

Revista de Literaturas Modernas
Número 39-40 (2009-2010)

**FIESTA EN NOVIEMBRE DE EDUARDO MALLEA:
LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL EN FUNCIÓN
DEL RELIEVE SEMÁNTICO DE PREOCUPACIONES ÉTICAS**

María del Carmen Tacconi

CONICET

Academia Argentina de Letras

maricartacconi@yahoo.com.ar

Resumen

El análisis de la novela está precedido por una síntesis del pensamiento de Eduardo Mallea sobre la caída de los valores de la sociedad argentina. En esta introducción se incluye asimismo información que atañe al contexto referencial de la novela y que se vincula con las consecuencias de la crisis económica de 1929 en la Argentina.

Una aproximación global al texto adelanta componentes referenciales de la diégesis que hacen presentes manejos económicos espurios, el brote de racismo antisemita que precedió a la Segunda Guerra Mundial y el asesinato de Federico García Lorca.

La cuarta sección del estudio enfoca la superficie textual de la novela. Dos vertientes diegéticas dan lugar a segmentos que se alternan en la que fue, para su época, una innovadora estructuración textual. Las voces narradoras, los monólogos interiores, los procedimientos del lenguaje figurado, la relación adentro-afuera en el desarrollo de la acción completan el análisis.

La quinta sección del trabajo aborda la diégesis y la estructura semántica profunda del texto.

Palabras clave: preocupaciones éticas - causalidad histórica - configuración textual.

Title and subtitle: *Fiesta en Noviembre* by Eduardo Mallea: formal experimentation in function of the semantic importance of ethical concerns

Abstract

The analysis of the novel is preceded by a synthesis of Eduardo Mallea's thinking of the decline of values in the Argentine society. In this introduction, information is also included concerning the referencial context of the novel which is related to the consequences of the 1929 economic crisis in Argentina.

A global approach to the text advances referencial components of the diegesis that remind of the spurious economic management, the anti-Semitic racism outbreak that preceded II World War and Federico García Lorca's assassination.

The fourth section of the study focuses on the textual surface of the novel. Two diegetic sources give way to segments alternating in what was, for that time, an innovative textual structuring. The narrating voices, the inner monologues, the figurative language procedures, the inner-outer relationship in the action development complete the analysis.

The fifth section of this work approaches the diegesis and the deep semantic structure of the text.

Key words: ethic concerns – historical causality – textual configuration.

Preocupaciones hegemónicas en la obra de Mallea

Dos vertientes semánticas registran en la producción de Eduardo Mallea las preocupaciones hegemónicas en su visión del mundo: el compromiso ético del individuo y de la sociedad y el problema de la incomunicación humana. Ambas vertientes se asocian a través de vasos comunicantes que muestran aspectos mutuamente complementarios.

Ya se sabe que Mallea expuso su pensamiento sobre la realidad socio-cultural y política argentina en ensayos de vasta circulación, mientras ficcionalizaba esa misma realidad en novelas a menudo de densa carga argumentativa y reflexiva. Por este camino, la producción novelística de Mallea guarda estrechas relaciones de intertextualidad con la producción ensayística.

Atento a los problemas de su contexto inmediato, Mallea se embarcó en la empresa de advertir a sus

contemporáneos sobre los riesgos que entrañaban algunas manifestaciones de erosión y caída de valores éticos y algunas conductas viciosas que empezaban a instalarse en los círculos de poder. En rigor, esta erosión y caída de los valores no constituía un fenómeno exclusivamente argentino sino una manifestación ampliamente difundida a nivel planetario que se producía como consecuencia de complejos factores que iban concentrando el interés de los grupos sociales en las ventajas inmediatas, en el éxito obtenido a corto plazo y en el empeño puesto en metas a ras de la tierra. El testigo atento podría observar el cambio socio-cultural que se iba arraigando paulatinamente y también lo que este cambio debía a la influencia europea, siempre notoria en las clases cultas de la Argentina.

Resulta significativo el hecho de que Eduardo Mallea fuera uno de los autores más conocidos y más leídos fuera del país en las décadas de su mayor difusión – los 30, los 40 y los 50–, junto a Martínez Estrada, y en la misma medida en que lo fueron luego Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Las obras de Mallea no llegaron solo al público hispanohablante: fueron traducidas al italiano, al inglés, al francés, al portugués, al sueco y al alemán. Esta difusión surgió, sin duda, del interés ético de sus textos, como sucede con mucho de lo que puede despertar el reflejo de una realidad social regional; la dimensión ética universaliza los discursos ficcionales¹.

Mallea pondrá de manifiesto en la argumentación ensayística y en la representación ficcional que, cuando

¹ Respecto a la década de los treinta en la Argentina resultan ilustrativos algunos conceptos de Floria y García Belsunce que afirman: “Hay dos formas de cambio vital histórico, según enseñaba Ortega: cuando cambia algo en nuestro mundo y cuando cambia el mundo. Si sucede esto último, *hay crisis histórica*. Es decir, las generaciones que conviven sienten que se quedan sin las convicciones del pasado, que es como decir ‘sin mundo’. [...] A los argentinos –y a casi todos los que vivieron la feliz década del veinte, como se decía entonces– les estaba por suceder esto. A partir del momento en que percibieron que el mundo que los rodeaba cambió, no atinaron a pensar una respuesta nueva o una nueva política, nacional e internacional. *Se pusieron fuera de sí, se alteraron*”. (Floria y García Belsunce, 1979, t.II, 311-352)

las escalas de valores se resquebrajan, las instituciones se debilitan, se erosiona el poder del sistema jurídico y el cumplimiento del deber se vacía de sentido, los costos que paga la sociedad a corto, mediano y largo plazo se hacen imprevisibles y resistir el proceso se transforma en empresa ciclópea².

Ya se sabe que Mallea sintetizó su pensamiento y fundó su mirada esperanzadora en la dicotomía Argentina visible / Argentina invisible. La Argentina visible corresponde a representaciones de la realidad cotidiana; se encarna en hombres que privilegian los valores materiales, lo puramente externo y superficial y viven en función de los indicadores de prestigio y de la conquista y del ejercicio del poder. Esta Argentina está corrompida por diversos males: a) la política al servicio de los políticos; b) el nacionalismo (término que necesita precisiones a juicio de Mallea) al servicio de los señores enriquecidos por las empresas extranjeras, a las cuales sacrifican los intereses legítimos de un país; c) la declinación de la conciencia civil; d) la decadencia y fatal quiebra de las categorías legítimas, vicio este último más grave y generalizado que los demás, porque es el que los hace posibles y torna impunes a los delincuentes.

La Argentina invisible, según Mallea, corresponde a la esencia misma de lo argentino; es una Argentina auténtica, noble, que se rige por los más altos valores éticos, que no miente y que no pacta por interés. El conflicto entre Argentina visible y Argentina invisible se produce, lógicamente, por la crisis de valores de que venimos hablando y Mallea la representa en el contraste de dos metáforas simbólicas que dan título a su libro de ensayos de 1941: *El sayal y la púrpura*. La púrpura representa el poder y la ambición de poder; el sayal, su opuesto, la nobleza de la humildad que caracteriza –a su

² El jurista Carlos S. Nino, de pensamiento afín al de Mallea, analiza con lucidez esta tendencia nacional en *Un país al margen de la ley. Estudio sobre un componente del subdesarrollo argentino* (1992).

juicio- al pueblo argentino, al sector que no tiene poder para ejercer³.

