Las macroproposiciones de fábula aparecen diseminadas a lo largo de extensísimos tramos de discurso introspectivo, que no es -como la crítica asumió en una época⁸- una excrecencia parasitaria del discurso narrativo, sino precisamente su meollo, su modo de ser intrínseco, su individualidad inalienable. Las tres funciones nucleares de la sintaxis narrativa integran, en *Simbad*, una única secuencia de transformación y crecimiento de la conciencia del protagonista, el dramaturgo Fe, en el tiempo: a partir de una situación inicial de *potencialidad* (a), Fe vive su *conflicto* interior (b) entre valores estéticos y éticos, para asumir después su *decisión* (c) por una estética fundada sobre la responsabilidad frente al prójimo.

⁸ La crítica ha querido ver en esta modalidad del discurso malleano un predominio del ensayista sobre el narrador. Véase, por ejemplo, Guillermo DIAZ PLAJA, "Poesía y realidad", Revista de Occidente, Madrid, 1952.

Alrededor del personaje protagónico, sujeto de la enunciación y de la travesía interior, se nuclea dos conjuntos de personajes, que constituyen otros tantos *actantes* de la estructura funcional de la novela: a) un conjunto de personajes que complementan a Fe en su maduración, o lo ayudan a desarrollar su personalidad, en tanto seres con los cuales Fe interactúa comprensivamente a través del diálogo. En cada caso Fe aprehende una modalidad de lo humano en su rica variedad. En algunos casos, Fe aprende *con* ellos (con Gustavo especialmente), otras veces, a través de las experiencias de los otros, transferidas en el diálogo. En ciertos casos, el diálogo se produce fluida y naturalmente (con Gustavo, con el Doctor, en ciertas ocasiones con Lea Warens su amante). En otros, Fe tiene que traspasar una coraza de apariencia para llegar al escondido núcleo de dolor que se refugia tras actitudes aparentemente ríspidas o frívolas. "Aprender el oscuro lenguaje" de cada uno de estos seres es la materia de aprendizaje que posibilita, más que otras experiencias, la maduración de Fe como hombre y como escritor. Podemos considerar a este conjunto de personajes como integradores de la categoría actancial Ayudante del protagonista, y lo componen: los padres, Gustavo, el Doctor, los actores del teatro Universal y en especial las mujeres, Magda y Lea. Estas ejercen una influencia y un significado de gran importancia en la vida de Fe. Su descripción, tanto física como interior, se ajusta a un código que reconocemos como operativo en casi toda la narrativa malleana. Algunos rasgos y notas recurrentemente expresados en el discurso en relación con estas dos mujeres sirven para delinear el sistema de oposiciones que, más allá de caracterizarlas como personajes literariamente creíbles, opera en un nivel interpretativo superior. Pues si Lea expresa lo superior-distante, el equilibrio y la fuerza, el intelecto en su fría perfección formal, Magda es, en cambio, la inestabilidad de la pasión, la fragilidad de lo humano inacabado. Ellas son los dos polos entre los que fluctúa el alma del protagonista, el "poder ser" (Lea: la vocación literaria, los valores estéticos) y el "deber ser" (Magda: la piedad por el más débil, la responsabilidad humana frente al prójimo, los valores éticos).

b) Un segundo conjunto de personajes, menos profundizados psicológicamente, pero indispensables en el mundo narrado, son aquellos con los cuales el diálogo es imposible. Personajes monolíticos, endurecidos en sus actitudes, cuando conversan con Fe sólo monologan con un discurso vacío, índice de su esterilidad espiritual. Constituyen la categoría actancial Oponente, integrado por Ruco, los administradores del teatro y otros de aparición efímera. El Actuante Objeto está representado por *Simbad*, la obra perfecta cuya escritura entrafia, para Fe, el sentido de la existencia. Simbad constituye un símbolo nuclear, alrededor del cual gravita todo el cosmos de la novela. Del mito originario conserva la estructura significativa: el tópico "viaje", que genera un subsistema metafórico organizado por el código náutico (se itera en el texto la metáfora vida/travesía, con sus variantes obstáculos/tempestad; fe/capitán del barco). La comprensión de Simbad en cuanto símbolo constituye el desafío que asume el protagonista en representación del lector ideal, supuesto en el texto, es decir, semiotizado en su estructura. Al cabo de la larga trayectoria interior de Fernando, protagonista y lector comprenden, a un tiempo, el sentido de este símbolo: Simbad es la irrenunciable busca de sí mismo y del sentido profundo de la vocación. El patronímico *Fe* se orienta hacia este símbolo. Simbad -o la escritura deseada- jamás llega a concretarse porque representa la perpetua transformación del objeto de deseo, pero más allá de esta previsible explicación a la manera psicológica, porque simboliza una vocación humana anterior y fundante (al menos, en el horizonte ideológico malleano) de la vocación literaria: la responsabilidad frente a los otros en tanto tránsito; del espacio limitado del sí mismo al espacio ilimitado de los demás.

