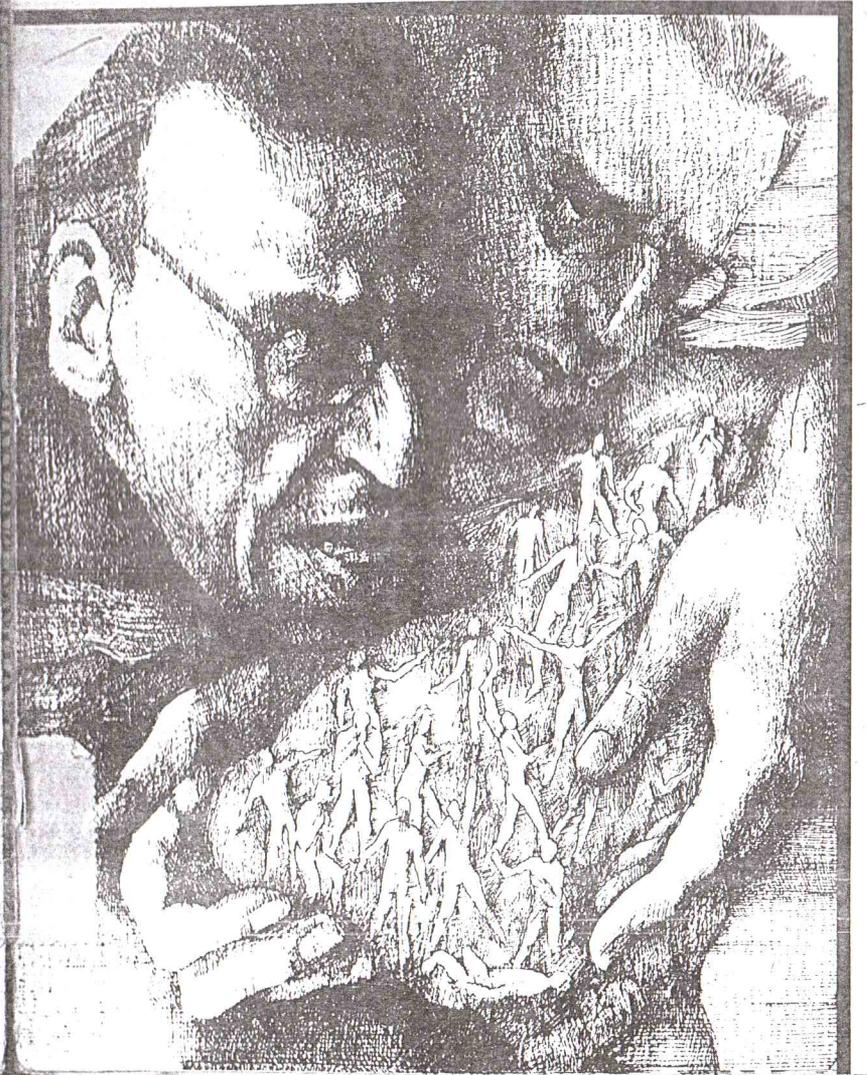




Paco Espínola y otros ensayos

A través de los diez ensayos críticos que integran el presente volumen, el autor enfrenta diversos temas relacionados con la literatura uruguaya. En tres, —"Ismael", de Eduardo Acevedo Díaz, "El terruño", de Carlos Reyles y Concepción quiroguiana del cuento— se indaga y analiza las concepciones narrativas de Acevedo Díaz, Reyles y Quiroga y el modo en que se verifican en sus creaciones literarias; en dos —Rimas de Lutecia y Crónica de una amistad— se realizan rápidas incursiones en algunos aspectos de la vida literaria del "novecientos" uruguayo; en otros dos —Paco Espínola (I): su creación narrativa y Paco Espínola (II): recuerdos— se accede, desde puntos de vista distintos, a la personalidad y obra del autor de Raza ciega; en los dos siguientes —Desarraigo y Un alma dispersa— se sondea, partiendo de un pensamiento de Federico Nietzsche, en la estructura síquica de dos personajes de la narrativa uruguaya: Eladio Linacero (de El pozo, de Juan Carlos Onetti) y Laura Medina (de La sobreviviente, de Clara Silva); en el último —No sólo regionalismo— se hace pie en un cuento de Julio C. da Rosa para elucidar algunos aspectos del criollismo narrativo.



ARTURO SERGIO VISCA

ESTIMOL

72/84. 137

Paco Espínola y otros ensayos

ARTURO SERGIO VISCA

Dibujo de carátula
Martha Restuccia

L.H.M. 314

Sept 1994



El presente libro —si tal denominación puede dársele— reúne varios textos escritos en diversas fechas. De ellos, el que recoge recuerdos sobre Paco Espínola, es totalmente inédito. Los otros —provenientes de diversas publicaciones periódicas o de prólogos de libros— han sido ampliados y reelaborados. Creo que, en conjunto, aportan algunos puntos de vista sobre la literatura uruguaya que, quizás, no carezcan de interés.

A.S.V.

“ISMAEL”, DE EDUARDO ACEVEDO DIAZ

1. BOSQUEJO BIOGRAFICO

Eduardo Acevedo Díaz, hijo de Norberto Acevedo y Fátima Díaz, nació el 20 de abril de 1851 en la Villa de la Unión (Departamento de Montevideo). Su infancia y adolescencia tuvieron como entorno histórico un Uruguay convulsionado constantemente por conflictos internacionales y disensiones internas, cuyo carácter violento se manifestó en frecuentes enfrentamientos armados entre los dos partidos, el *Blanco* y el *Colorado*, que dominaban el escenario político uruguayo en el siglo XIX. “El ambiente del Río de la Plata era de sangre en esa época”, afirma el historiador uruguayo Eduardo Acevedo refiriéndose a los años en que transcurrió la infancia y adolescencia del autor de *Ismael*. Esa atmósfera de sangre, respirada por un ser de temperamento intensamente apasionado, fue, sin duda, decisiva en la formación de su carácter, y no menos decisivos lo fueron el ambiente y las tradiciones familiares. Muchas de ellas las conoció a través de su abuelo materno, Antonio Felipe Díaz, nacido en La Coruña el 26 de marzo de 1786 y que combatió heroicamente en defensa de Montevideo cuando la invasión inglesa de 1807. Al morir dejó unas *Memorias*, devotamente conservadas por su nieto, en las que narra muchos de los acontecimientos históricos de los que había sido actor o testigo. En relación con los ascendientes del autor de *Ismael*, se ha destacado que “hubo entre ellos hombres de toga y hombres de espada y remontando su genealogía se llega a encontrar entre sus ancestros a compañeros de Francisco Pizarro, a fiscales y oidores de Reales Audiencias, a fundadores de Montevideo, a soldados de nuestra independencia”⁽¹⁾. Entre estos últimos, su propio abuelo Antonio Felipe Díaz, cuyo origen español no lo inhibió de revistar en las fuerzas independentistas.

La personalidad de Eduardo Acevedo Díaz se desdobra, en apariencia, en dos facetas: una, la del hombre de acción; otra, la del escritor. Como hombre de acción, y en su condición de activo militante del *Partido Blanco*, también llamado *Partido Nacional*, participó, ocupando lugares de primera fila, en la vida política del país. En tres oportunidades tomó las armas para intervenir en movimientos revolucionarios: combatió en las filas del coronel blanco Timoteo Aparicio, cuando se produjo el levantamiento armado conocido como *Revolución de las lanzas* (1870-1872), cuya finalidad era derrocar al Presidente *colorado* Lorenzo Batlle⁽²⁾; participó en la llamada *Revolución Tricolor* (1875), comandada por los coroneles Angel Muñiz y Juan M. Puentes, del

⁽¹⁾ Deus, Sergio. *Eduardo Acevedo Díaz. El caudillo olvidado*. (Montevideo, Alcali Editor, 1978).

⁽²⁾ En esta revolución se combatió en forma muy parecida a la de la gesta emancipadora. En ambas ocasiones, la lanza fue un arma principalísima. Era, en ocasiones, una simple caña tacuara en uno de cuyos extremos se ataba una hoja de tijera de esquilador. Francisco Espínola ha destacado la importancia que tuvo para Eduardo Acevedo Díaz la participación, a los 19 años y como soldado, en esa revolución que fue una de “las últimas guerras típicamente gauchas”. Esa participación permitió que le entrara “directamente por los ojos la representación de los combates de la Patria Vieja, que trasladó después a sus novelas con nobleza artística insuperada en lengua española (...)”. En verdad, agrega el citado escritor, “fue Acevedo Díaz el único verdadero artista a quien le fue dado contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras: sin alambradas, sin palos telefónicos, sin puentes, sin vías de ferrocarril, resultando la suya la postrera mirada capaz de retener algo sobre un mundo que tocaba a su fin”. (Prólogo a *Soledad*. Montevideo, Biblioteca “Artigas”. - Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen Nº 4, 1954).

Partido Colorado, y el coronel Julián Llanes, del Partido Blanco⁽³⁾, que intentó derribar al Presidente Pedro Varela; finalmente, cuando en 1897, el general Aparicio Saravia, caudillo blanco, inició un levantamiento armado contra el Presidente Juan Idiarte Borda, Eduardo Acevedo Díaz, que había tenido preponderante actuación en la Junta de Guerra de su Partido, se incorporó a las fuerzas armadas. Su actuación política se manifestó también en la arena periodística. Dirigió algunos diarios (*La Democracia*, *El Nacional*) y colaboró en otros (*La República*, *La Razón*). Desde ellos, promovió y defendió, con gran vigor polémico y eficacia comunicativa, sus convicciones políticas. “Su verbo — ha escrito el Dr. Víctor Pérez Petit, refiriéndose a la campaña de Eduardo Acevedo Díaz contra Juan Idiarte Borda— era como llama de hogar para los afiliados a su credo, y a la vez, incendio devorador para el gobierno del señor Idiarte Borda. Ponía un estigma infamante en cada adjetivo y encerraba todo un proceso de acusaciones en una sola parrafada. A veces, el solo título del artículo era lo mismo que un toque de somatén⁽⁴⁾. En 1899, ocupó una banca como senador por el Departamento de Maldonado.

El 9 de agosto de 1876, tras un breve exilio en la República Argentina provocado por el fracaso de la *Revolución Tricolor*, Eduardo Acevedo Díaz regresó a Montevideo y tomó a su cargo la dirección del diario opositor *La Democracia*. Pero su permanencia en la capital del Uruguay fue muy breve. Tres días después de su regreso publicó en el citado diario un violento artículo titulado *Suplicio sin sentencia — Quia nominor leo*, en el cual denunciaba, y la denuncia era veraz, una criminal acción del “comandante Máximo Santos, que lleva a su cintura una espada como sarcasmo irrisorio del pundonor militar”. Máximo Santos, en efecto, había ordenado el fusilamiento del caudillo Máximo Ibarra, sin ni siquiera otorgarle “el derecho sagrado de invocar leyes tutelares y sin la triste esperanza de ser acompañado a la fosa por la compasión del pueblo”. Y completando el cuadro, el editorialista agregaba: “A la orilla del camino se consumó el sacrificio, arrancándosele la vida al caudillo en la soledad de los campos, donde sus acentos desesperados no fueron escuchados por otros oídos que los de sus verdugos”. Iracundo, el dictador Lorenzo Latorre, que detataba el poder autotitulándose Gobernador Provisorio, ordenó a Máximo Santos que tomara las medidas necesarias para “levantar la injuria que pesa sobre su nombre y que amarga en estos momentos a su familia”. Eduardo Acevedo Díaz tuvo conocimiento de la reacción iracunda del dictador Latorre y, para salvar su vida, tuvo que salir del país. Con la complicidad generosa del capitán y oficiales de la fragata de guerra española *Narvéz*, se embarcó para Buenos Aires. Radicado en la República Argentina desde agosto de 1876 hasta julio de 1895⁽⁵⁾, relegó a un segundo plano la actividad política y, priorizando la creación literaria, escribió y publicó cuatro novelas, *Brenda* (1886), *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893), una novela breve, *Soledad* (1894), que subtítulo *Tradición del pago*, y un cuento largo, *El combate de la tapera* (1892)⁽⁶⁾.

⁽³⁾ En un manifiesto se expresaba que la divisa de la revolución era “la tricolor, arrancada al recuerdo de glorias que pertenecen a la Nación entera (...).” Se destacaba así que el movimiento revolucionario no era ni blanco ni colorado.

⁽⁴⁾ Pérez Petit, Víctor. *La Atenas del Plata*. (Montevideo, *Obras Completas*, Volumen XI, Tipografía Atlántida, 1944).

⁽⁵⁾ Durante su exilio, Eduardo Acevedo Díaz se casó, el 14 de junio de 1881, con Concepción Cuevas Calventos. El matrimonio tuvo seis hijos y una hija: Eduardo, Raúl, Huberto, Oscar, Hugo, Leonel y Elsa.

⁽⁶⁾ Antes de ser editadas en volumen, *Brenda*, *Nativa* y *Grito de gloria* aparecieron como folletín. Las dos primeras, en *La Razón* y *La Opinión Pública*, de Montevideo; la tercera, en *La Tribuna*, de Buenos Aires.

En julio de 1895 cerró esa etapa de su vida, fundamental en su trayectoria literaria. Radicado con su familia en Montevideo, volvió a militar intensamente en las filas del *Partido Nacional*. Se convirtió en uno de sus prohombres y alcanzó una extensa popularidad, como lo denota una *vidalita* (“Lamas y Saravia, Vidalitay, y Acevedo Díaz, /son los tres amores, /Vidalitay, /de la patria mía...”) que andaba, por ranchos y fogones, en labios del paisanaje uruguayo. Pero su vida política concluyó abruptamente en 1903, cuando, como integrante de la *Asamblea General*, votó contra lo dispuesto por las autoridades de su Partido, a José Batlle y Ordóñez, candidato del *Partido Colorado*, para la Presidencia de la República. Eduardo Acevedo Díaz fue entonces expulsado del *Partido Nacional*. En agosto de ese mismo año, José Batlle y Ordóñez, “cediendo a las presiones de la dirigencia nacionalista, y comprendiendo que Eduardo Acevedo Díaz estaba políticamente terminado⁽⁷⁾, lo designó *Enviado Extraordinario* y *Ministro Plenipotenciario* ante los gobiernos de Estados Unidos, México y Cuba. Al mes siguiente partió hacia su destino diplomático. No regresó jamás a su patria. Peregrinó de país en país y reanudó su creación literaria. Escribió y publicó, en esos años, dos novelas, *Minés* (1907) y *Lanza sable* (1914), y dos libros de carácter histórico, *Epocas militares de los países del Plata* (1911), y *El mito del Plata, Comentario al último juicio del historiador Mitre sobre Artigas* (1916). Murió en Buenos Aires el 18 de junio de 1921. Pocas horas antes de su sepelio, se halló en su cartera de bolsillo un documento, fechado en Buenos Aires el 23 de julio de 1919, en el cual expresaba sus últimas voluntades. Disponía que a su entierro sólo concurrieran sus familiares y amistades íntimas, que el mismo se realizara sin ceremonia alguna, ni civil ni religiosa, y que, en tiempos futuros, no se consagrara ningún homenaje a su memoria. Disponía, además, que sus restos permanecieran para siempre en tierra argentina.⁽⁸⁾

2. DOS EN UNO

El bosquejo biográfico que antecede permite visualizar, en la personalidad del autor de *Ismael*, una notoria dualidad: hay en él, por un lado, un hombre de acción que, apasionadamente volcado sobre su realidad circundante, procura modificarla en el sentido que le dictan sus ideales; y hay en él, por otro lado, un creador literario que, no obstante el desgaste de energía que le demandó su intensa actividad política, supo elaborar una creación narrativa con la cual, rigurosamente, *funda* la narrativa uruguaya. Esa dualidad es, en el fondo, más aparente que real, porque las dos facetas de la personalidad de Eduardo Acevedo Díaz reconocen una raíz común, que las unifica. Esa raíz común es su sentimiento y su concepción de la nacionalidad uruguaya. El *élan* que lo impulsa a la acción es el mismo que promueve su creación literaria. Su personalidad es, pues, aunque doble, unitaria. De ahí que el mundo novelesco acevediano sea, sin mengua de su calidad estética, un eco o reflejo de su actividad política, y de ahí, asimismo, que en ella se encuentre un reflejo o un eco de su creación novelesca. Esta situación explica que lo fundamental de la narrativa acevediana esté constituida por cuatro novelas de carácter histórico —*Ismael*, *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable*— y un cuento largo —*El combate de la tapera*— de la misma índole. Explica también que otros textos

⁽⁷⁾ Deus, Sergio. Loc. cit.