Causalidad histórica y contexto referencial de *Fiesta en noviembre*

La presencia del contexto histórico de producción de la novela y del contexto al que se refiere la diégesis de *Fiesta en noviembre* está dada a través del juego de los implícitos, en función del arte de la sugerencia y a menudo gracias a la fuerza expresiva de la metonimia. Como se trata de un texto literario, la ficcionalización opera eludiendo hechos, personas, transgresiones y circunstancias identificables de manera demasiado directa. Por eso no es ociosa la advertencia del paratexto posterior al epígrafe: “Las personas que aparecen en este libro son personas de ficción”. Y el emisor prefiere el término “persona” a “personaje”. Por esto, conocer las circunstancias más significativas del contexto de producción de la novela y del contexto referencial de la diégesis constituye condición *sine qua non* para la comprensión cabal de los significados que aporta *Fiesta en noviembre*. Una reseña sintética de datos básicos sobre un contexto muy amplio será útil para este abordaje significativo.

La década de los treinta del siglo XX en el mundo occidental resultó especialmente difícil por una serie compleja de factores, algunos surgidos de causas inmediatas, otros provenientes de desencadenantes más

³ El mismo autor expresa el origen de estas representaciones polisémicas en el prólogo del volumen que concentra páginas muy ilustrativas de la importancia de las elecciones en la construcción de los destinos individuales. Recuerda que las crónicas cuentan que el Cardenal Cisneros usaba bajo la púrpura cardenalicia –que le habían otorgado contra su voluntad- un sayal color de tierra, la vestidura áspera que le mantiene presente la sobria vestimenta del pueblo, más sabio y más honrado que los hombres que detentan el poder. (Mallea, 1947, 7-15).

lejanos⁴. La década de los treinta se inicia a poco de producirse una crisis económica mundial que pone al descubierto, dramáticamente, desequilibrios y tensiones generados en la Primera Guerra Mundial y en sus consecuencias inmediatas. La crisis de 1929, que influye profundamente en la economía de Europa Occidental, genera en América Latina efectos aún más graves que se manifiestan en el comercio exterior y en el sector industrial. Estos desequilibrios afectan la totalidad de la estructura económica e influyen negativamente también en la estructura social y política.

En el decenio de 1930 –según señala Marcello Carmagnani– América Latina se hace tributaria de las inversiones y de los préstamos norteamericanos, de manera semejante a como en el período precedente había sido tributaria de las inversiones inglesas (Carmagnani, 1973, 22). Este incremento de las inversiones norteamericanas, a las cuales se suman los préstamos que los gobiernos latinoamericanos obtienen de Nueva York, termina por modificar la estructura productiva de la economía latinoamericana, que afloja sus vínculos con la economía inglesa y estrecha los lazos con la norteamericana⁵.

Cabe observar, sin embargo, que fueron empresas inglesas las vinculadas con los escándalos por corrupción y estafa al fisco denunciados durante la década de los 30.

Los privilegios económicos de los empresarios ingleses en la Argentina constituyen uno de los centros semánticos de *Fiesta en noviembre*. Esta significativa novela pone de relieve los entretelones de la vida social de

⁴ Rodolfo A. Borello ha reseñado también este contexto, pero ha atendido con preferencia las manifestaciones europeas de los fenómenos que enfoca Mallea en la novela. Su estudio se titula: "*Fiesta en noviembre*: Testimonio existencial y político".

⁵ Ricardo M. Ortiz enumera las empresas norteamericanas instaladas en la Argentina en la década de los 20: Standard Oil, Standard Electric, Westinghouse, Electric International, Otis Elevator, Sidney Ross, Ford Motors, General Motors, General Electric, International Harvester, Duperial y Ducilo. Cf. en "El aspecto económico-social de la crisis de 1930" (Etchepareborda, R. et al. 1986, 84).

los hombres que representaban el poder económico en el país durante la década de los 30 y que se transformaron en responsables del arraigo de vicios políticos y administrativos generadores con el tiempo de una generalizada corrupción.

Aproximación global a *Fiesta en noviembre*

Eduardo Mallea publicó *Fiesta en noviembre* en 1938, cuando el mundo se encontraba convulsionado por los presagios de una nueva guerra mundial, generada por ideologías totalitarias y afanes imperialistas y sobrecogido por el desarrollo de la sangrienta guerra civil española que costó tantas vidas a uno y otro bando.

La variedad de componentes que Eduardo Mallea pone en juego para la construcción del texto y de la diégesis de *Fiesta en noviembre* –a pesar de no ser una novela de extensión considerable– sugiere la conveniencia de realizar un primer abordaje global a partir de una referencia general a los componentes fundamentales del mundo representado y de la configuración discursiva. Tomando como punto de partida el aporte teórico de Wladimir Krysinski (Krysinski, 1997, 29 y ss.), al que aprovechamos con las modificaciones de nuestra adaptación, consideraremos: componentes referenciales ficcionalizados; componentes semánticos; componentes ideológicos y componentes estéticos.

Componentes referenciales ficcionalizados

Una nutrida cantidad de referentes y de referencias extratextuales han sido empleadas por Mallea para la construcción del mundo ficcional de la novela. Tres elementos troncales de esta naturaleza desprenden derivados y complementarios:

a) *La economía de especulación*, que empieza a crear estructuras y hábitos perjudiciales para el crecimiento

productivo de la Nación, está representada vigorosamente en la figura de un personaje de primer plano, Jorge Rague, y de un personaje de segundo plano pero altamente significativo, el financista Ráices. La fiesta que da título a la novela se origina en gran medida como una estrategia que ejercita la familia Rague para promover en Ráices la imagen de una solvencia económica de la que carecen. Es decir, la isotopía semántica del manejo especulativo de la economía se vincula con otra, que atañe a la voluntad de ofrecer imágenes falsas de la realidad.

b) La connivencia de diversos círculos de poder –embajadores, senadores, jueces, empresarios– en el manejo turbio del poder que detentan. Este aspecto corresponde a la “Argentina visible”, uno de los polos de la dicotomía malleana que hemos destacado como preocupación hegemónica en la obra de nuestro autor y que tenía su correlato indiscutible en la realidad histórica. Esta “Argentina visible”, gárrula, cínica e histriónica como la caracteriza Mallea, se encuentra cabalmente representada en la fiesta en su conjunto ficcional y en la isotopía retórica de la fiesta metaforizada como representación teatral.

c) El racismo antisemita difundido en el mundo occidental por el nacionalsocialismo hitleriano se incorpora en la diégesis en dos oportunidades: en una calurosa exposición en la fiesta y en el episodio del ultraje del librero judío.

d) El incalificable asesinato de Federico García Lorca y las últimas horas de su vida se entraman en la novela en una de las dos series narrativas que la constituyen, sin mención del nombre del poeta, pero con evidencias contundentes para el lector del personaje de que se trata.