En esta estructura novelística, la dimensión temporal reviste una importancia decisiva. Las funciones nucleares no están ligadas entre sí mediante una relación causal sino *temporal*. Es el tiempo que transcurre, ofreciendo a Fe una variedad de experiencias, el factor que permite su avance a través de su campo semántico (el de la *vocación* en tanto orientación de la vida a partir del reconocimiento de la propia esencia). El tiempo es una estructura donde se percibe preferencialmente el trabajo compositivo de la novela. El

texto se estructura a partir de un *tiempo de la evocación*, en que el protagonista rememora su vida desde la infancia, en un momento de fuerte crisis moral y existencial. Este tiempo involucra y abraza al *tiempo evocado*, o narración cronológica de la vida de Fernando, hasta que ambos tiempos confluyen en la resolución del conflicto, cuando Fe reconoce y asume el sentido de su vida en tanto responsabilidad y don de sí a los demás. Esta estructuración del tiempo determina la estructura exterior del texto de la novela. El tiempo de la evocación, que llamaremos T_1 , se enuncia en las cinco introducciones a las cinco partes de la novela, y se distingue gráficamente por la segmentación impuesta por el autor y por el empleo de la letra cursiva. Coincide con el tiempo de la enunciación y aún con el de la lectura, cuya dilatada finitud encierra el lapso mucho más extenso de la vida de Fernando. El T_1 abarca, cronológicamente, tres días: del 28 al 31 de diciembre, días de absoluta y crítica soledad del protagonista, desde la partida de su mujer, Magda, hasta el regreso de ella. La evocación, o T_2 , cubre, a su vez, 38 años, desde la infancia de Fernando en Bahía Blanca hasta el presente de la evocación. Ambos tiempos se acercan a medida que avanza la narración, hasta fundirse en el último capítulo. La alternancia de T_1 y T_2 permite el enlace entre el presente de la evocación y la narración retrospectiva, hasta que ambos confluyen en un T_0 , simultáneo. Este enlace se opera mediante escenas recurrentes como: a) la lluvia, que presta una atmósfera adecuada para la introspección del protagonista; y b) el deambular por las calles de Buenos Aires que, además de proporcionar un marco propicio a las cavilaciones de Fernando, tiene una función icónica: presenta la imagen de un hombre que camina mientras describe su largo peregrinaje interior hacia su propia esencia.

Tiempo representado y espacio textual guardan, asimismo, una relación icónica. Cada una de las cinco partes de la novela involucra una serie secuencial y cronológicamente ordenada de recuerdos. La figura de *alternancia*, que permite remitir estos recuerdos al presente de la evocación, se complementa con la figura de *graduación*, pues la amplitud del tiempo evocado crece hacia la tercera parte (que abarca

quince años) y decrece hacia la quinta (que sólo comprende dos años). El narrador registra cuidadosamente las informaciones temporales, de modo que no puedan ser ignoradas por el lector: el año que corre en la ficción, la edad del protagonista, los días, semanas, meses y años que van pasando en relación con los distintos acontecimientos. La desbordante extensión del texto (747 densas páginas) constiuye en sí misma una imagen del tiempo fluyente, que la conciencia limita y ordena mediante la palabra -el relato-. El tiempo, transformado en espacio textual, es aquel en que se encuentra un destino, preparado por las generaciones precedentes -que el recuerdo rescata- y cuyos efectos se proyectan hacia el futuro, pues la gran obra soñada no se escribe, pero se vivirá más allá de la escritura.

3. Conclusiones:

Simbad representa una summa paradigmática de la escritura malleana, donde se advierte la plena vigencia de una modalidad discursiva específica, designada por el autor como "narrar definiendo", y que consiste en la interacción de tipos discursivos (evaluativo, especulativo, introspectivo) en función de la narración. Puede decirse que el texto narrativiza una reflexión profunda sobre la escritura y sobre la función del escritor en el seno de una cultura, sin que lo metadiscursivo se recorte como adherencia parasitaria en un discurso que semiotiza estas reflexiones como materia narrativa. La aventura interior se teje alrededor de un símbolo nuclear: Simbad o la escritura deseada; por ello no hay historia sino por y en función del discurso, que en la introspección interpreta y da sentido al tiempo recobrado. *Simbad* significa, en la evolución del sistema literario argentino, una obra de continuidad y consolidación de una estética fundada por las vanguardias, donde arraiga el fenómeno que llamamos nueva novela.