⁽⁸⁾ A este respecto, disponía textualmente lo siguiente: “Si el gobierno uruguayo o cualquiera corporación civil, me hiciera el honor de solicitar el repatrio de despojos, mis deudos, espero, lo agradezcan profundamente; pero, les ruego dignen declinarlo y manifestar que, por razones que deseo llevar a la tumba, es una de mis últimas voluntades que dichos restos descansen en la tierra argentina, que tanto he añorado, patria de mi esposa y de todos mis hijos, y que no sean removidos jamás”. (Eduardo Acevedo Díaz (hijo). *La vida de batalla Eduardo Acevedo Díaz*. Buenos Aires, El Ateneo, 1941).

aconsejamos, especialmente su espléndida novela breve *Soledad*, aunque no encuadren estéticamente en el género novela histórica, no le sean del todo ajenos, ni por su concepción ni por su elaboración. Es necesario subrayar ahora que la concepción que de la novela histórica tiene Eduardo Acevedo Díaz se arquitectura en una sólida construcción conceptual, tanto en lo que se refiere a su finalidad como a lo atinente a sus procedimientos de composición.

La finalidad de la novela histórica no es, para Eduardo Acevedo Díaz, el logro de una ~~reconstrucción~~ reconstrucción estético-arqueológica del pasado—propósito fundamental, por ejemplo, de Enrique Larreta en *La gloria de don Ramiro*—sino la creación de un mundo narrativo que incorpore el pasado en el presente, o, dicho de otro modo, que actualice plásticamente el pasado para que forme parte de un modo permanente en todos los presentes que constituyen el proceso histórico. La finalidad de la novela histórica, en definitiva, para el autor de *Ismael*, es hacer que la raíz se vea cuando se mira el árbol. Y quiere que su obra se la vea no en el espejo de una rigurosa pero fría indagación científica sino en forma cálidamente viva e intensamente dramática. Para lograrlo *historifica lo novelesco* (los personajes, situaciones y ambientes ficticios, impregnados de historia, tienen un poderoso valor representativo histórico) y, al mismo tiempo, *noveliza lo histórico* (el fluir de la historia se convierte en *discurso narrativo*, donde incluso los héroes nacionales, sin desvirtuarse, co-participan con los personajes ficticios en la acción novelesca). De este modo, lo novelesco, hecho valor representativo histórico, transfigurado en *discurso novelesco*, adquiere la consistencia de una realidad visible apta para insertarse vivamente en la conciencia colectiva y actualizar así, en forma permanente, el pasado, cumpliendo con la finalidad que se propuso el escritor. Es necesario agregar, aún, que esta confluencia de lo histórico en lo imaginario y lo imaginario en los históricos se produce al modo de un proceso dialéctico: los contrarios se funden en una síntesis que, al mismo tiempo, los conserva y los trasciende. La obra de Eduardo Acevedo Díaz se constituye, de este modo, en una realidad con consistencia propia—un mundo novelesco-histórico—donde los contrarios (la realidad histórica, la creación ficticia) se funden pero sin que desaparezcan sus rasgos constitutivos propios y sin perder ninguno de sus valores intrínsecos. Esto es: en esa realidad con consistencia propia que es el mundo novelesco-histórico de Eduardo Acevedo Díaz, confluyen novela e historia, pero sin que lo novelesco se despoje de ninguno de los caracteres estéticos que le son propios y sin que lo histórico eluda su condición de realidad objetiva. Esto es logrado por el creador mediante un lúcido manejo de procedimientos de composición que le son propios. Algunos de ellos serán subrayados más adelante. Ahora sólo cabe afirmar que esta facultad de anuar en perfecto equilibrio lo histórico y lo novelesco es uno de los rasgos de la genialidad creadora del autor de *Ismael*.

En las líneas que anteceden, se ha expuesto la concepción acevediana de la novela histórica tal como se infiere de la lectura de sus textos narrativos. Pero el propio Eduardo Acevedo Díaz ha formulado ensayísticamente, en más de una ocasión, sus puntos de vista acerca de ese género novelesco y ha explicitado, asimismo, cuáles fueron sus propósitos al practicarlo. En un artículo titulado *La novela histórica*, publicado en el diario *El Nacional* (Montevideo, 29/9/1895), expresa lo siguiente: "(...) el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato. La historia recoge prolijamente el dato, analiza fríamente los acontecimientos, hunde el escarpelo en un cadáver, y busca el secreto de la vida que fue. La novela asimila el trabajo paciente del historiador y con un soplo de inspiración reanima el pasado, a la manera como Dios, con un soplo de su aliento, hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo". Estos puntos de vista fueron confirmados mucho más tarde, en el prólogo de su novela *Lanza y sable*, publicada en 1914, donde se lee lo siguiente: "A nuestro juicio, se entiende mejor la "historia" en la novela, que en la

"novela" de la historia. Por lo menos, abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de los hombres descollantes y a la filosofía de los hechos. El conocimiento del carácter y tendencias, vicios y virtudes de la propia raza debe interesar al espíritu de los descendientes con preferencia a la simple exposición de sucesos y efectos, del método didáctico; como al buen agricultor interesa ante todo el análisis de las calidades de la tierra donde ha de echar la semilla para recoger los deseados frutos, y justipreciar las energías y desarrollos fecundos de la fuente de producción segura". Los rasgos de la novela histórica subrayados por el novelista uruguayo en los pasajes citados, más otras opiniones del mismo expuestas en diversas oportunidades, permiten concluir que, según él, la novela histórica es, especialmente para las sociedades jóvenes y embrionarias como era la uruguaya a fines del siglo XIX, un eficaz instrumento de consolidación del sentimiento y la conciencia de la nacionalidad, porque contribuía, lo que para tal fin era fundamental, a que se conocieran "a sí mismas en su carácter e idiosincracia, en sus propensiones nacionales, en sus impulsos e instintos nativos, en sus ideas y pasiones". El mundo novelesco-histórico creado por Eduardo Acevedo Díaz es fiel reflejo de sus ideas teóricas relacionadas con la novela histórica. Ese mundo, además de cumplir con las finalidades estético-narrativas propias de cualquier novelista, debía coayudar a la consolidación de la conciencia nacional uruguaya. Por eso, según le escribe al Dr. Alberto Palomeque, sus novelas históricas fueron compuestas de acuerdo con un plan que supone un "estudio etnológico, social y político" del Uruguay, mediante el cual se intenta "hacer resaltar los alineamientos vigorosos de su historia que trazan su fisonomía propia y diseñan de un modo indeleble sus propensiones e instintos nativos".⁽⁹⁾

3. LA TETRALOGIA EPICA

Elaborada de acuerdo con los principios o normas expuestos, la tetralogía integrada por *Ismael*, *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable*⁽¹⁰⁾ constituye un mundo novelesco-histórico que por su singular fisonomía justifica que Alberto Zum Felde, en su *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930), haya afirmado que "en verdad, faltando en nuestra literatura el poema representativo del ciclo guerrero y gauchesco de nuestra historia, la novela histórica de Acevedo Díaz llena en cierto modo esa función, ya que, a la realidad histórica misma de sus elementos, aúna ese aliento epopéyico y legendario y el valor poemático de muchas de sus escenas". A su vez, el novelista Francisco Espínola, acaso el más intenso sentidor de la personalidad y la obra acevediana y uno de sus más lúcidos intérpretes, corrobora, desde otro punto de vista, el juicio de Zum Felde. En su prólogo a *Soledad* y *Combate de la tapera*, mencionado en la nota 2, afirma, en efecto, que en la tetralogía acevediana, por "debajo de la ficción externa va otra trama, de importancia fundamental, cumplida por quien es, en realidad, y acentuando la proyección de la obra, el verdadero protagonista del ciclo: la nacionalidad oriental abriéndose a la vida libre".

Este protagonista común (que es, en realidad, un protagonista colectivo: el pueblo oriental) confiere unidad a la tetralogía, aunque cada una de sus cuatro novelas tiene su propio y bien definido núcleo histórico. La acción de *Ismael* se sitúa cronológicamente en 1811, al iniciarse la gesta emancipadora, con José Gervasio Artigas al frente, y se cierra

⁽⁹⁾ La Plata (Rep. Argentina), 29/8/1889. La correspondencia de Eduardo Acevedo Díaz con el Dr. Alberto Palomeque, que incluye la carta citada, se publicó, con una presentación de Alfredo Castellanos, en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo, N° 2, mayo de 1969).

⁽¹⁰⁾ Queda fuera del plan de este prólogo la consideración crítica de *Brenda* y *Minés*. Casi sin excepciones, la crítica ha juzgado que ambas novelas, salvo algunos logros parciales, carecen de reales valores literarios. No es posible incluirlas en el ciclo épico, ni tuvo el autor intención de que a él pertenecieran.

con la batalla de *Las Piedras* en la cual, el 18 de mayo del año citado, fueron derrotados los españoles; el núcleo histórico de *Nativa*, cuya acción transcurre hacia 1821, es la *Cruzada de Olivera*, nombre con el que se conoce un levantamiento armado contra la dominación portuguesa; la base histórica de *Grito de gloria* se halla en la *Cruzada de los Treinta y Tres*, ocurrida en 1825, cuando la *Provincia Oriental* se encontraba en poder del Brasil, y culmina con la batalla de Sarandí, librada el 12 de octubre de 1825, en el cual los brasileños fueron vencidos; la acción de *Lanza y sable* se ubica hacia 1836-38 y no tiene ya por telón de fondo los sucesos de la gesta emancipadora, sino el momento histórico en que la *Provincia Oriental*, ya independiente, comienza a "caminar sin andadores, pero mal y en continuos tropiezos", según se dice en el *Proemio* de la novela, dando así origen a las primeras disensiones intestinas: las del ex presidente de la República, general Fructuoso Rivera, contra su sucesor, el general Manuel Oribe. Esta diferencia temática ha permitido que la crítica, mayoritariamente, haya juzgado que la última novela era independiente de las tres anteriores, aduciendo que no sólo tiene esa casa relación temática con ellas, sino que carece de pareja jerarquía estética. Espínola, en el prólogo citado, expresa, con palabras totalmente compartibles, su desacuerdo con la postura crítica indicada. Con respecto a la primera de las dos objeciones, manifiesta: "*Ismael* significa el primer intento de una voluntad que es despertada; *Nativa*, el instinto popular manifestándose de nuevo en un pujo desesperado, pero certero, porque es auténticamente un instinto. Con la novela anterior, con *Ismael*, resultan las angustias del parto. *Grito de gloria* es el alumbramiento y es —bajo urgida brusquedad— el desprendimiento placentario. *Lanza y sable* va a presentar el primer conflicto —cuya semilla ya se hace sentir en *Grito de gloria*—⁽¹¹⁾ en el seno de la conciencia oscura recién encarnada y que, a tientas, obliga a ponerse en movimiento al haz de carne y huesos en que se asila, integrándose. Su argumento íntimo es un momento de la masa que, ahora libre —es decir, sola— está escuchando el intento intermitente y frustrándose de un zumbido lejano —que le llega desde el fondo del ser, sin determinación de punto cardinal— y al que, en la intuición, se atiende como posible señal de un rumbo. En ella se perfilan ya los dos partidos tradicionales". En cuanto a la objeción relativa a los valores estéticos de *Lanza y sable*, señala Espínola que esta novela "es el fruto de una evolución literaria y sentimental de Acevedo Díaz; y los nuevos valores que presentan en nada ceden y, además, complementan los que le dan grandeza en América insuperada a las restantes". Palabras éstas también totalmente compartibles.

Diseñada ya, aunque esquemáticamente, en este capitulillo, la materia histórica que constituye el telón de fondo de la tetralogía épica de Eduardo Acevedo Díaz, y expuesta, en el capitulillo anterior, su concepción de la novela histórica, conviene ahora sintetizar el contenido de ambos capitulillos subrayando que la *intencionalidad creadora* que rigió la elaboración de *Ismael*, *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable* fue fundar un mundo imaginario novelesco que sirviera para consolidar la conciencia nacional colectiva, pero sin que ello implicara bajar en ningún momento la guardia estética. Esta *intencionalidad creadora* condiciona la elección de todos los componentes de las cuatro novelas que constituyen el ciclo épico acevediano. Como también, conviene hacerlo notar, las de algunos otros textos del autor (*Soledad*, *El combate de la tapera*, *El último suplicio*) que, aún cuando no integran el ciclo épico, a él se vinculan por su tema y la índole de su inspiración.

⁽¹¹⁾ Referencia a una situación del capítulo XXXII de *Grito de gloria*. Dos guerreros patriotas, devotos de distintos caudillos, se traban en un feroz duelo a lanza. Se acribillan despiadadamente hasta que uno de ellos muere.

4. LA LINEA ARGUMENTAL. ENTRAMADO ANECDOTICO

Un mundo imaginario novelesco es, en principio, la narración de una "acción fingida en todo o en parte", de acuerdo con la definición que figura en el *Diccionario de la Real Academia Española*. Esa acción, compuesta por el conjunto de aventuras vividas por los personajes y los actos que ejecutan, es el *componente* novelesco básico. El análisis puede descomponerlo abstractivamente en dos subcomponentes: la *línea argumental* y el *entramado anecdótico*. Este es definible como el conjunto, en ocasiones muy amplio y complejo, de episodios y situaciones que integran la novela; aquélla es la acción que da origen al conjunto de episodios y situaciones y que, a la vez, los enlaza relacionándolos coherentemente. En *Ismael*, tanto la *línea argumental* como el *entramado anecdótico* configuran conjuntos en los que se entremezclan, armónicamente reunidos, ingredientes históricos y ficticios. La *línea argumental* histórica está constituida en *Ismael*, en un orden muy general, por el impulso colectivo independentista que dará lugar, con el transcurso del acontecer histórico, a la nacionalidad uruguaya; la *línea argumental* histórica son los preparativos del llamado *Grito de Asencio* (28 de febrero de 1811)⁽¹²⁾, narrados en los capítulos XXV-XXVIII, y la *Batalla de Las Piedras* (18 de mayo de 1811)⁽¹³⁾, que motiva los capítulos LII-LIV; las situaciones a que da lugar la *línea argumental ficticia* son múltiples y no desvinculadas en la *línea argumental* histórica, como será visible en las andanzas de *Ismael*, y su compañero Aldama, entre los *matreros* y muy especialmente en el capítulo LIV, donde se narra cómo, en el curso de la *Batalla de Las Piedras*, *Ismael* da muerte a Jorge Almagro. Lo expuesto vale para los capítulos que van desde el VIII hasta el LIV inclusive, porque los siete capítulos iniciales y los dos últimos (LV y LVI) constituyen, respectivamente, un proemio y un epílogo en los cuales, sin perder el pulso narrativo, el autor ciñe el cuerpo novelesco con comentarios de carácter sociológico e histórico puestos en labios de varios personajes, ficticios unos e históricos otros.