Componentes semánticos

La estructura semántica profunda del discurso de la novela se configura con una serie de isotopías

altamente representativas de la realidad sociocultural argentina en el momento de producción del texto y, desgraciadamente, de épocas posteriores. Por tanto, los constituyentes referenciales del mundo ficticio guardan estricta coherencia con las isotopías semánticas hegemónicas. Estas son:

a) la antítesis sostenida de *apariencia y realidad*, como manifestación contundente de un mundo hipócrita; **b)** *la ambición posesiva de bienes materiales* destinados a la conquista de un continuo ascenso social; **c)** *la avidez desmedida de poder* como instrumento de dominio y de subordinación de los demás; **d)** *el arte como mercancía* y *el arte como expresión*; **e)** *la destrucción de la familia* por la priorización de valores utilitarios que inciden en la generación de barreras de incomunicación.

Este conjunto de ejes temáticos, que encarnan en personajes, episodios e hilos narrativos constituyentes de la trama, funcionan en la diégesis en relación de complementariedad en algunos casos y de causalidad en otros⁶.

Componentes ideológicos

Si bien es cierto que, de manera general, en las obras de ficción Mallea expresa su pensamiento –a nivel de autor implicado– por medios indirectos, propios de la voluntad de sugerir y no de predicar, en *Fiesta en noviembre* expone un mensaje que destaca con énfasis puesto que lo coloca como epígrafe:

“... Y sentía la necesidad de dar las gracias por estar hecho de aquella pasta –pasta argentina, pasta americana, y no de otra. Y al mismo tiempo un sigiloso, un instante, un grande y efectivo temor, como si quisiera prevenir a una

⁶ Mercedes Pintor Genaro analiza con pericia y lucidez este aspecto y otros de *Fiesta en Noviembre* en *Eduardo Mallea novelista*.

multitud de ciertos peligros, ciertos venenos que habitaban el aire, ciertos miasmas venidos de lejos, ciertas miserias sanguinolentas de ultramar...”.

Este epígrafe es un segmento de otro texto de Mallea: *Meditación en la costa*⁷. La redundancia, construida en base a una gradación de metáforas –“venenos”, “miasmas”, “miserias sanguinolentas” – marca el nivel de angustiada preocupación del autor empírico por el problema que señala. El repudio del nuevo nacionalismo, esta vez peligroso por sus rasgos fascistas, instala a Mallea en el grupo de intelectuales que advierten sobre los riesgos de una ideología que ya había producido en Europa consecuencias sangrientas y –podía conjeturarse ya entonces– produciría efectos devastadores.

Componentes estéticos

El modelado de la materia significativa –isotopías y componentes referenciales– constituye una importante innovación en cuanto a la configuración de la trama y del discurso de la novela, puesto que el texto de *Fiesta en Noviembre* se estructura en base al montaje de dos historias que se van intercalando y guardan la relación de un sostenido paralelismo antitético en cuanto a sus significados globales. Fiesta en la primera historia desarrollada y anuncio de muerte en la segunda. La elaboración estética del discurso es muy cuidada a nivel microestructural: el manejo del lenguaje figurado propio de la prosa de nuestro autor resulta vigorosamente expresivo. Si bien este aspecto de la obra malleana ha merecido un meticuloso estudio de Myron I. Lichtblau, insuperable en la línea crítica en la que se inscribe,

⁷ En un meduloso estudio, Nidia Burgos señala esta relación intertextual y demuestra la influencia de Emmanuel Mounier en el pensamiento de Mallea; allí destaca la fuerte adhesión del escritor argentino al ideario “personalista” europeo y señala la revista *Sur* como el canal de difusión de esta corriente en la Argentina.

abordaremos los procedimientos expresivos de la novela que nos ocupa con otros criterios.

El conjunto de elementos referenciales, semánticos, ideológicos y estéticos que ha elegido Mallea para construir su novela están amalgamados en una unidad coherente, rigurosa, plena. El texto ha logrado la existencia autónoma, la “creada independencia”, de que el mismo Mallea habla en *Poderío de la novela* como condición *sine qua non* para considerar que la obra “ha nacido” en el mundo del arte⁸.

Análisis de la superficie textual de *Fiesta en noviembre*

La particularidad de la configuración textual de la novela a nivel macroestructural reside en el montaje de dos historias que se van intercalando, que se diferencian claramente a través del relieve tipográfico y que guardan la relación de un sostenido paralelismo antitético en cuanto a sus significados globales. Resulta revelador tener en cuenta que esta vía de renovación formal fue ejercitada por Mallea en la Argentina aún antes de que Faulkner la empleara como procedimiento estructurante en *Las palmeras salvajes*, novela de 1940. Que la precedencia no obedece a la mera casualidad se infiere de los autores que manifiesta frecuentar Mallea, a través de las referencias que se espigan de sus textos. Entre esas referencias no resulta de menor importancia la que implica a Joyce cuya obra, como se sabe (y como lo destacó Sábato en *El escritor y sus fantasmas*), constituyó directo modelo del novelista norteamericano.

⁸ “Hace poco he leído dos libros de notables novelistas europeos. El primero de esos libros estaba colocado al principio de la carrera de su autor; el segundo, a la postre de su más brillante período. Ninguno de esos dos libros, de esas dos novelas, resplandecía en su eminente unidad. Tenían algo de no concluido, y era porque estaban demasiado trabajados, porque los dos autores habían seguido operando en ellos más allá del punto en que una muestra si puede vivir sola o si no ha nacido, que es lo peor que puede pasarle.” (Mallea, 1965, 59).

Diversos son los procedimientos de vinculación de las dos series narrativas –cada una de las cuales desarrolla una de las dos historias que señalamos–: **a)** vinculación semántica por contraste entre la historia que narra las alternativas de la fiesta y la historia de las “Últimas horas del Poeta”. El relato de la fiesta esconde a los ojos de los invitados el drama interior de Brenda Rague. El doloroso episodio que le toca vivir a la hija menor de los dueños de casa guarda afinidad con el episodio doloroso del ultraje y asesinato del librero judío. Dos contrastes internos en esta línea diegética; **b)** vinculación léxica, a través de los campos lexemáticos que se configuran en una y otra serie narrativa; **c)** vinculación retórica, porque el autor privilegia los mismos procedimientos expresivos –metáfora, metonimia y símbolo– en una y otra vertiente de la trama. Corresponde destacar que con esta configuración compleja de la diégesis y del discurso se ha ampliado el concepto mismo de trama.