Toda la rica materia narrativa e histórica constituida por la *línea argumental* y por la multiplicidad de episodios y situaciones que componen el *entramado anecdótico*, permiten que Eduardo Acevedo Díaz dibuje en *Ismael* un cuadro muy amplio y matizado de la situación histórica y social vivida, hacia 1811, en el territorio que con el correr de los años sería la *República Oriental del Uruguay*, y sin que falten en ese cuadro la referencia a sucesos de años anteriores. Ese cuadro, además, está compuesto con trazos muy nítidos y pone de manifiesto una dinámica narrativa que no puede nunca su interés. El autor maneja con inalterable sabiduría su materia narrativa y logra para su novela una sólida estructura, que supone una lúcida y exacta distribución de la materia ficticia e histórica manejada. Una atenta lectura de la novela permite, en efecto, percibir que ella, aunque el autor no lo señala explícitamente, se divide en dos partes, cada una de las cuales, a pesar de su necesaria e incultable interdependencia, se perfila con rasgos diferenciales bien definidos. Ambas partes abarcan igual número de capítulos: los veintiocho iniciales la primera; los veintiocho siguientes la segunda. Esta distribución de la materia manejada no es, obviamente, caprichosa. Responde al propósito del autor de que en su mundo imaginario novelesco se dibujen, con total precisión, dos momentos distintos, aunque vinculados entre sí, del proceso de la gesta independentista uruguaya: uno, el configurado por la situación histórica-social de la región en los años previos a la insurrección armada; otro, el determinado por ella. Un análisis crítico pormenorizado de cada una de

⁽¹²⁾ Pedro José Viera y Venancio Benavidez proclamaron, al frente de un centenar de gauchos e inspirados por Artigas, la independencia nacional.

⁽¹³⁾ Descrita en los capítulos L al LIV.

las dos partes referenciadas, evidenciaría, por un lado, la minuciosidad con que el autor transcribe narrativamente todos los detalles del mundo histórico-social en el que estriba su creación novelesca, en la que parecen dibujados con precisión de miniaturista hasta los menores detalles que lo componen, y haría ostensible, por otro lado, la destreza con que refina coherentemente todas las piezas de su mosaico narrativo. Este análisis pormenorizado, que podría constituir un curso sobre composición narrativa y, a la vez, otro de indagación histórica, sociológica y costumbrista, queda fuera del plan de este prólogo. No es posible, sin embargo, prescindir de algunas anotaciones al respecto.

5. PRIMERA PARTE: CINCO SERIES

Los veintiocho capítulos que constituyen la primera de las dos partes en que es posible dividir la novela son factibles, a su vez, de ser subdivididos en cinco series, cada una de las cuales cumple una función narrativa bien precisa. La primera se integra con los siete capítulos iniciales y compone una especie de proemio u obertura sinfónica. El primer capítulo es una vívida pintura del Montevideo Colonial, para cuya descripción no elude los dibujos vigorosamente plásticos, como cuando compara la ciudad, "encerrada en sus murallas de piedra erizadas de centenares de cañones", con la "cabeza de un guerrero de la Edad Media dentro del casco de hierro con visera en encaje y plumero de combate"; en los cinco capítulos siguientes, a través de los diálogos de los padres franciscanos con un innominado oficial de blandengues⁽¹⁴⁾ y el Capitán Pacheco⁽¹⁵⁾, se evidencia la situación que vivían Montevideo y Buenos Aires en 1808, como reflejo de lo que ocurría en España en los momentos de la invasión napoleónica; el séptimo sintetiza, mediante la intervención del autor, el contenido de los dos anteriores. La segunda serie, capítulos VIII y IX, presenta a Ismael Velarde, protagonista de la novela. La tercera, que comprende los capítulos que van del X al XIX, configura un retroceso en el tiempo, en el que se plantea el conflicto pasional vivido por Ismael, Felisa y Jorge Almagro. El mismo tiene lugar en un medio, la estancia de la viuda de Fuentes, bien característico de la campaña uruguaya a comienzos del siglo XIX y permite que el narrador cree situaciones con idéntica significación representativa: la del toro que salta el cerco de la huerta, embiste a Felisa y es salvada por Ismael; la del yaguareté; la del aparte del ganado; la del duelo a daga entre Tristán Hermoso y Fernando Otorgués y la del idéntico enfrentamiento entre Ismael y Jorge Almagro. La cuarta serie se inicia en el capítulo XX y se cierra en el XXIV. En el XX, se hace ver cómo la campaña uruguaya, a comienzos del siglo pasado, "ofrecía un aspecto de salvaje colorido" con sus estancias o poblaciones, separadas unas de otras por grandes distancias, y que se perdían en un "mar ondulante de grandes pastizales, cuchillas enhiestas, faldas abruptas, cañadones fangosos orlados de espesas maciegas⁽¹⁶⁾ o arroyos de ribazos sombríos"; en los capítulos XXI, XXII y XXIII se relata la vida de los matreros⁽¹⁷⁾ refugiados en las selvas que bordeaban el Río Negro; en el capítulo XXIV se muestra a Ismael y Aldama cuando, tras la pelea del primero con Jorge Almagro, se alejan de la estancia de la viuda Fuentes, se unen a los

⁽¹⁴⁾ José Gervasio Artigas.

⁽¹⁵⁾ Adhirió, en 1811, al movimiento independentista.

⁽¹⁶⁾ Planta herbácea cuyas hojas son semejantes a las de la espadaña.

⁽¹⁷⁾ "Denominábanse así, no sólo a los delincuentes y contrabandistas que la Hermandad perseguía sin tregua, sino también a los que sin tener cuentas con la justicia del Rey, eludían el servicio de las armas, resignándose a una vida montaraz ce perpetua zozobra". (Ismael, cap. XXI).

matreros y se incorporan a la hueste de Venancio Benavides⁽¹⁸⁾. La quinta serie abarca los capítulos que van del XXV al XXVIII y se refiere al *Grito de Asencio* y los comienzos de la insurrección armada.

En los veintiocho capítulos cuyo contenido ha quedado esquemáticamente expuesto, el autor se propuso dibujar, como antes se ha subrayado, el cuadro de la vida histórico-social de la colectividad uruguaya tal como era antes de que, con el *Grito de Asencio*, se iniciaran las acciones bélicas de la gesta emancipadora. Es necesario agregar ahora que ese cuadro está compuesto con la muy precisa intención de evidenciar cómo en la conciencia colectiva existía ya, desde mucho antes de el *Grito de Asencio*, la aspiración a la independencia nacional. El esquema trazado es de por sí demostrativo de la anterior afirmación y hace innecesario proceder a más fundamentaciones. Quizás convenga señalar, sin embargo, que en los capítulos que van del II al VI se destaca cómo esa aspiración toma forma lúcidamente *consciente* (y hasta con visos proféticos en Fray Benito) en las clases cultas urbanas, mientras que en los capítulos siguientes se muestra el poderoso *instinto* de las masas populares campesinas, paradigmáticamente representadas por Ismael, Aldama, los matreros, las huestes acadilladas por Venancio Benavides y Pedro José Viera y las hordas charrúas que tienen sus representantes en Apería y Tacuabé. Ese *instinto* es plástica y dinámicamente ostensible en el duelo que sostiene Fernando Otorgués con Tristán Hermosa, manifestación individual del antagonismo colectivo de godos y tupamaros⁽¹⁹⁾. Es posible agregar todavía, que la rivalidad amorosa de Ismael Velarde y Jorge Almagro, cuyo objeto es la criolla Felisa, puede verse, asimismo, como una proyección simbólica en el plano individual de aquel antagonismo colectivo.

SEGUNDA PARTE: OTRAS CINCO

En los veintiocho capítulos iniciales de *Ismael*, el narrador hace ostensible cómo en la conciencia colectiva estaban ya presentes los gérmenes de la gesta independentista. Ellos hallan su natural y congruente continuación en los veintiocho capítulos finales en lo que se muestra cómo esos gérmenes se convierten en acción. El antagonismo godotupamaros que, en la primera parte, quedó situado en el plano individual y se expresó a través del duelo Tristán Hermosa-Fernando Otorgués y en la rivalidad amorosa de Jorge Almagro e Ismael Velarde, pasa ahora al plano colectivo y se expresa en acciones bélicas. El narrador realiza así la *intencionalidad creadora* que subyace en todas las páginas de *Ismael* y que es mostrar, dicho con palabras de Francisco Espínola, la nacionalidad uruguaya abriéndose paso a la vida libre. Los veintiocho capítulos que componen esta segunda parte también admiten, como los de la primera, ser subdivididos en cinco series.

La primera serie se inicia en el capítulo XXIX, que reanuda la acción que se había interrumpido en el IX, y se cierra en el XLI en el que se narra la muerte de Sinfora. Estos capítulos constituyen un gran mural épico que muestra las acciones bélicas en el levante del territorio uruguayo. Las huestes de Benavides saliendo de los bosques del Río Negro, el triunfo de las mismas al enfrentar un destacamento español, Ismael hundiéndose en el *tembladeral*⁽²⁰⁾, el sitio de San José, son algunos de los episodios significativos pintados en ese mural, en el cual aparecen algunos personajes (Apería, Tacuabé, Casimiro Alcoba y la mencionada Sinfora) que parecen meramente episódicos pero no lo son. Y no lo son

⁽¹⁸⁾ Ver nota 12.

⁽¹⁹⁾ Españoles y criollos.

⁽²⁰⁾ Equivale a tremedal o tembladal.

porque en ellos quedan esculpidos algunos de los *tipos representativos* con cuyo anónimo heroísmo se logró la independencia nacional. Sin esos personajes, el cuadro de la gesta independentista sería incompleto. La muerte de Sinfora, narrada, como queda indicado, en el capítulo XLI que cierra esta *primera serie*, tiene, por eso, un nítido valor representativo de ese heroísmo anónimo. La *segunda serie* comprende los capítulos que van del XLII al XLVII. Se relata en ella los sucesos ocurridos en la estancia de la viuda de Fuentes después que Ismael huyó de ella y que culminan con la narración de la trágica muerte de Felisa. Dos nuevos personajes, para los cuales vale lo afirmado sobre los cuatro recién mencionados, son presentados en esta *segunda serie*. Son "el antiguo domador Melchor, a quien los peones llamaban Tata-Melcho, y la cocinera Gertrudis, negra baja y obesa que andaba con las medias al garrón las pocas veces que las usaba". En la *tercera serie*, capítulos XLVIII al XLIX, el autor vuelve a tomar la palabra, como en el capítulo VII, y, fundándose en una muy precisa filosofía de la historia, traza los rasgos caracterizantes de la gesta independentista y señala las causas que la promovieron y las condiciones que la hicieron posible. La *cuarta serie*, capítulos L al LIV, se refiere a la batalla de Las Piedras: los capítulos L al LI narran los preparativos de la batalla y los tres siguientes, la batalla misma, con el episodio del combate singular entre Ismael Velarde y Jorge Almagro, en el que el primero da muerte al segundo. La *quinta serie*, capítulos LV y LVI, constituye un epílogo que se vincula con el proemio compuesto por los siete capítulos iniciales. Mientras se combate en Las Piedras, Fray Benito y sus compañeros, que desde el claustro de San Francisco han seguido "afanosos los progresos del movimiento revolucionario", comentan los sucesos que ocurren en Montevideo. Fray Benito vuelve a tener ensoñaciones premonitorias. Finalmente, se narra cómo los franciscanos son conducidos hasta el *Portón de San Pedro* y expulsados de la ciudad⁽²¹⁾.

En los veintiocho capítulos, cuyo contenido se ha esquematizado en las líneas que anteceden, se hace bien visible (aunque lo que se afirmará a continuación vale también para los veintiocho anteriores) el doble proceso de novelización de la historia e historicización de la novela a que se ha hecho referencia en el capítulillo 2. En efecto: en estos capítulos, lo histórico y lo novelesco se compenetran tan íntimamente que por momentos pueden parecer indiscernibles. Un claro ejemplo se halla en el capítulo XXXVIII. En el combate entre criollos y españoles, Ismael está a punto de ser ultimado por un grupo de enemigos. De pronto, un jinete, "con una voz potente como un rugido", le grita: "—Aguántese, amigo, por vida suya". Ismael responde: "—¡Como poste, aparcerero!". El jinete e Ismael siguen combatiendo hasta que los españoles retroceden. Al fin del episodio se sabe que el jinete es Juan Antonio Lavalleja, uno de los héroes nacionales uruguayos. Pues bien: la novelización de lo histórico consiste aquí en que el pasaje puede ser leído prescindiendo del carácter histórico del personaje y sin que a pesar de ello pierda su eficacia narrativa. Lo histórico ha quedado novelizado. Del mismo modo pueden ser leídos los otros capítulos de la novela en los que parece tener prioridad en el

⁽²¹⁾ "Mi afecto decidido por la causa de América —expresa Fray Benito en el capítulo LVI— y mi amor por el país en que hemos nacido, no me arrastran hasta el punto de desconocer en la nación que nos ha dado su idioma y sus hábitos buenos y malos, esa virilidad patriótica y esa pasión guerrera perseverante de que ha ofrecido tantas veces y está dando ahora mismo ejemplos al mundo". Estas palabras, sugeridas por la heroica resistencia del pueblo español frente a los ejércitos napoleónicos, ponen en evidencia que en Eduardo Acevedo Díaz no hubo ni el menor asomo de una actitud negativa ante España. Otros pasajes de la novela confirman lo expresado. Así, por ejemplo, cuando en el capítulo LIII, al describir la batalla de Las Piedras, afirma, refiriéndose al jefe español José Posadas, que el desbande de algunas de sus tropas no abatieron su valor sereno ni el de sus pundonorosos tenientes, "y dando cara al peligro en la hondonada, propúsose allí vender a alto precio la victoria". Los rasgos negativos con que es presentado Jorge Almagro no tienen, pues, carácter genérico. Responden a las necesidades impuestas por el argumento novelesco.

contenido histórico, como por ejemplo, la situación final que narra la expulsión de los franciscanos. La historicización de lo novelesco es igualmente evidente. Un ejemplo: la pintura de la situación ruinoso de la estancia de la viuda de Fuentes después que han comenzado las acciones bélicas. Se patentiza allí la situación de la campaña provocada por la guerra. Más evidente aún de esa historicización de lo novelesco es el episodio del combate singular de Ismael Velarde y Jorge Almagro en la batalla de Las Piedras. Aunque ficticio, queda incorporado con total naturalidad al hecho histórico. Ese episodio no se siente como una intromisión de lo ficticio en lo real. Exagerando un poco, se podría afirmar, incluso, que los capítulos en que el autor expone sus puntos de vista históricos pueden ser leídos con prescindencia de su referente real considerándolos tan sólo como una explicación del contexto novelesco⁽²²⁾.

7. PERSONAJES

El mundo imaginario constituido por los cincuenta y seis capítulos que congregan ambas partes de *Ismael*, acoge en sí una amplia galería de personajes. Unos, como se ha visto, tienen su referente en la realidad histórica; otros son puramente imaginarios, aunque, desde luego, no en todo desconectados de esa misma realidad. Unos y otros presentan (y así se infiere tanto de lo que se acaba de señalar como de algunas consideraciones anteriores) una faz ambivalente: por un lado, gozan de la autonomía que les corresponde por su carácter de seres de ficción integrantes de un mundo imaginario que, como tal, es concluso en sí mismo y se rige por sus propias leyes; por otro lado, se vincula estrechamente con la realidad histórica que constituye la materia nutricia que le ha dado origen. De ahí que, aún cuando parezca paradójico, *Ismael* admite ser leído como pura ficción y como historia. Esta dualidad, que no desarmaliza la novela, es lograda mediante procedimientos de composición narrativa diestramente manejados por el autor.

La novelización de los personajes históricos es lograda mediante un recurso narrativo muy preciso al que se ha hecho referencia en el capítulillo anterior cuando se menciona a Juan Antonio Lavalleja interviniendo en defensa de Ismael. El recurso consiste, en primer término, en presentar al personaje *en acción*, de tal modo que se le incorpora sin esfuerzo y plenamente a la situación novelesca en la que interviene y, en segundo término, en *visualizarlo* vigorosamente destacando algunos de los rasgos que le caracterizaron en la realidad histórica. Pero esos rasgos, no los de la fisonomía del personaje histórico, sino los del *hombre* tal como lo vieron sus contemporáneos. De esta manera, el personaje atenúa su historicidad y se *noveliza* en la misma medida en que se *deshistorifica*. Además del de Lavalleja, valgan como ejemplos el de Pedro José Viera mostrando como Perico el bailarín y el de Artigas presentado en el capítulo II como un simple teniente de blandengues, parco en palabras y un tanto misterioso, y dibujado apenas con unos pocos trazos en el cuadro épico de la batalla de Las Piedras.

El procedimiento narrativo utilizado para *historicizar* a los personajes ficticios consiste en componerlos de tal modo que adquieran la fisonomía de *tipos representativos* de la situación histórica y de los estratos sociales de la época en que tiene lugar la acción de *Ismael*. Para que así sea, el narrador despoja a esos personajes, hasta cierto punto, de individualidad. Casi no tienen una historia personal. Pero se les hace ver directamente en su actuar y en su habla, y se les dibuja muy nítidamente en su ser físico, que es, en verdad, tan representativo como el configurado por sus trazos psicológicos. Valga, como ejemplo

⁽²²⁾ La eficacia con que el narrador noveliza lo histórico es bien evidente en Lanza y sable, única de las cuatro novelas de la tetralogía en que un personaje histórico de primera fila tiene un papel protagónico. Se trata del general Fructuoso Rivera. Se integra con total naturalidad al elenco de personajes ficticios sin perder los rasgos psicológicos que lo caracterizaron en la vida real.

de esto último, este retrato de Casimiro Alcoba, o Camero, como le llama Sinfora: "...era un zambo de indio morrudo y alegre, color de cacao, ojos pequeños muy brillantes, boca grande con dientes de criatura, ancho de espaldas, y pie tan breve como el de una muchacha impúbera". Es necesario agregar ahora que, no obstante la atenuación de los trazos individuales requerida para que adquieran carácter de *tipos representativos*, los personajes ficticios de *Ismael* no resultan desdibujados o borrosos. Todo lo contrario: se dibujan nítidamente ante el lector, haciendo difícil que tras una lectura atenta (y *sentida*) de la novela, ellos se borren de su memoria. Y a ello contribuye, sin duda, la intensidad de las situaciones en las que el autor las ubica, las cuales son, asimismo, bien representativas del medio histórico-social reflejado en el texto. La más somera lectura de la novela hace evidente la singular representatividad de cada uno de los personajes (el gaucho, el matrero, el charrúa, el peón de estancia, la virago combatiente, etc.) y de las situaciones por ellos vividas, haciendo, en consecuencia, innecesarios más comentarios al respecto⁽²³⁾.

8. EL PROTAGONISTA

En las líneas finales del capítulo VII de *Ismael*, el narrador advierte que en los siguientes se va a asistir "a los primeros pasos y escenas de una generación heroica que todo lo libró al empuje del brazo y a la bravura del instinto", y agrega que es el gaucho quien "va a ocupar la escena, a llenarla con sus pasiones primitivas, sus odios y sus amores, sus celos obstinados, sus aventuras de leyenda". Pero a continuación subraya que el gaucho que aparecerá en sus páginas es el "que sólo vive ya en la historia, el engendro maduro de los desiertos y el tipo altivo y errante de un tiempo de transición y transformación étnica". Esta gaucho legendario, que cumplió su ciclo histórico en las primeras décadas del siglo XIX, es el que Eduardo Acevedo Díaz paradigmáticamente presenta en el protagonista de su novela. La espléndida presentación del personaje ocupa los capítulos VIII y IX, que requieren ser leídos línea a línea con lúcida atención. La técnica de composición narrativa tiene en estos dos capítulos algo de montaje cinematográfico. El autor maneja tres elementos narrativos: un escenario (la selva profunda que "como un festón enorme de verde irisado" bordea los márgenes del Río Negro); una presencia humana (el innominado jinete de un "caballo piafador de gran alzada, cabeza pequeña y narices bien abiertas, rojas y expirando vapor por el esfuerzo de la carrera"); una acción mínima pero significativa (en su transitar por la selva, el jinete realiza diversos pequeños actos, como el fugaz pero significativo de la caza de la mulita⁽²⁴⁾, que revelan rasgos importantes de su teclado psíquico, y su cabal conocimiento del medio natural en el que se halla. El cuadro, de poderosa fuerza plástica, constituida por el andar del jinete entre la selva, se cierra con una escena reveladora: su encuentro con los matrereros y su diálogo

⁽²³⁾ Dos personajes requieren un breve comentario. Uno es el paisano Ramón. Visto por el narrador con una óptica cariñosamente irónica, protagoniza el único episodio de la novela que muestra rasgos humorísticos y, por consiguiente, parece excéntrico al mundo imaginario constituido por *Ismael*. No lo es, sin embargo. Representa un matiz de la vida en la campaña uruguaya a principios del siglo pasado, sin el cual el cuadro de la misma sería incompleto. El episodio sirve, además, para completar el dibujo de la fisonomía psicológica de los matrereros. Así se le hará evidente al lector cuando acceda a la novela. El otro personaje es el mastín *Blandengue*. Es también, rigurosamente, un personaje representativo. Era un natural compañero del gaucho. Y en este caso, es casi un soldado de las huestes independentistas. Interviene en la batalla de Las Piedras, donde, "con la lengua colgante llena de espuma", toma parte en la carga, "al primer arranque de los escuadrones", corriendo veloz, "todo conmovido y tembloroso; el ojo sangriento y los colmillos a la vista, ladrando con furor, como si se viese acosado por una manada de potros".

⁽²⁴⁾ Armadillo uruguayo. Asado es un manjar.

con el jefe de los mismos, a través del cual el lector se entera, recién entonces, que el jinete es Ismael. Ese breve diálogo hace saber, asimismo, que es un integrante de las huestes revolucionarias a quien le había sido confiada una misión⁽²⁵⁾.

La vigorosa presencia constituida por el protagonista en esta inicial aparición suya, se ahonda y se perfila totalmente en los capítulos siguientes, en los cuales, de acuerdo con su personal técnica novelesca, el autor no dice quién y cómo es Ismael sino que lo hace ver en su habla y en su actuar. Surge así, plástica y viviente, la imagen del personaje en toda su dimensión humana y estatura novelesca. Es la imagen de un ser tosco y primitivo pero no despojado de nobleza y que tiene como atributos inalienables el coraje, la fortaleza física y la capacidad para enfrentar serena y diestramente los peligros provenientes de un entorno, social y natural, que bordea la barbarie; es la imagen de un ser que no carece de sensibilidad estética, como lo revelan su amor por la música y su aptitud para componer ingenuas trovas; es la imagen de un ser dotado de una pujante vitalidad ("un exceso de energías", afirma Acevedo Díaz) y portador de una secreta carga afectiva, que se revela más en actos que en palabras, porque así lo impone su natural reservado y, en ocasiones, huraño; es, en fin, la imagen de un ser que supo empuñar la lanza y jugar su vida en la gesta emancipadora.

Esta es la imagen con que se halla dibujado Ismael a través de situaciones tan rebosantes de significación como lo son, entre otras, la de la defensa de la culebra a punto de ser matada por un matrero, la de su duelo a daga con Jorge Almagro y la de persecución y muerte del mismo en la batalla de Las Piedras, que aparecen en los capítulos XXIV, XIX, LIII y LIV. Es también, desde luego, la que surge de las situaciones vinculadas con su relación amorosa con Felisa. Esta imagen de Ismael es la del gaucho mítico o legendario que espontáneamente surge en la conciencia del rioplatense cuando recuerda o menciona a ese personaje histórico. La coincidencia, mayor o menor, de la imagen acevediana del gaucho con el que vivió en la realidad histórica —problema que en ocasiones ha sido planteado— es tema que queda fuera del plan de este prólogo. Aquí sólo cabe afirmar que el personaje tiene tan vigorosa vida novelesca y hasta cierto simbólica, que justifica que una calle montevideana lleve su nombre, como si de un personaje real se tratara⁽²⁶⁾.

9. RETRATOS, PAISAJES, SITUACIONES

El retrato es uno de los elementos narrativos utilizado por Eduardo Acevedo Díaz en la elaboración de *Ismael*. En las páginas de la novela aparecen con frecuencia y están trazados con suma destreza. En el capítulo VIII se detiene morosamente en la descripción del rostro y los vestidos de Ismael, componiendo un retrato de tal platicidad que podría ser trasladado al lienzo fielmente y sin esfuerzo; en el capítulo X figura uno de Jorge Almagro, en el que, a través de la descripción intensa y precisa de los rasgos físicos, el lector se introduce en la intimidad del personaje; en el mismo capítulo, y tras el de Jorge Almagro, se halla el de Felisa, pintado en pocas líneas, pero con tan rigurosa selección

⁽²⁵⁾ La situación supone hechos que el lector conocerá más adelante. Se crea así una expectativa destinada a mantener alerta el interés y la atención del lector. Es uno de los procedimientos de composición novelesca utilizados por Eduardo Acevedo Díaz. Es un recurso propio del folletín, cuya técnica no le fue ajena al autor de *Ismael*.

⁽²⁶⁾ Detrás de la palabra gaucho se agazapan, en verdad, no pocas interrogantes. ¿Cuál es su origen y de dónde deriva el vocablo? ¿Cuáles fueron, en realidad, sus hábitos, sus rasgos psicológicos y qué variedades tuvo el tipo? ¿Cuándo dejó de existir o se transformó dando lugar a otros tipos sociales derivados de él pero no a él en todo idénticos? Estas y otras interrogantes han dado lugar a muchas investigaciones cuyos resultados no siempre han sido coincidentes.

de los azoros esenciales que se hace casi físicamente visible; en el capítulo XV se encuentra el de Fernando Otorgués, realizado de un modo muy característico del arte narrativo de Eduardo Acevedo Díaz. Está compuesto en tres tiempos: en el primero, se le muestra burlándose, "entre carcajadas ruidosas", de Jorge Almagro que, al perseguir un toro, ha rodado con su caballo; en el segundo, se le pinta directamente: "(...) mientras Jorge se reincorporaba, el gaucho de gran talla y arrogante continente, barba castaña y ojos celestes, de mirar ceñudo, hacía ensayar corvetas a su caballo, domeñándolo con fuerte brazo en cada rebeldía"; en el tercero, se le hace ver indirectamente desde los ojos del gauchaje que "empezaban a mirarle con interés o cierta fascinación suscitada por el prestigio de la fuerza física, de la hermosura varonil, de la audacia y resolución que revelaban la mirada, la acción y el gesto, cuando a un simple ademán o grito bronco, hacía volver azorada una res al núcleo, o a un bote impetuoso de su cabalgadura hacía bramar de cólera a un toro". A través de estos tres tiempos, en los que a la descripción de rasgos físicos se añade el señalamiento de acciones, el personaje surge nítidamente en toda su dimensión novelesca.

La descripción paisajística, fundamental en la narrativa acevediana, es otro ingrediente novelesco que el autor maneja con extraordinaria destreza. En ocasiones, el paisaje se hace presente a través de pocas pinceladas. De esta manera aparece diseñado en el capítulo XXXVI, donde se narra cómo Sinfora da a luz en las orillas de un arroyo. Pero esas pocas pinceladas son exactamente las necesarias para levantar el telón de fondo de la situación en la que se halla. En otras ocasiones, el narrador procede a una extensa descripción. Así ocurre con la de la selva, que se inicia hacia el final del capítulo VIII, cuando "marchaba el sol a su ocaso, y sus rayos que bañaban las alturas del bosque que diluían apenas en su interior, a través de pequeños claros verticales, algunos chorros color de oro muerto (...)", y se continúa, en el comienzo del capítulo IX, en el momento en que "las tinieblas empezaban a difundirse densas, aumentadas por la espesura de aquellos lugares imponentes". En estos dos pasajes, el narrador logra que se vea y se sienta la selva, mediante la feliz conjunción de elementos visuales y auditivos y a través de la pareja presencia del mundo vegetal y el mundo animal. Estas descripciones paisajísticas no son en *Ismael* un ingrediente tan sólo ornamental, sino que, por lo contrario, se hallan siempre íntimamente vinculadas a la acción y son indispensables para que los personajes y las situaciones alcancen plenitud. Sin embargo, los dos pasajes citados, y otros similares, admiten ser aislados de su contexto para ser leídos atendiendo solamente a sus valores intrínsecos, con independencia de su función novelesca. Son, en verdad, pequeños poemas en prosa.

La aptitud del narrador para visualizar en el retrato y el paisaje las formas físicas, se revela asimismo en la creación de algunas situaciones en las que logra hacer visible plásticamente el movimiento. Así ocurre en la escena del duelo entre el godo Tristán Hermosa y el tupamaro Fernando Otorgués, cuya narración se inicia en el final del capítulo XV y concluye en el XVI. Dos pasajes de este episodio son bien expresivos de la anterior afirmación. El primero se halla en el momento en que, "torcido el cuerpo y cambadas las piernas" y tras de mirarse en las pupilas "como si en ellas estuvieran las puntas de las dagas", se inicia el duelo: "Las dagas se cruzaron despidiendo chispas en el choque, para separarse, ondular, recogerse y alargarse de nuevo como víboras. Sus filos solían encontrarse en las tendidas a fondo cerca de los extremos agudos; y los dos combatientes, comprimiendo las respiraciones, apretando el labio y bien abiertos los ojos, cual si los párpados se hubieran recogido en el fondo de las cuencas, parecían hacer reposar sus troncos sobre elásticos de goma o muelles de acero al saltar de frente o balancearse con la flexibilidad del tigre". El segundo momento se encuentra cuando Otorgués, al sentirse herido, grita "¡Vale tarja!" e impulsa la daga "abriendo ancha herida en el robusto cuello de su enemigo, que abandonó el acero ensartado en el brazo de

Fernando", para rodar por tierra a la manera del potro que recibe un golpe de garrote en el testuz". La visualización del movimiento es lograda, en ambos pasajes, con idéntico recurso narrativo. Una primera imagen dinámica se obtiene mediante la utilización de verbos indicativos del movimiento. Esa primera imagen, de carácter un tanto abstracto, se concreta, luego, al quedar insertada en una comparación con un movimiento animal: las dagas son como víboras, los hombres se mueven con la flexibilidad del tigre y Tristán Hermosa rueda por tierra como un potro "que recibe un golpe de garrote en el testuz". Lo dinámico de la imagen abstracta al insertarse en las formas corporales concretas (víbora, tigre, potro) adquiere plástica plenitud. Esta potencia visualizadora es uno de los rasgos que confieren cierto carácter homérico a la creación novelesca acevediana. El mismo autor de *Ismael*, ha recordado, en unas páginas tituladas *Primeras emociones*, donde bosqueja algunos rasgos autobiográficos, que aún casi adolescente leyó la *Iliada*, de donde extrajo, deslumbrado, una "cosecha de entusiasmos y de encelamientos juveniles"⁽²⁷⁾.

10. ALGUNAS ANOTACIONES

Los mismos trazos caracterizantes que se han destacado en el mundo imaginario novelesco instaurado en *Ismael* se hallan, sin desmedro, en las tres novelas (*Nativa*, *Grito de Gloria* y *Lanza y sable*) que completan el ciclo épico acevediano. Sobre la materia histórica que constituye el telón de fondo de cada una de ellas ya se ha hecho referencia en el capitulillo 3. En éste, se completará esa referencia con algunas esquemáticas anotaciones más.