Estricta e inmediatamente perceptible es la vinculación semántica entre el epígrafe que menciona metafóricamente la ideología totalitaria venida de ultramar y la primera de las historias de la trama –primera en orden de aparición, pero menor por la extensión de su desarrollo–, que carece de título y, por ello, nos permitiremos identificarla como “Últimas horas del Poeta”. Según señalamos, esta vertiente de la trama se va incorporando por segmentos en el desarrollo de la segunda vertiente –“La Fiesta”– y se destaca con una clara diferenciación tipográfica. La segmentación –que puede correr el riesgo de debilitar la cohesión de la totalidad del desarrollo de la historia de las últimas horas del Poeta– se neutraliza con otro procedimiento renovador en la construcción novelesca; se trata de la aplicación en la estructuración de un relato del procedimiento que Dámaso Alonso ha llamado de “recolección” en los poemas del Siglo de Oro Español (Alonso, 1950, 469). No es este un juego formal de mero ornato: imprime, en la

configuración discursiva del relato, la sugerencia del concepto de poema y de los procedimientos que le son propios en una concepción clásica; al mismo tiempo, hace presente al Poeta.

La primera vertiente diegética de *Fiesta en Noviembre*, referida a las “Últimas horas del Poeta”, está formada por cinco unidades narrativas (secuencias discursivas) que se intercalan en la segunda –“La Fiesta”– y que se recolectan al final, con el agregado de un “Prólogo” al desarrollo subsiguiente de la historia del poeta fusilado, que cierra el texto. Esta *recolección* es una figura retórica a la que hemos aludido.

El poeta fusilado es Federico García Lorca; aunque su nombre no aparezca en el texto, las referencias resultan transparentes. Amado Alonso en su estudio de la novela que nos ocupa llama a esta secuencia:

“la extraña historia de fusilamiento, extraña por la luz exasperada de pesadilla en que se ven los personajes, y extraña por el modo de presentación, sembrada en fragmentos a lo largo del libro, como una corriente subterránea, sin conexión anecdótica con la historia de arriba, pero que la nutre de savia y de profundo sentido”⁹.

En rigor, podemos interpretar que esta dispersión es también significativa y evoca, por diversas afinidades de significado, aquel cuadro de Picasso tan representativo del momento que vive España en la segunda mitad de los 30: *Guernica* que, con los colores y las formas, puede expresar mucho más que un largo discurso.

Tres procedimientos relevantes caracterizan el discurso de esta vertiente diegética de la novela, la que hemos llamado “Últimas horas del Poeta”: a) la prolepsis;

⁹ Amado Alonso: “*Fiesta en Noviembre* de Eduardo Mallea”, 67.

b) la reiteración como *leitmotiv*; **c)** la evocación de García Lorca por la vía connotativa.

a) Las prolepsis resultan más bien sugerencias hasta el clímax de la tensión: “¡Hola! ¡Venimos por usted!” (Mallea, 1979, 9)¹⁰; “venimos por usted” (51); “Trágicamente lúcida en la templada humedad nocturna, ahora; trágicamente lúcida ahora la imaginación...; trágicamente lúcida...”. Otra, más contundente, evoca la concreta poesía de Federico García Lorca: “Sangre de sangre darás a sangre que te la tome” (161 y 162).

b) Las reiteraciones expresivas potencian los significados y, además, imponen a la prosa un tono y un ritmo poemáticos. Al mismo tiempo, numerosas frases de los sintagmas oracionales reiterados estructuran segmentos menores en calidad de *leitmotiven*. Estas reiteraciones enfáticas contribuyen al *crescendo* de la tensión y a la creación de una atmósfera tenebrosa, claramente perceptible. La oscuridad nocturna potencia aún más estos significados y valores.

c) La evocación de García Lorca por vía de la connotación resulta muy efectiva. Precisas referencias biográficas a los momentos finales (apresado por soldados; quejas por el atropello; poema inconcluso; ajusticiamiento) se asocian a referencias a rasgos físicos suficientemente indicadores. La ausencia del nombre propio resulta recurso generador de impacto. Cobra relieve connotativo el estilo del sintagma oracional rítmico y la mención reiterada de la luna, que conlleva una triple sugerencia: la predilección de García Lorca por la luna; su “Romance de la luna-luna” y la luna como símbolo funerario (en función de prolepsis indirecta).

Esta primera vertiente diegética de *Fiesta en Noviembre* se vincula de manera estricta con la isotopía semántica que se inicia en el epígrafe y culmina con el cierre del discurso de la novela; es la referente a la

¹⁰ En adelante citaremos por esta edición.

ideología totalitaria, que Mallea prefiere llamar “absolutista” en *Poderío de la novela* porque ejercita como arma, en el juego de la vida social, la eliminación del oponente ideológico.

La segunda vertiente diegética corresponde a la fiesta que menciona el título de la novela, que se desarrolla un “30 de noviembre”, sin duda de la década de los 30 del siglo XX, pero ningún indicio precisa el año, a menos que por el vínculo de la trama con el asesinato de García Lorca el lector complete la referencia y ubique el anclaje temporal en 1936. Aunque el anclaje geográfico no se determina con precisión, por innumerables razones el lector da por supuesto que la fiesta se desarrolla en Buenos Aires.

La primera secuencia discursiva de esta “serie narrativa”, la de la fiesta –para emplear un concepto de Anderson Imbert (Loveluck, 1969, 219-221)–, se inicia con la ubicación temporal que hemos mencionado y con una referencia puntual que plantea por la vía indirecta –esto es, por medio de la sugerencia– un rasgo sobresaliente del medio humano que va a entrar en acción: el de ambiente cerrado, el de círculo al que se accede solo porque alguien abre a otro las puertas: “El treinta de noviembre, justamente a las ocho de la noche, las celosías que daban a los dos flancos, sobre las dos calles, fueron cerradas” (p.19).

Las voces narradoras

Se inicia la serie narrativa de la fiesta en el mejor estilo del canon decimonónico –lo cual prueba que las formas artísticas no necesariamente evolucionan por ruptura total y clausura de la tradición–, con un narrador omnisciente, no representado. También en orden a un paradigma tradicional, es presentado el personaje hegemónico, Eugenia Rague –la dueña de casa, organizadora de la fiesta–, con rasgos de una contundente

fuerza expresiva que fijan su imagen de una vez para siempre en el lector.

Eugenia Rague no se perfila por las facciones sino por la fuerza y la acritud de sus gestos y por la violencia y la aridez de su carácter. La voz narradora la define a través de análogos que captan lo profundo de su ser: el ave de presa y la máscara:

“(...) al llegar a los últimos escalones se detuvo –una mano, casi una garra, apretaba los impertinentes sobre la falda, la otra estaba detenida con imperio en el borde negro de la escalera–; aquella máscara agria y estucada barrió los veinte metros por veinte del hall Renacimiento con un mirar en el que había cierta mezcla violenta de austeridad y sorda apatía” (p.10).

La imagen metafórica “casi una garra”, que asocia al personaje con un ave de presa, se repite algo más adelante con la variante de un símil: “la señora de Rague continuó mirando como un águila” (p.10). El análogo del ave de presa persistirá como sugerencia en la memoria del lector en el desempeño de este personaje; también el análogo de la máscara, connotativo del cinismo y de la hipocresía que marcan su conducta.