Cabe señalar, inicialmente, que en las páginas de *Nativa*, *Grito de Gloria* y *Lanza y Sable* se amplía considerablemente la galería de personajes inaugurada en *Ismael*. Entre ellos, hay algunos que por el estrato social al que pertenecen y por sus rasgos psicológicos son asimilables a los de la novela inicial; pero, aunque sin perder su carácter de tipos representativos, tienen una fisonomía individual más acentuada. Son todos ellos grandes figuras novelescas inolvidables, entre las cuales es posible destacar al charrúa Cuaró, al matrero Ladislao Luna, al liberto Esteban y a la vivandera Jacinta, que es, como la Sinfora de *Ismael*, un estupendo ejemplar de bravía hembra combatiente. Junto a estos personajes, aparecen otros de muy distinta condición social y psicológica: son los representantes de las clases pudientes montevidéanas. La presencia en la tetralogía acevediana de los tipos representativos de esas clases sociales, completa el cuadro histórico que en la misma se describe. Cinco de esos personajes ocupan en la tetralogía un lugar de primera fila: Luis María Berón, joven criollo que, impulsado simultáneamente por el "instinto nativo" y la reflexión, abandona su hogar para plegarse, junto con su liberto Esteban, a las fuerzas insurrectas de Leonardo Olivera; su padre, el viejo español don Carlos Berón, que, primero, profesa la "religión del rey" y no ve "otra autoridad respetable más allá de su augusta persona" y luego, movido por la actitud de su hijo, que le abre una nueva perspectiva para la comprensión de la cambiante situación histórica, afirma que "la independencia es del que la busca sin descanso, la abona con su sangre y la conquista con su valor"; el hacendado criollo don Luciano Robledo, dueño de la estancia "Tres Ombúes", y sus dos hijas Natalia y Dorila, "quienes, huérfanas de madre, le acompañaban siempre en sus excursiones obligadas a la estancia". La presencia de estos personajes urbanos en *Nativa*, y el delicado trazado del conflicto sentimental Luis María Berón-Natalia-Dorila, cuya situación final "se envuelve en una atmósfera suspensa y misteriosa en la que creérase adivinar un susurro, apenas, un eco, de ciertos momentos del Bécquer

⁽²⁷⁾ Citado por Roberto Ibáñez en su prólogo a *Ismael* (Montevideo, Biblioteca "Artigas" - Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen Nº 4, 1953).

de las Leyendas⁽²⁸⁾, comunica a la novela matizaciones románticas que la diferencian, aunque sin quebrar la unidad de inspiración de la tetralogía, de *Ismael*, que irradia, por momentos, un hábito casi salvajemente primitivo.

Corresponde ahora agregar unas breves anotaciones sobre *Grito de Gloria* y *Lanza y sable*. En lo que se refiere a *Grito de Gloria*, es preciso subrayar que se halla tan estrechamente vinculada a *Nativa* que se ha podido sostener que ambas son una sola novela dividida en dos partes. Y, en efecto, los hechos históricos que constituyen el telón de fondo de ambas son cronológicamente inmediatos: los personajes que en *Nativa* inician su vida novelesca la continúan en *Grito de gloria* y en ésta se prosigue algunas de las historias iniciadas en la anterior. Esta continuidad no impide que la materia histórica tenga en *Grito de gloria* mayor densidad que en *Nativa* y su acción novelesca sea más compleja y se extienda en más de una línea argumental. En relación con *Lanza y sable*, conviene formular estas precisiones: se diferencia de las otras tres novelas de la tetralogía acevediana en que su materia histórica no proviene de la gesta emancipadora, aunque se vincula a ellas por lo expuesto en el capítulillo 3; tiene, como *Nativa*, menor densidad de materia histórica que *Grito de gloria*, pero tiene, como *Grito de gloria*, una acción novelesca más compleja que *Nativa*, y es la única novela de la tetralogía que incluye en su elenco de protagonistas a un personaje histórico, el general Fructuoso Rivera. No es impropio, para finalizar, una última anotación: en cualquiera de estas tres novelas hay una creación de personajes y de situaciones tan intensa como la que registra *Ismael* y en ellas se verifican calidades y valores narrativos de parejo nivel al de la novela inicial del ciclo épico.

11. UN ELAN EPICO

La tetralogía épica de Eduardo Acevedo Díaz constituye el núcleo sustancial de su mundo imaginario novelesco. Pero éste no se agota en aquélla. Junto a la tetralogía se ubican *El combate de la tapera*, *Epocas militares de los países del Plata* y *Soledad*.

En *El combate de la tapera*, espléndido cuadro épico, es realmente admirable cómo el autor logra transmitir un intenso sentimiento nacional pero dejando actuar sólo a los actores del drama: un grupo de patriotas que busca refugio en una tapera para combatir con un destacamento portugués que le es muy superior en fuerzas. En esta pequeña obra maestra, triunfa plenamente la objetividad narrativa. No hay comentarios del autor, ni sondeos psicológicos. Todo está dado desde afuera, por lo narrativo y descriptivo puros. Desde lo exterior se llega a la interioridad de los personajes, que, ásperos y bravíos, y por bravíos, puros, adquieren impresionante dimensión heroica. Todo el relato es una maravilla sensorial. El cuadro es visible hasta en sus menores detalles, y las sensaciones, hasta las olfativas, adquieren casi presencia física. El cuento, sin prisa pero dinámicamente, se encamina hacia el inexorable fin de los protagonistas. Angel Rama, en *Ideología y arte de un cuento ejemplar*, afirma taxativamente, refiriéndose a *El combate de la tapera*, que "no hay en la literatura narrativa de nuestro siglo XIX un cuento que pueda compararsele: es la joya de nuestra cuentística decimonónica y es de las piezas indispensables en cualquier rigurosa antología del cuento uruguayo"⁽²⁹⁾. En lo que a *Epocas militares de los países del Plata* se refiere, se debe destacar que sus páginas irradian el mismo aire heroico que se respira en la tetralogía y en *El combate de la tapera*. Escritas estribando en las

⁽²⁸⁾ Francisco Espínola. Prólogo a *Ismael*. (Buenos Aires, W.M. Jackson, Colección Panamericana, 1945).

⁽²⁹⁾ Último de *El combate de la tapera y otros cuentos* (Montevideo, Editorial Arca, 1965), volumen que reúne algunas de las narraciones de Eduardo Acevedo Díaz dispersas en publicaciones periódicas, entre ellas, el último suplemento, pequeña obra maestra de la cuentística uruguayo del siglo XIX.

Memorias inéditas de Felipe Antonio Díaz, a quien se ha hecho referencia en las páginas iniciales de este prólogo, las ocho crónicas que componen el libro aúnan el élan épico transmitido por el autor de las Memorias, que fue actor o testigo de todos los hechos que en ellos narra, con la sabiduría literaria del autor de *Ismael*. Hay en *Epocas militares de los países del Plata* páginas que parecen desprendidas de la tetralogía acevediana. Así lo comprueba —y valga de ejemplo— la lectura de la crónica inicial, *El real de San Felipe*, donde se narran episodios de la segunda invasión inglesa a los países del Plata, algunos de los cuales, novelizados pero desvirtuados en su verdad histórica, pasan a las páginas de *Ismael*.

En *Soledad*, el autor narra un conflicto amoroso que constituye una variante del vivido por Ismael Velarde, Felisa y Jorge Almagro. La acción se desarrolla en la estancia de don Brígido Montiel, cuya hija, Soledad, se siente atraída (y correspondida) por Pablo Luna, un joven gaucho que, eventualmente, presta servicios en la estancia de su padre. La joven es también amorosamente pretendida por don Manduca Pintos, hacendado amigo de don Brígido Montiel, quien no sólo lo apoya en sus pretensiones amorosas, sino que encuentra el modo de humillar a Pablo Luna en una oportunidad en que lo halla con Soledad. Para vengarse, Pablo Luna provoca el incendio de los campos de don Brígido Montiel y, aprovechando la dramática situación creada, rapta a la muchacha. Esta trama tan simple es el telón de fondo dentro del cual el autor dibuja con firmes trazos a los cuatro protagonistas de la acción⁽³⁰⁾. Son típicos representantes de un medio natural agreste y de incipiente sociabilidad. Pablo Luna es, a la vez, *gaucho errante* y *gaucho trova*. Sin oficio definido ni residencia fija, vive constantemente hundido en una especie de soledad interior, de la cual es prueba, incluso, su propia condición de *gaucho trova*, porque su "habilidad para tañer y cantar" no constituye para él un modo de comunicación con los demás sino simple placer personal: canta para sí mismo. Esta vocación de soledad interior no agota, sin embargo, la dimensión interior del personaje. Cuando, con rápida intervención, le salva la vida a un matrero que estaba a punto de ser degollado, y cuando, con riesgo de la suya, salva a otro que es arrastrado por la corriente de un arroyo salido de cauce, pone en evidencia impulsos de solidaridad en cierto modo contrarios a su ser interior más profundo. Todo el personaje irradia un aire de misteriosidad discretamente subrayado por el narrador. En cuanto a los otros tres personajes, son definibles en pocos trazos: Soledad es la criolla silvestre, dotada de una sensualidad sana como un fruto de la tierra y consciente de su atractivo que paradigmáticamente a un personaje, la flor del pago, frecuente en la narrativa campesina rioplatense; don Manduca Pintos y don Brígido Montiel son figuras paralelas, representativas de los señores de "lazo y cuchillo de la comarca", cuyo rasgo saliente es un coraje que frecuentemente estalla con furia animal. *Soledad*, por su tono y personajes, completa el cuadro diseñado en la tetralogía y en *El combate de la tapera*.

12. ROMANTICO Y REALISTA

Las opiniones críticas no son coincidentes en lo que se refiere a la filiación literaria de Eduardo Acevedo Díaz. Todos los críticos, con pequeños matices diferenciales, coinciden en juzgar a *Brenda*, la inicial novela acevediana, como representativa de un recalcitrante y trasnochado romanticismo. Pero ya no hay tal coincidencia cuando de la posterior creación narrativa del autor de *Ismael* se trata. Las opiniones se dividen entre quienes lo consideran sustancialmente un romántico, aunque admitiendo que en él hubo

⁽³⁰⁾ Hay un quinto personaje, la bruja Rudecinda, esquemática pero magistralmente dibujado. No interviene directamente en la acción novelesca. El autor insinúa que es la madre de Pablo Luna. Es un personaje plenamente representativo de la campaña uruguayo del siglo pasado.



un certero observador de la realidad, y quienes, a la inversa, lo estiman sustancialmente un realista en el que, circunstancialmente, aparecen algunos rasgos románticos. La primera posición puede ejemplificarse con el juicio emitido por Alberto Zum Felde en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*: "La obra de Acevedo Díaz se produce en la zona de choque y transición del romanticismo y el realismo, aquí en América, que ocurre precisamente en esos años, entre el 80 y el 90. En lo fundamental, en su inspiración y su composición, está todavía dentro de lo romántico; pero el influjo de la corriente realista es evidente en muchos rasgos de su carácter"⁽³¹⁾. La segunda postura crítica admite ser representada por Roberto Ibáñez, quien, en el prólogo a *Ismael* mencionado en la nota 27, considera que Eduardo Acevedo Díaz es un *gran realista* en el cual confluye, eventualmente, un *romántico menor*. Desde otros puntos de vista, Arturo Ardao, máxima autoridad en historia de las ideas en el Uruguay, llega a análogas conclusiones. En su ensayo *La evolución filosófica de Acevedo Díaz*, incluido en *Etapas de la inteligencia uruguaya* (Montevideo, Universidad de la República, 1968), destaca que en Acevedo Díaz "se cumple, de manera típica, la evolución filosófica que en la segunda mitad del siglo XIX llevó a un sector de la inteligencia uruguaya del espiritualismo metafísico al evolucionismo positivista". Y más adelante concluye: "Las tendencias realistas y naturalistas fueron correlatos artísticos del positivismo filosófico, así como el romanticismo lo fue en su hora del espiritualismo metafísico. El positivismo a que llegó Acevedo Díaz estaba asentado sobre el subsuelo romántico de su ardiente mocedad, al que permaneció siempre ligado, en literatura y en política, el fondo de su temperamento. Fue así forzoso que por su obra corrieran jugos subidos desde el terreno histórico en que su personalidad anímica hundía las raíces. Pero se empeñó a conciencia en que el fruto no fuera precisamente romántico". Las tres opiniones que anteceden no difieren sustancialmente entre sí. Las tres admiten la presencia de elementos realistas y románticos en el mundo imaginario novelesco acevediano. Cabría afirmar que en ese mundo imaginario se fusionan, sin desarmonía, un romántico y un realista, con predominio del primero en la concepción global y del segundo en el modo de componer las situaciones, en las descripciones paisajísticas, en la veracidad con que traslada a la narración la época histórica en la que la misma estriba y en la forma con que *ve* y *crea* a sus personajes.

13. VALORACION FINAL

La fortuna literaria de Eduardo Acevedo Díaz describe una trayectoria en continuo ascenso. En vida, no desconoció los juicios adversos ni los favorables. Entre los primeros, puede recordarse el de Samuel Blixen, que, en su ensayo *La novela nacional*, que figura en su libro *Cobre viejo* (Montevideo, 1890) escribe lo siguiente: "De *Brenda* no hablemos, porque pertenece a la época trasnochada del romanticismo *bona fide*, y tiene tan poco de nuestro, que no vale la pena ocuparse de ello"; entre los segundos, se puede mencionar el de Nobeito Estrada, quien, en un opúsculo titulado *Nuestros novelistas* (Montevideo, 1902), afirma que Eduardo Acevedo Díaz debe ser ubicado, sin vacilaciones, entre los mejores escritores uruguayos.

En los años iniciales de la década del veinte, muerto ya el autor de *Ismael*, los estudios críticos sobre su obra se ahondaron. La distancia temporal permitió acceder a ella con una nueva perspectiva, menos contaminada por la incidencia que en algunos juicios anteriores tuvo la apasionada militancia política de su autor. Los críticos más responsables de esos años —Alberto Zum Felde y Alberto Lasplaces, entre otros— destacaron incisivamente los valores fundamentales del mundo novelesco acevediano.

⁽³¹⁾ En: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana - La narrativa*. (México, Editorial Guaranía, 1957).

Esta valoración fue acentuada por Francisco Espínola a través de un ciclo de conferencias dictadas, hacia 1945, en el *Paraninfo* de la *Universidad de la República*. Por la lucidez de sus enfoques críticos, por el hallazgo de vetas aún no exploradas en la creación narrativa acevediana y por la compenetración simpática del disertante con el autor estudiado, cualidades bien visibles en el ciclo mencionado, el mismo constituye un momento esencial en la trayectoria de los estudios críticos e investigativos sobre la obra y personalidad del autor de la tetralogía épica. Estribando en los puntos de vista de Espínola, los estudios sobre Eduardo Acevedo Díaz y su creación narrativa fueron continuados en forma muy amplia en los años que van de 1950 hasta 1970, aproximadamente. Y de este modo, el autor de *Ismael* ha quedado ubicado, ya para siempre, en el lugar de primera fila que en la literatura platense le corresponde. Es, aún, necesario anotar que la creación histórico-novelesca de Eduardo Acevedo Díaz casi no tuvo continuadores en el Uruguay. Pero los pocos que cultivaron la novela histórica, evidencian nítidamente en sus creaciones las huellas de la tetralogía, tanto en lo que se refiere a la concepción novelesca global como en lo que se relaciona con los procedimientos de composición narrativa. Así lo denotan, muy claramente, dos de las mejores novelas históricas post-acevedianas escritas en el Uruguay: *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1968), de Eliseo S. Porta. Esta influencia, según algunos autores, ha trascendido incluso las fronteras del Uruguay. En su libro *La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz*, al que se ha hecho referencia en la nota 8, el hijo del escritor recuerda que el poeta, investigador y crítico chileno Arturo Torres-Rioseco, en su libro *La novela en América hispana*, sostiene que "Soledad ha servido de modelo a las obras idílicas del mester de gauchería", señalando que "además de la forma exterior, algunos escritores han imitado inconscientemente las escenas más brillantes de esta novela", como, por ejemplo, la del incendio del campo, imitada en "todos sus detalles, hasta ese de la yegua muerta que sirve para apagar las llamas, en *Raquela* de Benito Lynch". Sin embargo, Eduardo Acevedo Díaz es casi desconocido fuera del área cultural platense, aunque algunos escritores extranjeros (Enrique Anderson Imbert, Charles Vincent Aubrun, René Bazin, Alfred Coester, Max Daireaux, Joao Francisco Ferreira, Luis Alberto Sánchez, Angel Valbueña Briones) han hecho referencia a él en historias de la literatura latinoamericana o en monografías sobre aspectos de esa literatura. Es cierto que, tal como afirma Francisco Espínola en su citado prólogo a *Soledad*, el mundo imaginario novelesco acevediano, por algunos de sus singulares rasgos, dice para los uruguayos "cosas que los oídos extraños no logran escuchar". Pero, más allá de su indumentaria local, hay, en los personajes y situaciones de ese mundo imaginario novelesco, un contenido universal capaz de ser nítidamente percibido en cualquier lugar y tiempo. Esta edición de su *Ismael*, destinada a llegar a todos los ámbitos de lengua española, servirá, sin duda, para que la obra de su autor tenga el reconocimiento que por su jerarquía literaria merece.

NOTA

Este trabajo fue publicado como prólogo de *Ismael* (Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina, 1991). Es la primera edición española de la novela de Eduardo Acevedo Díaz. El prólogo fue escrito teniendo en cuenta que estaba dirigido a lectores desconocedores de pormenores de la historia uruguaya. De ahí que se ofrezcan algunas informaciones necesarias para ellos, pero obvias para el lector uruguayo.

"EL TERRUNO", DE CARLOS REYLES

I. DOCTRINA MAS ESTETICA

Toda la obra narrativa de Carlos Reyles (1868 — 1938) revela a un novelista plenamente consciente de los fines y procedimientos de su arte. Y como ocurre con la obra de todo creador lúcido y reflexivo, sus novelas son, a la vez, doctrina estética y verificación de esa misma doctrina. Cada una de ellas vale por una lección del arte de novelar. Del análisis de las novelas mismas se puede inferir, por consiguiente, cuál es la concepción narrativa en que se sustentan. Pero, además, Carlos Reyles escribió y publicó varios textos, de indudable importancia, en los que expone explícitamente esa concepción. De esos varios textos, tres ofrecen particular interés: el primero de ellos es el prólogo, *Al lector*, que sirvió de prólogo a la segunda de sus *Academias*, *El extraño* (1897), y que, en verdad, sólo es una reelaboración del prólogo de la primera, *Primitivo* (1896); el segundo es un artículo, *La novela del porvenir*, aparecido en *El Liberal* de Madrid el 21 de setiembre de 1897 y en el cual replicaba a los comentarios que sobre la primera de las *Academias* había publicado don Juan Valera; el tercero es un ensayo, *Arte de novelar*, recogido en el libro titulado *Incitaciones* (1936). Casi cuarenta años separan la publicación de los dos primeros textos de la del tercero, pero la concepción de lo que es, o debe ser, el orbe novelesco es en los tres textos idéntica, aunque queda formulada en el tercero con mayor amplitud y de un modo doctrinariamente más maduro.

El análisis de esos tres textos pone de manifiesto que la concepción reyleana de la novela se asienta sobre dos postulados fundamentales: la novela es básicamente un instrumento eficaz para la profundización en el conocimiento del hombre (o, dicho con palabras tomadas del ensayo citado, la novela constituye "*una indagación soslayada, indirecta, de reflejo, pero indagación al fin, del hombre y de todo lo que le atañe*"); la novela es una forma superior de la creación estética (porque la novela, según afirma Carlos Reyles en el mismo ensayo, no es mera copia fotográfica del mundo real sino creación de "*un mundo sujeto a leyes particulares y donde, en fin de cuentas, impera la fatalidad estética*" y en el cual campea libérrimamente la imaginación creadora de un "*embaucador de alto rango*").

Estos postulados rigieron la elaboración de toda la obra narrativa de Carlos Reyles, desde su inicial relato, semiautobiográfico, *Por la vida* (1888), hasta su novela *A batallas de amor... campo de plumas*, publicada póstumamente en 1939. Uno y otro deben tenerse bien presentes si se quiere penetrar desde perspectivas críticas exactas dentro del orbe novelesco reyleano, porque el segundo permite comprender mejor las notorias tendencias esteticistas que, como consecuencia de su formación finisecular, son visibles a lo largo de toda su trayectoria creadora, y el primero explica la motivación del acentuado sentido doctrinario de su obra narrativa, a la cual trasvasó las posturas ideológicas expresadas conceptualmente en sus ensayos. El análisis crítico de *El terruño* (1916), novela escrita y publicada cuando el escritor había alcanzado ya su total madurez de creador y bien representativa de su mundo novelesco, exige, por lo tanto, y teniendo en cuenta los dos postulados indicados, atender a los *contenidos socio—filosóficos* de la novela y a su *realización estética*. Unos y otra constituyen, desde luego, una unidad. Pero en *El terruño* la segunda es notoriamente una función de los primeros: la *realización estética* está determinada por los *contenidos socio—filosóficos*. Estos *contenidos* se expresan a través del escenario elegido para la novela, de los episodios que constituyen su entramado anecdótico y de los personajes. El análisis crítico de la novela debe, pues, comenzar accediendo a estos aspectos de la misma.

2. EL ESCENARIO DE LA ACCION

En tres de sus novelas, *Beba* (1894), la que da lugar a este prólogo y *El gaucho Florido* (1932), utiliza Carlos Reyles el escenario rural como lugar de la acción narrativa, pero en cada una de ellas ve ese escenario desde una perspectiva distinta. En *Beba*, muestra el campo uruguayo en esos años —entre la novena y décima décadas del siglo pasado— en los cuales los métodos de explotación ganadera pasaban de los usados por “la ganadería hispano—criolla, con su rutina patriarcal y bárbara”, según ha escrito Alberto Zum Felde, a los correspondientes a la “ganadería anglocriolla, con sus intensificaciones técnicas y hábitos europeos”; en *El gaucho Florido*, y tal como lo indica el subtítulo de la novela, se propuso reconstruir la vida de la *estancia cimarrona* y dibujar la estampa del *gaucho crudo*; en *El terruño*, cuya acción se ubica en los primeros años de este siglo, el novelista procura dar un esquema de la vida rural uruguayo en esos años mediante el diseño de dos fuerzas antagónicas: las *progresistas* (representadas especialmente por la activa Mamagela y su floreciente establecimiento *El Ombú*) y las *regresivas* (representadas especialmente por el caudillo Pantaleón y su descuidado establecimiento llamado significativamente *Los abrojos*). Este escenario, en el cual el novelista dibuja incisivamente *paisajes vitales* antagónicamente opuestos, sirve para explicitar, como se verá más adelante, algunos de los contenidos de la novela. Otros se explicitan a través de los distintos episodios que constituyen su entramado anecdótico. Estos episodios no admiten ser analizados independientemente⁽¹⁾, ya que (salvo algunos, que casi podrían desprenderse de la novela y constituir unidades en sí mismos, como el de la humorística salida revolucionaria de Papagoyo, narrada en el capítulo XI, y los que constituyen el capítulo XIV y culminan con la muerte de Jaime y el caudillo Pantaleón) son mínimos y carecen de real significación intrínseca: son meros puntos de apoyo para ir tejiendo la vida de los personajes y penetrar en intimidad. Adquieren, pues, su significación al quedar relacionados con la creación de personajes, a través de los cuales se explicita, en verdad, el total *contenido socio—filosófico* de *El terruño*. Ese *contenido*, conviene adelantarlo, no se limita a una visión de la realidad rural uruguayo: abarca muchas de las concepciones de orden filosófico que movilizaron la pluma del Carlos Reyles ensayista.

3. LOS AGONISTAS

En todas sus novelas, aunque más acusadamente en unas que otras, utiliza Carlos Reyles un procedimiento narrativo muy personal en lo que a la creación de personajes se refiere. El mismo consiste en enfrentar dialécticamente a dos o más personajes que se oponen antagónicamente ya sea por sus características psicológicas o por las posturas ideológicas que sostienen, o, y es lo más frecuente, por ambas cosas a la vez. Este procedimiento o recurso narrativo cumple una triple finalidad: intensifica la acción, porque al enfrentar cara a cara personajes antagónicos el conflicto dramático que la novela alberga adquiere un máximo de temperatura vital; perfila para el lector con mayor nitidez el dibujo de la interioridad de cada uno de los agonistas, porque al enfrentar

⁽¹⁾ No admiten ser analizados independientemente y tampoco tendría mayor sentido crítico ese análisis, que no se hará en este trabajo, desde ese punto de vista. El *sentido* de los episodios surge por sí mismo en cuanto se analiza el *sentido* de los personajes. En algunos casos, el episodio se reduce meramente a enfrentar dos personajes y crear un diálogo, apenas cortado por algunas breves anotaciones, casi como de texto teatral, para indicar sus movimientos o el decorado que los rodea. Un ejemplo: el capítulo X, donde dialogan Mamagela y Tocles. Con respecto al diálogo, se puede anotar que cumple una triple función: 1) muestra la interioridad de los personajes; 2) da pormenores que hacen progresar la acción; 3) sirve a la expresión doctrinaria.

personajes antagónicos, los rasgos diferenciales se acusan más incisivamente: sirve, y es esto fundamental de acuerdo con la intencionalidad creadora del autor, para hacer bien evidente el *contenido socio—filosófico* de la novela, porque las posturas ideológicas que el novelista quiere enfrentar quedan dramáticamente encarnadas en los personajes y adquieren una intensidad de vibración y comunicabilidad que quizás no tuvieran si fueran expuestas en forma puramente abstracta. En *El terruño*, el enfrentamiento dialéctico de personajes antagónicos es múltiple, ya que son varios los personajes que se oponen entre sí y porque algunos de ellos se oponen no a uno sino a varios de los agonistas de la novela. Pero en este entrecruzarse de oposiciones hay una que es fundamental: la de los dos protagonistas, Mamagela y Tocles, que se enfrentan en las páginas de *El terruño* como dos corrientes vitales de distinto signo. El *contenido socio—filosófico* de la novela se infiere fundamentalmente como consecuencia del antagonismo de estos dos personajes, aunque, desde luego, hay otros cuyo análisis permite señalar matizaciones de ese *contenido*.

La crítica, en general, ha interpretado el sentido de estos dos personajes como la representación antagónica del espíritu práctico triunfante y el falso idealismo derrotado. En su ensayo sobre Carlos Reyles, el Dr. Osvaldo Crispo Acosta (*Lauxar*) afirma que “Mamagela es la encarnación del espíritu práctico” aunque “no lo representa en su más amplio vuelo, en sus mayores alcances, en las grandes empresas de la industria y la política, sino al contrario, en la modesta esfera de una humilde vida privada”. Esta caracterización es exacta pero es necesario completarla. El espíritu práctico de Mamagela no es mero sentido común sino resultante de un armónico equilibrio de facultades interiores: inteligencia despejada y bien dirigida; afectividad rica pero que no se desborda en arranques histriónicos; voluntad firme pero flexible, que sabe dominar sin ser despótica. Estas cualidades, ejercidas con esa tranquila paciencia del vegetal que crece “sin prisa y sin pausa”, le permiten transformar su pulpería rural en ese floreciente establecimiento ganadero que es *El Ombú*. Pero para saber qué y quién es alguien, es preciso conocer no sólo cuáles son sus facultades sino también cómo las utiliza y qué sentido les imprime. El espíritu práctico de Mamagela funciona en una dirección esencialmente generosa: no laborea para sí misma, o, por lo menos, no solamente para sí, sino para la colectividad familiar de la cual es el centro. Mamagela encarna así no sólo el espíritu práctico sino también esas viejas virtudes, nobles y muchas veces olvidadas, que se hallan, aunque el paralelo pueda parecer absurdo, en el Cid del *Cantar*, que combate, entre otras razones, para ganar el pan de su mujer y sus hijas y que, nada menos, les dice haber conquistado Valencia para ellas. Sancho con faldas ha llamado José Enrique Rodó a Mamagela, pero por la serena nobleza castellana de su sentimiento familiar o casero tiene también algo de un Cid Campeador con polleras y sin guerreros arreos. Tocles es, en principio, la contra—alma de Mamagela. Si ésta es encarnación del buen sentido y del espíritu práctico, Tocles es la representación de la total carencia del uno y del otro; si aquélla es expresión del equilibrio de las facultades interiores, éste se define como un ejemplo de dispersión del yo: su mundo afectivo no concierne con su mundo intelectual, ni éste ni aquél andan de acuerdo con su mundo volitivo. Pensamiento, sentimiento y voluntad parecen tener en Tocles direcciones divergentes. Se embriaga mentalmente soñando grandes ideales que es incapaz de llevar a la realidad; piensa y expone en arranques de histriónica oratoria ideas en las cuales no cree realmente; hay en él intensidad de sentimiento, pero vive como encostrado en su propio yo y su afectividad no le sirve, como debiera, para establecer contactos normales y cordiales con el mundo, y con los seres que lo rodean. Choca así contra todas las realidades, porque en todas busca un asidero pero ninguna le sirve para estribar firmemente. Todo esto hace de Tocles, inicialmente, una figura de ribetes grotescos, a través de la cual, como ya queda dicho, el autor satiriza al falso idealismo. Pero en un plano más profundo, Tocles es, en verdad,

una figura dramática y conmovedora. Es, en rigor, un ser que bracea, con la desesperación de un naufrago, en busca de sí mismo. Se esfuerza, en todo instante, en llegar a ser aquél que realmente es, aunque parece ignorar quién es en realidad ese ser y se ve obligado a un continuo y desesperado esfuerzo para saberlo. Sigue para ello el peor de los caminos: la pura introspección, la simple inmersión en su propio yo, ignorando que cada ser se reconoce, sustancialmente, cuando se ve fuera de sí: objetivado en sus actos y en su acción. A Tocles, como le ocurre a otro de los personajes reyleanos, el Julio Guzmán de *El extraño* y *La raza de Caín*, lo engeguece la embriaguez del autoanálisis. Busca dentro de sí mismo y no se encuentra, y la novela concluye sin que Tocles sepa quién es él en realidad. Renuncia al Tocles idealista que creyó o quiso ser, pero con la convicción de que esa renuncia, y son sus palabras, es haberle vendido el alma al Diablo e ignorando sí, al aceptar otro modo de vida, ha llegado a ser el que realmente es. Es necesario subrayar, a fin de completar el perfil humano de estas dos figuras novelescas y su mutua relación, que al finalizar la novela llegan ambos personajes, en una escena emocionante y llena de contenida ternura, a una especie de reconciliación: Tocles renuncia a su ilusionismo y Mamagela, dolorida, confiesa que acaso no ha sabido comprenderlo y pudo haber sido injusta con él. Tocles y Mamagela son dos de las grandes figuras novelescas de las creadas por Carlos Reyles. Ofrecen, por un lado, ancho campo para la indagación psicológica, y por otro, ponen en acción novelesca muchas de las ideas sociofilosóficas del autor.