No solo el lenguaje figurado revela la maestría descriptiva de Mallea; también su manejo de la referencia directa, con sustantivos abstractos: “la mano detenida con *imperio*”; “la *ingeniería* peculiar de su *furia*”; con adjetivos de una vivacidad y una precisión fascinantes: “aquella máscara *agria y estucada*” (p.10); “cierta mezcla *violenta...*” (p.10); “en aquel salón aquel lienzo era lo único hacia lo que no profesaba devoción sino una suerte de *resentido rencor (...)*” (p.12). En este último caso, la fuerza semántica del adjetivo se potencia con la energía sonora

de la aliteración (res-/ren-) y el sintagma cobra un innegable relieve¹¹.

Algo más avanzada la acción, en un episodio que será nuclear en la diégesis, Eugenia Rague cumple su función de cazadora: el pintor Lintas se transforma en la presa perseguida: “Ah ¡su presa! Esa era su presa de la noche, de él iba a salir la palabra que ella quería que se dijera –la palabra taxativa, precisa, categórica– sobre aquellas telas (...)” (p.90). Este narrador omnisciente no mantiene una mirada neutra: evidencia una sensibilidad refinada, una inteligencia alerta ante las cuestiones vinculadas con principios de carácter ético y un agudo sentido crítico. Proyección del autor, con claridad emerge como la voz de Mallea, con su visión del mundo vigorosamente ética.

El compromiso del narrador omnisciente con el mundo representado se manifiesta a través de tres isotopías retóricas que recorren la serie narrativa de la fiesta, y que se construyen como la reiteración –con diversidad de variantes– de tres metáforas o símiles, según el caso: **a)** la fiesta como una representación teatral; **b)** los gestos de los personajes que actúan en la fiesta según rituales establecidos; **c)** la descalificación de los participantes en la fiesta a través de la equiparación metafórica con animales. En los tres casos los recursos expresivos enfatizan una valoración negativa de estos personajes.

a) La fiesta como representación teatral aprovecha el tópico conocido como “el gran teatro del mundo” e incluye la “máscara” como implemento característico de los orígenes griegos del teatro. En orden a esta imagen metafórica el narrador dice: “Semejante a *un número que debe aparecer en escena* rigurosamente a tiempo, hicieron su entrada (...)” (p.35); “(...) pero esta gente llena de precauciones exteriores, de modos de preparación *para el*

¹¹ Las cursivas son nuestras.

espectáculo (...)” (p.41); “¡*El otro acto!*” –pensó Marta” (p.50)¹². Se estaba allí para ser mirado y admirado; se participaba para desempeñar un papel y, por tanto, todo gesto carecía de natural autenticidad.

En el episodio del enfrentamiento verbal entre Eugenia Rague y el pintor Lintas, el artista repite el sintagma “tanta comedia” insistentemente y se niega a ofrecer la explicación sobre el tríptico y su valor, que la dueña de casa le exige en su condición de experto en el arte de la pintura. La condensación de significados que el sintagma alcanza por las alternativas incómodas de la situación transforma el episodio en uno de los momentos memorables de la novela.

b) Los gestos y movimientos descriptos como rituales establecidos que se asocian a la metáfora del espectáculo teatral se impregnan de un significado que corresponde a otro ámbito. La oficiante mayor, la sacerdotisa que dirige los rituales, es Eugenia Rague; por eso el narrador dice:

“Ella oficiaba en su iglesia; mirándola de cerca, hasta se veía el temblor orante de aquellos labios finos y crueles de puritana, labios que reclamaban con agravio obstinado (en representación de Dios) la pira para el pecador, brasas para el hereje”. (p.11. Los destacados son nuestros)

¹² Otras citas que preferimos no omitir: “él [Lintas] miró, ya sereno, mano a mano con la taza de consomé frío, el aspecto de la mesa toda, *el espectáculo en el que era actor (...)*” (54); “Era tanta la distinción de cada gesto, la elegancia de cada actitud, el refinamiento de cada réplica, la supercivilización de tantas cabezas entregadas al juego de aquel aristocrático comer y conversar que *el espectáculo (...)*” (67); “los hombres solteros de digna, discreta, solemne apariencia, miraban a la derecha e izquierda con aires de no mirar, *como el gato sabio que hace su comedia (...)*” (68); “pero un reflector poderoso arroja su espectral invasión sobre *el tablado (...)*” (71); “el ampuloso y elegante lucimiento de todos esos protagonistas de *comedia de corte, el magnífico espectáculo (...)*” (89). Las cursivas y el agregado son nuestros.

Así como también: “(...) la señora Rague *suministraba los óleos* de bienvenida a Marco Portinari, el embajador (...)” (p.38) “(...) aún cuando acercándoseles y cambiando con ellas las palabras desiertas y convencionales que formaban el reconocido *código de la secta*” (p.41).¹³

c) En el discurso simbólico del mito, cuando la metamorfosis de un humano se produce como castigo, siempre se concreta como un descenso en la escala biológica: el humano se transforma en animal. En la novela que nos ocupa y en la serie narrativa que corresponde a la fiesta, el emisor omnisciente caracteriza de manera general a los participantes de la reunión y de modo particular a Eugenia Rague, la dueña de casa, con metáforas y símiles que los vinculan con animales. Al grupo, con animales que se asocian colectivamente como grey; a la señora Rague, con aves de presa. Una visión panorámica de la fiesta se perfila así:

“Manada recién bañada y perfumada -¡habían dejado atrás tantos baños anegados, aquella noche, con olor a sales de Atkinson y alhucema!-, fue desplazándose hacia los distintos mundos minúsculos del salón (...) Con el mismo desenvolvimiento circular de la víbora que acepta en sus fauces la propia cola y crece para devorarse, los recién llegados servían de motivo a los que ya estaban para la alabanza o el escarnio”. (p.38) (Destacados nuestros).

Las costumbres gregarias se asocian en este enunciado a una imagen mítico-simbólica, la del *uróboros*, la serpiente que se muerde la cola, un símbolo muy complejo¹⁴; en este contexto la imagen polisémica

¹³ En el mismo sentido cobran realce otros sintagmas: “las *víctimas expiatorias* de Patou y Coco Chanel” (42); “con verdadero *aire de mártir* (42) y en este caso la mención del “mártir” es, además, irónica; “(...) el desfile de fracs y de trajes claros parecía la *procesión protocolar de una boda* (...)” (50); “Su mano se alzaba en apacible *gesto pastoral*” (70). Las cursivas y los destacados son nuestros.

¹⁴ Cf. Chevalier y Gheerbrandt (1974), t. III, 339-340 y t.IV, 181-198.

representa la constante repetición de los comentarios adulatorios o maliciosos de esa gente. Esta isotopía retórica se continúa con una metáfora oximorónica, “toda la *fauna elegante* que llenaba el salón” (p.41) y con una construcción condicional comparativa: “La señora de Rague [echó a andar] (...) como si se tratara de *pasar revista a una manada*” (p.89)¹⁵.

La concurrencia de procedimientos propios del lenguaje figurado que se orientan hacia la presentación de estos personajes como seres gárrulos, frívolos, vacíos, interesados y, despectivamente, de escasa lucidez, produce su efecto en el lector por la fuerza expresiva de la redundancia.