Carlos Reyles insertó en el cuerpo novelesco de *El terruño*, fragmentándola e introduciéndole algunas modificaciones, la segunda de sus *Academias: Primitivo*. Esto da lugar a que aparezcan en *El terruño* otros dos personajes que se oponen dialécticamente: el propio Primitivo y Jaime. El primero es un paisano de corazón sencillo y alma ingenua —con ambos adjetivos lo califica el autor en varias oportunidades— cuyos rasgos salientes son la ambición por progresar dentro del medio en que vive, la energía tranquila con que trata de lograr sus fines, la resignación ante la adversidad y el tesón para recomenzar su obra cuando una circunstancia adversa se la aniquila. Jaime, su hermano, es, según la definición del autor, “*el modelo del gaucho peligroso*”, y, por ende, la figura opuesta a Primitivo. Valiente pero cínico, dotado de cierto poder de simpatía pero carente de escrúpulos, vive del juego y de las mujeres. Aprovecha, también, en beneficio propio las convulsiones revolucionarias que vive el país. Es el gaucho vago. Reyles los enfrenta como dos tipos representativos: “*Uno poseía las mansas virtudes de los pueblos domesticados por largos siglos de necesidades y esclavitud; el otro los hábitos del “milico” en tiempo de guerra, la astucia del perseguido matrero y la filosofía del vago*”. A través de los resgos definitorios indicados, es fácil comprobar cómo estos dos personajes no sólo son antagonicos entre sí sino que también se diseñan como opuestos a otros personajes de la novela, complicando el juego de oposiciones que Carlos Reyles crea siempre en sus mundos imaginarios. De estas oposiciones, que el lector podrá sin esfuerzo inducir de la lectura de la novela, solamente destacaré una; la de Tocles y Primitivo. La instintiva voluntad creadora de Primitivo (destruida finalmente por el adulterio de su mujer Celedonia) se opone a la vacilante actitud volitiva de Tocles, brújula que no encuentra nunca su norte. Otra de las grandes figuras novelescas de *El terruño* es el caudillo Pantaleón, que José Enrique Rodó, en el prólogo escrito para la primera edición de la novela, define como “*ejemplar de los rezagados y postreros, de una casta heroica, que el influjo de la civilización desvirtúa, para reducirla a su yugo, o para obligarla a rebajarse al bandolerismo oscuro y rapaz*”. Dos pasajes de *El terruño* son fundamentales para ver en su total dimensión novelesca al caudillo Pantaleón: el capítulo V, donde el novelista describe el establecimiento *Los Abrojos* y retrata al caudillo dando algunos detalles de su historia, y el capítulo XIV donde lo muestra en la acción bélica y narra su muerte. En ambos pasajes, el novelista resalta el bifrontalismo psicológico del

personaje: dotado, por una parte, de cualidades superiores (coraje bravío, dones carismáticos, viril entereza de carácter), muestra, por otra, “*los vicios que el ambiente producía y corroboraba la enjundia charrúa de la raza*”. Pantaleón es casi como una fuerza de la naturaleza: tiene su misma pujanza y su mismo actuar ciego que, a las veces resulta destructivo. Reyles ve todo lo que hay en él de hermosamente elemental y primitivo, pero, asimismo, lo que tiene de destructor para la vida rural, y si bien admite que es “*heredero legítimo de los caudillos históricos*”, concluye definiéndolo como una “*bárbaro residuo de otra edad, si bien pintoresco y hermosado por la poesía melancólica de las cosas llamadas a desaparecer*”. El episodio que narra la muerte del caudillo lo muestra en toda su elemental grandeza épica, y justifica el entusiasmo de José Enrique Rodó, quien, en el citado prólogo, afirma que “*el cuadro de la muerte de Pantaleón por su intensidad, por su grandeza, por su épico aliento, es de los que parecen reclamar la lengua oxidada y los ásperos metros de un cantar de gesta*”. Es necesario destacar, completando estas observaciones, que entre Pantaleón, Mamagela y Tocles hay una especie de oposición triangular. El antagonismo entre Mamagela y Tocles ya ha sido analizado, y el existente entre Pantaleón y Mamagela es muy claro: la primera representa la acción reflexiva y creadora; el segundo, la acción ciegamente instintiva y, en definitiva, destructora o regresiva. Más sutiles o complejos son los trazos del antagonismo existente entre Tocles y Pantaleón. En principio, puede verse como una oposición entre lo urbano y lo rural, entre civilización y primitivismo. Pero es ésta una oposición simplificadora, porque, en rigor, ni uno ni otro son cabal representación de la totalidad de lo urbano y de lo rural, de lo civilizado y lo primitivo, sino sólo de algunos de sus aspectos aunque, eso sí, opuestos como polos de signos contrarios. Hay, además, entre ambos personajes, otros antagonismos (instinto versus razón, por ejemplo) cuyo análisis no entra dentro del plan de este ensayo, como tampoco entra el análisis integral, que daría lugar a largos desarrollos, de la oposición triangular Mamagela—Tocles—Pantaleón, muy rica en matices. Corresponde, en cambio, decir algunas palabras sobre los otros personajes de la novela. Ellos, en su mayoría, están apenas abocetados mediante algunos esquemáticos rasgos y tienen como función completar el cuadro de la vida rural que la novela compone. De estos deuteragonistas, hay tres que el novelista ha trabajado con más detenimiento. Papagoyo, el bondadoso, apacible y por momentos indolente esposo de Mamagela; Amabí, la esposa de Tocles, mujer de natural franco y sencillo que, intoxicada por los discursos de su marido, se recubre de una corteza de falso intelectualismo y pedantería pedagógica, desbrozada finalmente cuando choca con la dura realidad; Celedonia, esposa de Primitivo, cuyas características hombrunas, que la convierten en una especie de virago, no le impiden, a pesar de su apariencia, ser “*muy fundible y tentada de la risa en materia de amores*”.

4. INTEGRACION IDEOLOGICA

Las consideraciones realizadas, en los párrafos anteriores, en torno al escenario y personajes de *El terruño*, permiten ahora, acceder al contenido socio-filosófico de la novela. Ese contenido puede fácilmente escindir-se en dos vertientes: una relacionada con la visión reyleana de la vida rural uruguaya y otra, de carácter más general, con sus concepciones filosóficas, explicitadas, en forma doctrinaria y conceptual, en sus libros de ensayos: *La muerte del cisne* (1910), *Diálogos olímpicos* (I. *Apolo y Dionisos*, 1913 y II. *Cristo y Mammom*, 1919), *Incitaciones* (1936) y el póstumo *Ego sum* (1939). Cabe agregar, en lo que respecta a la primera de estas dos vertientes, que ella refleja en gran parte la experiencia de Carlos Reyles en cuanto hacendado y cabañero continuador de la obra de su padre y que la misma encuentra su formulación doctrinaria en algunos trabajos publicados por el autor de *El terruño* para defender puntos de vista políticos, ruralistas que rigieron su acción en ambos terrenos. Esos trabajos son: *Vida nueva* (1901), texto del

discurso pronunciado en Melilla el 8 de setiembre de 1901, en el acto inaugural de la fundación del club Vida nueva, constituido por un grupo de jóvenes pertenecientes al Partido Colorado; *El ideal nuevo* (1903) folleto donde Reyles explica las razones que motivaron su separación del club antes citado; *Discurso de "Molles"* (1908), texto del discurso pronunciado en Molles, en diciembre de 1908, con oportunidad del Congreso Ganadero realizado en dicha localidad.

Un análisis en hondura de las concepciones reyleanas expresadas en la primera de las dos vertientes en que se escinde el contenido socio-filosófico de *El terruño*, exigiría relacionar estrechamente la *visión* que de la campaña uruguaya de comienzos de este siglo ofrece el autor en las páginas de la novela con las *ideas* expuestas en los tres folletos citados. Esta tarea crítica no cabe dentro de los límites de este ensayo, en el cual sólo se indicará que en esos folletos Reyles señala una serie de *males* que afectan a la campaña uruguaya y propone un conjunto de *remedios* para los mismos. Esos *males* y *remedios* son los que en *El terruño* aparecen bajo forma novelesca. En sus escritos doctrinarios, Reyles pormenoriza esos *males* y *remedios*; en *El terruño*, los hace *ver* globalmente a través del cuadro que de la campaña uruguaya ofrece y mediante los personajes representativos del medio rural. El cuadro de la campaña uruguaya es presentado en dos instancias antagónicas: en períodos de paz, durante las cuales las fuerzas productoras pueden sin dificultades crear riqueza e impulsar el progreso, y en momentos de convulsiones revolucionarias, durante las cuales todo se destruye. Hay también antagonismo en los personajes representativos: de un lado, las fuerzas productoras progresistas (Mamagela, *alma mater* de un floreciente establecimiento; Primitivo, que tesoneramente labora por su propio progreso económico, el cual, al fin, incide en la creación de riqueza nacional, hasta que la infidelidad de Celedonia destruye su voluntad); del otro las fuerzas regresivas (Jaime, haragán y ladino y responsable, además, de la ruina moral de su hermano; Pantaleón, cuyas virtudes viriles, que el novelista reconoce y le permiten componer con él una figura en la que no está ausente el elan épico, no le impiden, sin embargo, ser el títere de los que manejan, desde la ciudad, la vida del país, rigiéndose en sus embrollos políticos, no pocas veces, por sus propios intereses y no por los intereses nacionales). Este cuadro y estos personajes sintetizan, puestas dinámicamente en función narrativa, las ideas político-ruralistas de Carlos Reyles: para él, el progreso del país se halla en total dependencia de explotación integral de las riquezas de la campaña y para que ello sea posible es necesario, obviamente, paz y orden, fortalecimiento del espíritu creador del hombre rural, prescindencia de mezquinos intereses políticos. Un análisis más detenido permitiría mostrar cómo en *El terruño* expone Reyles muy matizadamente su concepción ruralista y cómo hace *ver* novelescamente y en detalles (coincidiendo, como se ha dicho antes, con sus escritos doctrinarios) los *males* perturbadores de la vida de la campaña uruguaya y sus posibles *remedios* (*males* y *remedios* que, obviamente, son los que el autor *ve* en el período histórico en que se ubica la acción de la novela). Ese análisis detallado es innecesario. La atenta lectura de *El terruño* permite detectarlos fácilmente.

La segunda vertiente del contenido socio-filosófico de *El terruño* se encuentra estrechamente relacionada, como ya se ha dicho, con las concepciones expuestas por el autor en sus libros de ensayos. Para hacer *ver* cómo algunos personajes de la novela las reflejan, es conveniente realizar previamente un rápido sondeo en la creación ensayística de Reyles. La misma se desenvuelve paralelamente como un orbe conceptual de fuerte coherencia interna, aunque en los *Diálogos olímpicos* modifica en algo algunas de las posiciones sostenidas en *La muerte del cisne* y en sus últimos ensayos matiza y pule ciertos aspectos de su pensamiento. Este abarca una gama muy rica de motivos y, aunque en su base son visibles las huellas del positivismo spenceriano y del materialismo de Le Bon y Le Dantec, culmina en una forma original de idealismo pragmático, evidente en especial, en sus concepciones sobre el *egoísmo vital* que, al fin, se resuelve en altruismo,

sobre *la voluntad de dominio* y sobre *las ilusiones vitales* que originan el *maravilloso sonambulismo del hombre*.

El *egoísmo vital*, tendencia de todo ser a acrecentar sus bienes interiores y exteriores, y *la voluntad de dominio*, tendencia de todo ser a influir sobre sus semejantes, son las dos notas que inicialmente caracterizan la vida en todas sus manifestaciones. Pero, *egoísmo vital* y *voluntad de dominio*, ostensibles uno y otra en el "carácter guerrero de los fenómenos", son, al cabo, para Reyles, sólo dos maneras de manifestarse la *Fuerza*, sustrato último y causa primera de todo el Universo, y tienen, por consiguiente, un carácter creador que, paradójicamente, hace que al fin *egoísmo vital* y *voluntad de dominio* concluyan convirtiéndose en una forma de altruismo: crean bienes y valores que se transmiten a la vida en su integridad. Estas nociones reyleanas (que fundamentan las concepciones socioeconómicas de rasgos plutocráticos defendidas por Reyles en *Metafísica del oro*, segunda parte de *La muerte del cisne*) se completan con la teoría de *las ilusiones vitales* y el *maravilloso sonambulismo del hombre*. Para Reyles, hay una verdad científica que se atiene a la "razón física de los fenómenos", y es ésta la verdad que se *descubre* pero hay otra que no se *descubre* sino que se *crea*: es la constituida por *las ilusiones vitales*, que el hombre, incurable soñador, maravilloso sonámbulo, teje "en los intramundos de su soledad". Esas ilusiones vitales —modos dinámicos de la energía interior— son válidas cuando sirven a la vida, impulsando a una acción que actúa sobre la realidad para modificarla mejorándola y caducan cuando, al variar las circunstancias, pierden su carácter dinámico y se anula su poder de actuación sobre lo real. Estas concepciones reyleanas, que solamente dan un esquema de algunos de sus puntos de vista filosóficos, son las que interesa tener en cuenta para penetrar en la segunda vertiente del contenido socio-filosófico de *El terruño*, donde se exploran especialmente a través de Mamagela y Tocles, representantes de la voluntad constructiva, la primera, y del intelectualismo paralizante para la acción, el segundo. Esta caracterización de ambos agonistas, aunque exacta, es, por esquemática, insuficiente. Es necesario ampliarla, subrayando las relaciones existentes entre ambos personajes y el cuerpo de concepciones reyleanas que se ha expuesto anteriormente. Es notorio que tanto Mamagela como Tocles expresan, a través de sus rasgos psicológicos, el *egoísmo vital*, o afirmación del propio ser, y *la voluntad de dominio*, o expansión del propio ser hacia los otros. Pero el *egoísmo vital* y *la voluntad de dominio* se manifiesta de distinto modo en cada uno de ellos y conduce a diferentes resultados. En Mamagela, *la voluntad de dominio* no tiene el carácter de un exacerbado anhelo de predominio sobre los otros: es la manifestación de una voluntad sana y segura que desea imponer su concepción de la vida porque la estima creadora de bienes. Y como realmente crea esos bienes, que al fin benefician a los otros, su *egoísmo vital* se transforma en altruismo. Trabajando para sí misma trabaja al mismo tiempo para todos. En Tocles, en cambio, el proceso que comenzando en *egoísmo vital* y *voluntad de dominio* debería culminar en altruismo no se cumple en su integridad. Al contrario de Mamagela, que quiere y logra producir bienes materiales, Tocles desea afirmarse en sí mismo y expandirse en los otros ejerciendo sobre ellos una influencia intelectual. Pero fracasa siempre. La razón del éxito en Mamagela y del fracaso de Tocles la encuentra Reyles en la distinta naturaleza de *las ilusiones vitales* de uno y otro. En Mamagela, el real valor operante porque concuerdan con las exigencias de la realidad, mientras que en Tocles son puro humo sáfico, actúan en el vacío y carecen de poder actuante por su desconexión con el mundo real. Por esto, el *sonambulismo* del Mamagela es realmente un *maravilloso sonambulismo* incrementador de vida, mientras que el de Tocles es sólo un ineficaz *sonambulismo* que no acrecienta la vida sino que se reduce a una máscara de máscara vital con la que Tocles intenta engañarse a sí mismo y a los demás, disimulando con ella su inoperancia creadora. Ese es, como se ha indicado antes, el drama. El drama del hombre que busca y no encuentra el centro de su ser y no puede ser

consecuencia *construir* su vida desde una raíz cierta y segura. Y de ahí el carácter agónico del personaje. Agonía es etimológicamente lucha. Y Tocles lucha no sólo con la realidad sino también consigo mismo.

5. LA REALIZACION PROPIA

En el párrafo inicial de este ensayo, se señaló que para Reyles la novela era, al mismo tiempo, indagación sobre el hombre y sus problemas y una forma superior de la creación estética. Es necesario, pues, y ya realizado el análisis de *El terruño* en cuanto a indagación del hombre y sus problemas, acceder al análisis de la novela en cuanto a creación estética. En lo que al género narrativo se refiere, *creación estética* es igual o equivalente a *creación de un mundo imaginario* regido por sus propias leyes y que, no obstante su vinculación con el mundo real, se constituye como un orbe válido en sí mismo y que, por ende, puede ser *contemplado* con total prescindencia de su relación con la realidad concreta. Los valores estéticos de una novela provienen de la coherencia interna de los elementos que la componen —ya que es un orbe concluso en sí mismo— y no de su correspondencia fotográfica con la realidad. La validez estética de una novela arraiga, pues, en la capacidad del narrador por componer un *espectáculo imaginario* —ambiente, personajes y acción— capaz de conmover al lector y herir su sensibilidad, persuadiéndolo, además, mientras está hundido en la lectura, de que ese *espectáculo imaginario* es tan consistente como un *espectáculo real*. El novelista, “*embaucador de alto rango*”, según Reyles, no calca la realidad: crea una *realidad imaginaria*. En la narrativa realista, esa *realidad imaginaria* tiene más puntos de contacto con la *realidad real* que en la narrativa fantástica, pero en uno y otro caso, y aunque la imaginación creadora haya trillado distintas sendas, la validez estética depende de lo que tengan de *invención*, o, como se ha dicho antes, de creación de un *espectáculo imaginario* sujeto sólo a leyes impuestas, y son palabras de Reyles, por la *fatalidad estética* y no en su carácter de *indagación del hombre y sus problemas*. Un *espectáculo imaginario* de tal índole es el que se ofrece en *El terruño*, considerada la novela en cuanto *creación estética* y no en su carácter de *indagación del hombre y sus problemas*. Ese espectáculo incluye, y con prescindencia de su relación con la realidad uruguaya, un amplio escenario campesino descrito vigorosamente y sentido estéticamente; un conjunto de personajes en cuya íntima realidad se introduce el lector y convive sus problemas; un tejido de acciones que desenvuelven el curso de un conjunto de vidas humanas. Y todo ello es *mostrado* con plástico dinamismo conveniendo al lector de la *verdad* del espectáculo que se le muestra. Corresponde agregar que la validez estética de *El terruño* es consecuencia de la solidez de su *montaje narrativo* y de la calidad de su escritura. El estudio de ambos aspectos escapan a los límites de este ensayo. Al respecto solamente se haran dos observaciones.