El monólogo interior –directo e indirecto– constituye una de las posibilidades más ricas para acceder a la interioridad de los personajes de ficción. Mallea se vale de este recurso repetida y sabiamente en la serie narrativa de la fiesta. Una sucesión de monólogos interiores directos e indirectos establecen entre sí relaciones de complementariedad en unos casos y de contraste en otros; en conjunto, constituyen una estrategia eficaz para la construcción de los personajes.

Dos monólogos operan en paralelismo complementario: el primero pertenece a Eugenia Rague (en la primera secuencia semántico-discursiva) y es fuertemente ególatra; el segundo, de Jorge Rague, su marido, en la cuarta secuencia semántico-discursiva, es menos transparentemente significativo en una primera lectura e incorpora la noción de grupo de poder. El de Eugenia Rague es un monólogo interior directo: el fluir de los pensamientos de esta mujer fría y ambiciosa se transmite al lector sin intermediarios. El discurrir de sus

¹⁵ El agregado parentético es nuestro. El procedimiento se repite, ya en forma definitivamente metafórica, algo más adelante: “Con una eficacia natural de *boyero llamando a sus búfalos*, la señora de Rague hizo las presentaciones del caso (...)” (92). La mirada del narrador completa el cuadro con coherencia y encadena otra metáfora: “En la rueda de hombres y mujeres flotaba, en efecto, *cierta expectativa vacuna*” (92).

pensamientos tiene un destinatario preciso: el cardenal Wolsey, un consejero de Enrique VIII, hombre de poder por lo tanto, cuyo retrato adornaba uno de los espacios de su ostentosa residencia (pp.11-12).

Un aspecto que vincula el monólogo interior directo de Eugenia Rague con el de su marido es la referenciación histórica: ambos evocan, de maneras diferentes, la historia de Inglaterra, a través de figuras y hechos puntuales. Mientras la señora enfoca el ejercicio de un poder individual, el señor Rague privilegia los procedimientos de los grupos para conquistar el poder y, consecuentemente, ventajas económicas. Resulta significativa la presencia de Inglaterra en las referencias de ambos personajes, habida cuenta de la importancia que tuvieron en la Argentina las empresas inglesas desde la época de Rivadavia o, mejor dicho, desde finales del virreinato hasta mediados del siglo XX.

La secuencia semántico-discursiva en que se inscribe el monólogo de Jorge Rague (la cuarta de la serie de la fiesta) es bastante más compleja que la primera (la que incorpora el monólogo de Eugenia Rague) por la pluralidad de voces que concurren en su configuración discursiva: **a)** la voz del narrador omnisciente; **b)** la voz musitada primero, interiorizada después, y finalmente estentórea de Jorge Rague; **c)** la voz del profesor de Historia que emite el disco de la victrola; **d)** la voz del criado que trae las cartas. La alternancia de tantas voces en un segmento no muy extenso exige la lectura atenta del lector, para establecer con nitidez las redes de cohesión y de coherencia que vinculan los enunciados de este conjunto.

Paralelo al de Marta Rague es el fluir de la conciencia del pintor Lintas, otro participante en la fiesta que tiene una mirada crítica ante el mundo frívolo, superficial y egocéntrico de los concurrentes; se desarrolla en la décimo-quinta secuencia semántico-discursiva de la serie de la fiesta. Esta secuencia, como la que corresponde

al monólogo interior del señor Rague, es compleja en cuanto a la intervención de voces se refiere: alterna la voz del narrador omnisciente con el discurso directo de los personajes en intervenciones breves y la voz del intermediario omnisciente encabalgada en la del personaje en la transmisión del fluir de la conciencia del pintor Lintas. Las breves intervenciones de los invitados a la fiesta se presentan como cita –en el recuerdo que fluye en la mente de Lintas– de lo que ha escuchado o le han dicho sus compañeros de mesa. Estos dichos generan comentarios críticos de las opiniones ajenas, y preguntas que el personaje se hace a sí mismo –en cadena, porque el fastidio empieza a invadirlo. Hasta que, finalmente, transforma su cavilación en un discurso dirigido –mentalmente, claro está, por lo que venimos analizando– a un “usted” repetido con énfasis. Ese “usted” es una compañera de mesa, que afecta cierto barniz cultural pero carece de verdadera lucidez, en la valoración del pintor.

La relación *abierto-cerrado* que se plantea en el inicio de la serie narrativa de la fiesta es complementaria de la polaridad *afuera-adentro*, que se activa en el desempeño de Marta Rague. Informada sobre la situación de su hermana Brenda –ausente sin aviso de la fiesta–, abandona el baile. El contraste, que rige como procedimiento fundamental en la construcción de la diégesis de *Fiesta en Noviembre*, potencia los significados del episodio del aborto de Brenda, episodio que alcanza cierta autonomía en el conjunto de sucesos que atañen a la familia Rague y que se desarrolla en solo tres secuencias discursivas: los segmentos segundo (p.19); quinto (pp.26–27) y décimo noveno de la serie de la fiesta (pp.80–86). Brenda, la segunda de las hijas, prácticamente se ha independizado de sus padres como reacción ante el abandono afectivo y en repudio de una vida regida por valores que no comparte. Al contrario de Marta, su hermana mayor, que elige el autocuestionamiento para crecer antes que rebelarse, Brenda elige el camino de la autodestrucción. Embarazada y sin consejo, puesto que no

se atreve a tiempo a la confidencia con su hermana, se somete a un aborto que casi le cuesta la vida.

En momentos de auto-análisis, Marta Rague representa su experiencia vital en la metáfora del vacío, para significar el sinsentido de pasar el tiempo sin una vivencia con valores. A su vez, simboliza la vida de Brenda en la imagen del torbellino, que puede arrastrarla o devorarla. Ambas vidas de mujer son consecuencia de causas remotas e inmediatas, todas las cuales se sintetizan en el conjunto de intereses que concentran la atención de los padres, intereses que resultan ajenos a la afectividad propia de una familia unida por lazos firmes de pertenencia.

La acción que se despliega en la serie narrativa de la fiesta de *Fiesta en Noviembre* produce un *crescendo* de la tensión que alcanza su clímax en el enfrentamiento entre Eugenia Rague y el pintor Lintas, que se genera en un diálogo en el que el pintor repite “¡Tanta comedia!” (p.106). El momento de tensión máxima se extiende al diálogo entre el pintor Lintas, el abogado Jarcelín y el “hombre del cigarro Danneman”, que pone de relieve cosmovisiones opuestas (pp.106-111). A partir de este momento, la vertiente diegética de la fiesta se desliza hacia el desenlace, que resulta bipolar y que se vincula con la antítesis *adentro-afuera*. El polo del *adentro* corresponde al círculo incapaz de superar su superficialidad y su hedonismo por un crecimiento interior. El polo del *afuera* corresponde al cierre de la acción y abre una esperanza, porque Marta Rague, que pasa a un nítido primer plano en el último tramo de la serie narrativa, encuentra el camino; descubre la vía por la cual superar el cansancio y el vacío de su vida, cuando comprende dos conceptos fundamentales: “ayudar” y “servir”. Comprende la trascendencia de estos términos en el ámbito del “afuera”, en el recorrido por zonas de la ciudad donde circula la gente que tiene dolores, necesidades y sufrimientos.

Concluida la serie de la fiesta, el discurso reinicia la serie que hemos llamado las “Últimas horas del Poeta”. El discurso narrativo repite las secuencias ya desarrolladas con anterioridad (pp.157-159) –para configurar el recurso de recolección–, no solo con una intención enfática, sino también para ofrecer una clave al lector no habituado aún a la experimentación formal. Retomado el relato de la serie primera, continúa con el despliegue del proceso del apresamiento y el asesinato del Poeta, sin juicio ni explicación. El juego de las medias palabras, de las alusiones irónicas al mismo tiempo que crueles, y de los implícitos, cobra en el texto un vigoroso relieve. Noche, tiniebla, luna, atropello, son los lexemas que se repiten hasta configurar una atmósfera asfixiante, precursora del asesinato que tuvo repercusión planetaria.

El Poeta puede ser interpretado en la serie narrativa que protagoniza como una culminación del ideal evolutivo del “deseo de ser”: el pedazo de pan que lleva en la mano y del que no se desprende sino en el momento de ser herido de muerte –y el pedazo de pan se impregna con su sangre– representa el alimento esencial, al mismo tiempo que simboliza las nociones de pureza, de sacrificio y de transformación espiritual. En la tradición de los hebreos, el pan ácimo significa la presencia espiritual de Dios; en la tradición evangélica, la presencia sustancial de Dios¹⁶. El despojamiento de la ambición de tener y de poder impregna la imagen del Poeta a partir de la imagen misma del pan simbólico.

En la serie del Poeta, el arte es suprema expresión del espíritu –que la violencia puede abortar– y no mercancía, como lo muestra predominantemente la serie de la fiesta. La isotopía semántica más vigorosamente privilegiada en esta serie se representa en los “venenos de ultramar”, la metáfora con la que Mallea significa las ideologías totalitarias que se difundían mundialmente en el momento de producción del texto. En

¹⁶ Cf. Chevalier y Gheerbrandt (1974), t. III, 348-349.

la serie del Poeta esta isotopía opera semánticamente, de modo paralelo pero contrastante con el de la otra, la oposición *adentro-afuera*. Adentro se encuentran la familia que nutre y cobija; los afectos, la vida sencilla pero plena; afuera, los peligros, el poder que atropella, la violencia, la tiniebla, la muerte.

El análisis de la cohesión y la coherencia del texto de la novela pone de manifiesto que las dos series narrativas que configuran el cuerpo textual de *Fiesta en Noviembre* guardan relaciones nítidas que hacen de la confluencia de ambas series una construcción indiscutiblemente unitaria.

Diégesis e isotopías en *Fiesta en noviembre*

La configuración de la trama de esta novela a partir del montaje paralelo-simbólico de dos series narrativas que mantienen una antítesis sostenida, renueva y amplía el concepto tradicional de trama o de diégesis. La cohesión se establece a través de la conformación de campos léxico-semánticos antitéticos, paralelos o complementarios, según el caso, en el desarrollo de los episodios y de las situaciones que se despliegan en las dos series narrativas de la diégesis.

La coherencia se mantiene a través de temas análogos inherentes al conflicto básico de cada serie y a través de ejes semánticos isotópicos que vinculan ambas series narrativas, ejes que hemos señalado previamente. La primera serie centra el conflicto en el ejercicio de la violencia del poder sobre el Poeta; esa violencia está engendrada de manera directa por “los venenos de ultramar” de que habla el epígrafe. La condición de espíritu incontaminado, de espíritu superior y vital del Poeta se expresa a través del valor simbólico del pedazo de pan que lleva en la mano y del poema que estaba escribiendo en el momento en que vinieron a llevarlo. La segunda serie centra el conflicto en dos planos: por una parte en la violencia que ejerce Eugenia Rague sobre sus hijas; por otra, en la violencia subrepticia que empieza a

instalar la economía especulativa de Jorge Rague –metonimia de una clase de empresarios– en camino a desplazar la economía productiva a nivel nacional.

Las imposiciones de la madre sobre las hijas, surgidas de la necesidad de mostrar una imagen de familia y de mantener la estructura familiar al servicio de la voluntad nunca satisfecha de ascenso social, operan como un motor de la causalidad con diferente resultado en cada hija. En Marta, más fuerte y más lúcida, la insatisfacción de la vaciedad de sentido de la vida que lleva genera un autocuestionamiento primero y el hallazgo de un camino de crecimiento después. Propiciador de este hallazgo es el pintor Lintas que, con cierta mayéutica socrática, la induce a valorar dos conceptos fundamentales en la vida individual y en la vida social: “servir” y “ayudar” (p.145), sobre el final de la serie segunda, en la secuencia vigésimo–octava.

En Brenda, la hija menor de los Rague, el efecto de la relación parento–filial es completamente negativo: más débil, más afectada por el abandono materno, busca el afecto por caminos equivocados y auto–destructivos. El lexema “sangre” vincula la serie del Poeta con el episodio de Brenda Rague y esta vinculación se potencia con la clausura en muerte: muerte del Poeta y muerte del niño no deseado.

La isotopía de la violencia que recorre toda la primera serie narrativa, en la segunda se manifiesta en la violencia que ejerce Brenda sobre sí misma, en la violencia que sostienen ideológicamente algunos personajes –Javier Jarcelín, el ex–juez (pp.103–104), Eugenia Rague (p.105) y el personaje que el emisor omnisciente, para darle carácter metonímico, identifica como “uno de los del sector de sangre azul” (pp.42–43)– y asimismo en la violencia que ejerce Eugenia Rague sobre Lintas para obligarlo a emitir un juicio mentiroso sobre dos pinturas falsificadas. El punto culminante de la isotopía de la violencia se encuentra en el secuestro y la golpiza del librero judío,

que muere después a causa del ataque recibido. Este episodio aparece evocado por Lintas en la secuencia vigésimo–quinta, con motivo del grito lastimero que emite su viuda en la noche, ya enajenada (pp.116–128).

Además de la isotopía semántica de la violencia, son hegemónicas la isotopía de la antítesis de apariencia y realidad y la antítesis de ambición de tener y deseo de ser. La tensión entre parecer y ser, enfatizada por la isotopía retórica de la fiesta como representación teatral, llega a su clímax en el enfrentamiento entre Eugenia Rague y Lintas. Este episodio, puesto de relieve por la concisa expresión que el pintor repite insistente–mente (“¡Tanta comedia!”), no solo desenmascara el *ser* que se esconde detrás del *parecer*, sino que concentra en una síntesis significativa el contraste entre las escalas de valores que rigen las conductas de los dos grupos moralmente diferenciados de personajes. La antítesis sostenida entre *ambición de tener y deseo de ser* –para expresarnos en los términos de Pietro Prini¹⁷– resulta quizás el aporte semántico más profundo y más estimulante para la reflexión del rico conjunto de significados que se entraman en la diégesis de *Fiesta en Noviembre*.

El ser–deseo, en la concepción de Pietro Prini, nutrida por conceptos fundantes del psicoanálisis freudiano, se construye como pulsión productora de energía vital; produce un placer que impregna la interioridad del sujeto y se encuentra en el cruce de lo emocional y lo voluntario. Sin embargo, el deseo es más profundo que la voluntad y su carga finalística y también es más profundo que el concepto mismo de libertad. El deseo, en esta concepción, no se identifica con el *eros* de la perspectiva platónica, sino que emerge como una nostalgia, como sentimiento de una carencia. El deseo, específicamente humano, es una categoría psíquica en la que nace la esencia de la subjetividad. En este ámbito se plantea la tensión originaria del hombre entre el deseo de

¹⁷ Cf. Prini, (1982), 145–146.

ser, que es la aspiración a la evolución espiritual, y la ambición posesiva, dirigida a la acumulación de bienes.

El deseo de ser no puede ser satisfecho por ningún objeto, como ocurre con la ambición de tener. Si la preocupación posesiva se exagera y concebimos el mundo en que vivimos como un mundo hecho solamente de cosas, de instrumentos y de funciones, se corre el riesgo de perder del todo lo personal y creativo que existe en nosotros, según la concepción de Pietro Prini, que venimos siguiendo.

Dos de los personajes protagónicos de la serie de la fiesta –Eugenia y Jorge Rague– y la mayor parte de los invitados, que se identifican con ellos, que tienen similar cosmovisión y análoga escala de valores, manifiestan exacerbada la ambición posesiva, porque han reducido el mundo a cosas, instrumentos y funciones. En el caso de Eugenia Rague, su deseo se ha hecho obsesivo de la acumulación de objetos (se concreta en su colección de objetos costosos); esos objetos a su vez son instrumentos que ponen de manifiesto su capacidad económica y la función que cumplen se traduce en el poder como posibilidad de someter a otros. La colección de antigüedades y de objetos de arte de los Rague constituye efectivamente un instrumento manejado con habilidad en la conquista del poder y del prestigio, valores prioritarios en la escala del grupo social al que este matrimonio ha logrado llegar. La ostentación que despliega “sabiamente”, en opinión de la propia dueña de casa, resulta ser parte de esa “Argentina visible” que preocupó a Mallea. La fiesta constituye uno de los rituales de actualización y consolidación del prestigio construido (más que conquistado) y construido con estrategias eficaces pero espurias.

La reflexión metaliteraria y meta-estética tiene también un lugar –no destacado pero sí significativo– en la novela que nos ocupa. Tanto Marta Rague como el pintor Lintas se ocupan de la pintura y de la literatura y

aportan criterios valorativos; asimismo exponen sus puntos de vista otros personajes. La referencia metaliteraria, importante en esta novela por su carácter experimental, da la clave de las lecturas del autor empírico vinculadas con la renovación del discurso novelesco. Uno de los personajes de segundo plano, una joven señora, dice: “Fíjese usted, ya ni un Balzac ni un Dickens.” A lo que Lintas, el pintor, opuso:

*“Sin ningún entusiasmo ni convicción, él se volvió hacia ella y dejó caer esta hipótesis al azar, **quién sabe si el genio de nuestro tiempo no resultaba ya de una obra de perfección tradicional sino de una obra de imperfección compleja, de imperfección gigantesca, adecuada no ya a una norma clásica sino a la anormalidad terrible de nuestra edad (...)**” (p.62). (Los destacados son nuestros).*

En dirección a estas precisas reflexiones metaliterarias, podemos observar, en este asedio a la novela de Mallea, que *Fiesta en Noviembre* ejercita múltiples innovaciones, algunas más audaces que otras. Sin embargo, sigue siendo “una novela bien hecha” según la caracterización de Umberto Eco (Eco, 1993, 59-103) en tanto resulta transparente su estructura y no constituye “un modelo para armar”, lo que no implica que tenga previsto un lector pasivo. Mallea ha puesto la experimentación formal al servicio del relieve semántico de los problemas éticos que plantea como motivo de reflexión del receptor. El lector de *Fiesta en Noviembre*, para captar cabalmente la riqueza de significados que ofrece el texto y para establecer la hondura e importancia de las referencias –explícitas o implícitas– al contexto de producción de la obra, deberá reconstruir las redes significantes que, a partir de las isotopías semánticas, configuran la estructura semántica profunda del texto. La vigencia de los problemas que el autor hace materia de la ficción resulta indudable; la distancia temporal entre la

fecha de publicación de la novela y el presente permite razonar sobre las causas profundas de la crisis del mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, D. (1950) *Poesía Española: Ensayo de Métodos y Límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos.

Alonso, A. (1939). *Fiesta en noviembre* de Eduardo Mallea (reseña). En *Sur. Revista mensual publicada bajo la dirección de Victoria Ocampo*, nº 54. Buenos Aires. 65-69.

Anderson Imbert, E. (1969): Formas de la novela contemporánea. En Loveluck, J. (Comp.): *La Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 219-279.

Borello, R. A. (2000) *Fiesta en noviembre*: Testimonio existencial y político. En *Revista Hispánica Moderna*. Pittsburg, University of Pensilvania Press. 53(2), 425-438.

Burgos, N. (1996) Mallea y el Personalismo: Textos significativos para un paralelismo. En Cvitanovic, Dinko [et al.]: *Argentina y Europa (1930-1950)*. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. 21-45.

Carmagnani, M. (1973): *L'America Latina dal 1880 ai nostri giorni*. Firenze: Sansoni.

Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (1974): *Dictionnaire des symboles*. París: Editions Seghers.

Eco, U. (1993) *Las poéticas de Joyce*. Traducción de la edición

original de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.

Floria, C. A. y García Belsunce, C. A. (1979): *La Argentina Alterada*. La Restauración Neoconservadora. En *Historia de los Argentinos*. 2ª ed. Buenos Aires: Kapelusz, t. II. 311-352.

Krysinski, W. (1997): *Encrucijada de signos. Ensayos sobre la novela moderna*. Madrid: Arco / Libros.

Lichtblau, M. I. (1967). *El arte estilístico de Eduardo Mallea*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.

Mallea, E. (1979) *Fiesta en noviembre* (1ª ed.: 1938). Buenos Aires: Editorial Losada.

---. (1987) *Bahía de Silencio* (1ª ed.: 1940). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

---. (1947) Prólogo a su: *El sayal y la púrpura* (1ª ed.: 1946). Buenos Aires: Editorial Losada. 7-15.

---(1965). *Poderío de la novela*. Madrid-Buenos Aires-México: Editorial Aguilar.

Nino, C. S. (1992). *Un país al margen de la ley. Estudio sobre un componente del subdesarrollo argentino*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Ortiz, R. M. (1986). El aspecto económico-social de la crisis de 1930. En Etchepareborda, R. et al: *Crisis y Revolución de 1930*. Buenos Aires: Hyspamérica. 51-88.

Pintor Genaro, M. (1976).
Eduardo Mallea novelista. Puerto Rico: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.

Prini, P. (1982). *La paradoja de Ícaro*. Buenos Aires: C.I.N.A.E.

Reisz de Rivarola, S. (1989).
Teoría y análisis del texto literario. Buenos Aires: Editorial Hachette.