Primera observación. En *El terruño* la atención del novelista estuvo centrada fundamentalmente en la creación del escenario y los personajes. El entramado anecdótico, como ya se ha dicho, es una función de esa intención.

De ahí que el novelista no se haya propuesto crear grandes situaciones sino enhebrar episodios de carácter cotidiano a través de los cuales va mostrando la vida diaria⁽²⁾ y la

⁽²⁾ El capítulo I que se inicia mostrando el despertar de Mamagela y se continúa con la descripción de las tareas matutinas de ese mismo día en el establecimiento *El Ombu*, puede servir de ejemplo de esta técnica narrativa consistente en enhebrar pequeños episodios de la vida cotidiana. Se verá, asimismo, y es característico del modo de componer de Reyles, cómo intercala en esa descripción breves retratos o relatos sobre acontecimientos de la vida de sus personajes. No debe olvidarse, sin embargo, que *El terruño* incluye también algunas grandes situaciones, entre las que se han señalado las que figuran en los capítulos XI y XIV. Pueden agregarse algunas relativas a la historia de Primitivo: el momento del temporal (capítulo VIII), el descubrimiento de la infidelidad de Celedonia (capítulo IX) y la muerte del propio Primitivo (capítulo XV).

interioridad de sus personajes, completando estos episodios con *raccontos* en los que narra otros aspectos de sus vidas, con retratos físicos y psicológicos, con descripciones pasajísticas o de objetos y decorados. El armónico ensamblaje de todos estos elementos es lo que da a *El terruño* su solidez de *montaje narrativo*. Pues bien: todos esos elementos constitutivos de la novela tienen un doble valor: uno *estático*, porque podrían aislarse de su contexto y valdrían de por sí como pequeñas joyas de orfebrería literaria que admiten, aún así aislados, la fruición estética con independencia del contexto (puede leerse, como ejemplo de lo dicho, y es uno entre muchos, el retrato de Jaime que figura en el capítulo V); otro *dinámico*, porque esos elementos, a pesar de su cualidad de *islas estéticas*, funcionan activamente en el todo de la narración y, sin estorbar el natural desenvolvimiento novelesco, se incorporan esencial —y no accidentalmente— a él, actuando dinámicamente e impulsando el crecimiento de los caracteres y la acción.⁽³⁾ *Segunda observación.* El autor de *El terruño* repetía frecuentemente que, aunque algunos lectores lo creían un autor de espontánea escritura, la verdad era que cada frase debía arrancársela de “*las canteras del alma*”. La atenta lectura de sus libros pone en evidencia que, efectivamente, la creación estilística fue uno de los hitos de su creación literaria. En sintética pero exacta caracterización, Alberto Zum Felde ha definido así el estilo de Reyles: *La prosa de este autor—respondiendo a su propio temperamento—es reciamente varonil, briosa y gallarda; áspera y cruda con frecuencia, de un fuerte sabor realista, y con empaque orgulloso y agresivo, mézclase en ella, de manera muy peculiar, el lenguaje académico con los modismos plebeyos, las palabras imperiales con las palabras gruesas*. Estas afirmaciones de Alberto Zum Felde podrían completarse señalando que la prosa de Reyles tiene ese mismo doble valor estático y dinámico señalados para algunos de los elementos del *montaje* de sus novelas: es bien evidente, línea a línea, el esfuerzo de creación estilística pero no por eso su prosa pierde dinamismo ni valor funcional. Contra lo que suele ocurrir, la intensidad de la creación formal no impide que el relato o el ensayo tengan un andar fluido y natural.⁽⁴⁾

6. VALORACION

El terruño es, sin lugar a dudas, una de las novelas capitales de la narrativa uruguaya de la primera mitad de este siglo. Lo es por el vigor y profundidad con que están trazados algunos de sus personajes, en especial Tocles, Mamagela, Pantaleón, Primitivo y Jaime, que han adquirido ya, con el paso del tiempo, la consistencia de *figuras representativas* de algunos aspectos del alma nacional; lo es por la hermosa plasticidad con que está dibujado el escenario campesino donde esos personajes viven; lo es por la compleja problemática que el autor maneja y que enriquece la narración.

Para algunos lectores de hoy, acostumbrados a otras fórmulas narrativas y muy diferentes manejos del lenguaje, *El terruño*, quizás, no resulte de fácil y atractiva lectura.

⁽³⁾ Quizás se piense que nada más natural que en toda novela retratos, decorados y paisajes tengan este doble valor *estático* y *dinámico*. Sin embargo, no es fácil lograrlo. De dos cosas suele ocurrir una: o bien esos elementos funcionan adecuadamente en el todo de la novela pero pierden valor al considerarlos aisladamente, o bien valen aisladamente pero quedan como desconectados de la narración considerada globalmente.

⁽⁴⁾ El estudio pormenorizado de las *formas expresivas* utilizadas por Reyles en la elaboración de *El terruño* sería del mayor interés. Uno de los temas que ese estudio obligadamente debería enfrentar sería el de el manejo del diálogo. En ellos, no utiliza, como es habitual en nuestra narrativa campesina, la reproducción fonética del lenguaje rioplatense en sus características peculiaridades y hasta es afirmable que los personajes hablan *demasiado bien*. Es una convención tan válida como la contraria si una y otra están bien realizadas. Pierde *sabor criollo* pero gana en universalidad. Este solo tema daría lugar a muy diversas y amplias reflexiones sobre sistemas narrativos.

Pero descubrirá sus seguros valores y bellezas si es capaz de leer la novela desde la perspectiva desde la cual fue concebida y creada. Esta es, después de todo, la actitud imprescindible ante aquellas novelas sobre las cuales han corrido ya varias décadas. Es necesario redescubrirlas. Y ubicarse en el *sistema narrativo* del autor. Sólo así se les puede gustar y valorar en su real dimensión. Tal ocurre con *El terruño*.⁽⁵⁾

(5) Además del presente ensayo, he dedicado a Carlos Reyles otros dos: uno, titulado *Leyendo a Reyles*, se halla incluido en mi libro *Tres narradores uruguayos* (1962) y el otro figura en mi libro *Ensayos sobre literatura uruguaya* (1975). Este segundo se publicó inicialmente como prólogo a los volúmenes 84, 85 y 86 de la *Biblioteca Arúgas - Colección de Clásicos Uruguayos* que recogieron, en 1965, la obra ensayística de Carlos Reyles.

CONCEPCIÓN QUIROGUIANA DEL CUENTO

1. PREÁMBULO

Federico García Lorca afirmó, en alguna ocasión, que si bien él era poeta por "*la gracia de Dios o del Demonio*" también lo era por tener "*clara conciencia de lo que es un poema*". Afirmación idéntica podría hacerse, en relación con el cuento, acerca de Horacio Quiroga. A lo largo de su vida, pero especialmente en la década del veinte, escribió más de treinta artículos sobre temas literarios que hizo conocer a través de diversas publicaciones periódicas. Esos artículos permiten comprobar que tenía su propia y lúcida concepción del hecho literario y muy concretamente de lo que era para él el cuento como género literario. De ese conjunto de artículos, hay seis que muy explícitamente exponen lo *qué*, para Horacio Quiroga, es un cuento y el modo de *cómo* literariamente se logra. Esos seis artículos son los siguientes: *El manual del perfecto cuentista* (*El Hogar*, Buenos Aires, 10/4/1925), *Los trucos del perfecto cuentista* (id. id., 17/7/1925), *Decálogo del perfecto cuentista* (*Babel*, Buenos Aires, 11/3/1928), *La retórica del cuento* (*El Hogar*, Buenos Aires, 21/12/1928) y *Ante el tribunal* (id. id., 11/9/1931). A estos seis textos pueden agregarse dos más que, aunque parten de enfoques distintos, añaden puntos de vista de interés: *Sobre "El ombú" de Hudson* (*La Nación*, Buenos Aires, 28/7/1929) y *Cadáveres frescos* (*El Hogar*, Buenos Aires, 29/8/1930). Estos ocho artículos, aunque sin la pretensión de una rigurosa conceptualización teórica, explicitan la concepción quiroguiana del cuento. Los aspectos más importantes de esa concepción serán expuestos en los numerales siguientes.

2. QUÉ ES UN CUENTO

En uno de estos ocho artículos, *La retórica del cuento*, el autor intenta una definición del mismo, procurando subrayar sus trazos esenciales. Afirma que el cuento literario "*consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención*". La definición transcrita es notoriamente insuficiente y, sobre todo, en algunos aspectos, imprecisa. ¿Qué latitud se le debe dar al adjetivo *breve*? ¿Qué se quiere decir, con plenitud de sentido, cuando se exige que la historia *absorba toda la atención del lector*? La respuesta a estas preguntas, necesaria para la definición citada adquirir plenitud de sentido, puede encontrarse a partir de afirmaciones que aparecen en otros de los artículos mencionados en el numeral anterior. En *Ante el tribunal*, Horacio Quiroga afirma, defendiéndose de acusaciones que le formularon algunos escritores jóvenes, lo siguiente: *Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela: pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de la corriente eléctrica manifestábase por su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela. Por eso los narradores cuya corriente emocional adquiriría gran tensión cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente*. Estas afirmaciones permiten comprender que para Quiroga el adjetivo *breve* significa, en lo externo, *corta extensión*, pero en lo interno, en lo que constituye la sustancia o corazón del cuento, vale por *concentración*. Esto es: despojamiento de elementos ornamentales o disquisitivos. El cuento, género sintético, da la esencia de una historia: la novela, género analítico, la distiende y ramifica e, incluso, la adorna con ingredientes decorativos o circunstanciales. El género *narrativa*, pues,

del habla popular, aun en sus cuentos misioneros, en cuyos diálogos procura el color local no a través de las voces sino mediante la construcción sintáctica. En otro pasaje afirma categóricamente que “*lo que imprime fuerte color local*” a los personajes de una región determinada está “*en lo que dicen esos hombres, y no en su modo de decirlo*”.

5. UNA PREGUNTA Y SU RESPUESTA

Cerrada esta exposición sucinta sobre la concepción quiroguiana del cuento y el oficio del cuentista, cabe preguntarse cuál es su validez y su importancia. Sintéticamente, la respuesta puede articularse así: a) A través de los ocho artículos citados en el numeral 1, Horacio Quiroga expone una concepción genérica del cuento válida con prescindencia de toda determinación de lugar y época, aunque no pretende, desde luego, elaborar una *teoría del cuento* amplia y sistematizada. Son anotaciones certeras pero esquemáticas. b) La validez genérica de la concepción quiroguiana del cuento acredita la importancia de la misma. Pero esa concepción no es la de un teorizador sino la de un practicante y ha surgido tanto del análisis de la labor ajena como de la autoreflexión sobre la propia. Desde este punto de vista, adquiere un interés y una importancia de distinta índole, sirve de pauta o norma para tener acceso a la narrativa quiroguiana desde sus propios puntos de vista, lúcidamente asumidos. Esos ocho artículos, en consecuencia, y no sólo ellos sino también otros muchos en que trata de temas literarios, importan en un doble sentido: como visión general de la literatura y del cuento en especial: como indicio útil para la penetración en su obra, de la intimidad del creador.

6. IDENTIDADES Y DIFERENCIAS

A través de los ocho artículos mencionados en los numerales que anteceden, Horacio Quiroga expone, como queda dicho, una concepción genérica del cuento que procura ser válida para todo lugar y todo tiempo. Taxativamente, en *La retórica del cuento* afirma que los rasgos esenciales del género (fundamentalmente: brevedad e intensidad) son los mismos en “*todos los cuentistas de todas las edades*”, tanto en los chinos y persas como en los del siglo XX. Pero el mismo Quiroga advierte que, no obstante, los cuentistas “*pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna*”. Y así es, en efecto, cuando de grandes cuentistas se trata, porque cada uno construye —no obstante las identidades determinadas por las leyes esenciales del género— un *mundo imaginario* propio con rasgos diferenciales bien definidos. Las identidades provienen, pues, de las condiciones *estructurales* del cuento, que se rigen por normas permanentes a las que el cuentista no puede escapar, mientras que las diferencias se generan, en parte, en las circunstancias de lugar y época que forman el entorno del escritor y, sobre todo, en su personal cosmovisión o intuición vital básica. Esta situación es claramente visible en el *mundo imaginario* creado por Horacio Quiroga. Como maestro en la técnica del cuento, se ajusta su mundo narrativo a las leyes esenciales del cuento, y, por consiguiente, su labor de narrador tiene una fisonomía que lo identifica con los grandes creadores del cuento universal; como auténtico creador, elabora un *mundo imaginario* de rasgos personales inconfundibles. Queda indicado cuáles son las normas estructurales a las que Horacio Quiroga ajustó su creación. Mediante una esquemática caracterización, se procurará, a continuación, señalar los rasgos esenciales que le dan personal fisonomía a su *mundo imaginario*.

7. CUENTOS DE TODOS LOS COLORES

Cuando Horacio Quiroga preparaba la edición de su quinto libro, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), pensó titularlo *Cuentos de todos los colores*. De acuerdo con el contenido del libro, ese título no hubiera sido inadecuado. Los cuentos que lo

forman acusan, en efecto, notorias diferencias entre sí, de tal modo que los diez y ocho cuentos que incluyó la primera edición podrían ser agrupados en diversas secciones, si se tuviera en cuenta las similitudes y diferencias que dichos cuentos presentan. El conjunto de la labor creadora de Horacio Quiroga admitiría, asimismo, la denominación de *cuentos de todos los colores*. La más ligera consideración global de ese orbe narrativo así lo comprueba. La variedad de matices visibles en él es evidente en los *ambientes* (urbano cosmopolita y regional misionero), en los *personajes* (clases pudientes, desamparados sociales), en el *tono* (climas trágicos, climas humorísticos), en el *enfoque de la realidad* (cuentos netamente realistas, cuentos en que lo fantástico se inserta en lo real y cuentos en que la base real sirve para la elaboración alegórica) y, muy especialmente, en lo *anecdótico* (la variedad temática está insinuada, pero es mucho más amplia, en los calificativos *de amor, de locura y de muerte* con los que caracterizó los cuentos de su quinto libro). *Multifacetismo narrativo* es, pues, la primera nota caracterizante del mundo imaginario de Horacio Quiroga.

8. UN ELEMENTO HOMOGENEIZADOR: LO EXTRAÑO

El *multifacetismo narrativo* no impide, sin embargo, que en el *mundo imaginario* quiroguiano haya un elemento homogeneizador. Ese elemento homogeneizador ha sido destacado por Alberto Zum Felde, en el prólogo de la primera edición de *Más allá* (1935), cuando afirma que *lo extraño* es la nota fundamental que caracteriza la narrativa del autor de *Los desterrados*. “*El amor a los temas extraordinarios* — escribe Zum Felde en el citado prólogo — *la atracción que sobre él ejercen los fenómenos misteriosos o anormales de la naturaleza y la psicología, es el rasgo dominante de su temperamento literario*”. No cabe duda de que es así. La atracción por lo raro, lo extraño y aún lo morboso que se evidencia en su creación literaria es casi brutalmente ostensible en sus dos iniciales libros modernistas: *Los arrecifes de coral* (1901) y *El crimen del otro* (1904); lo es también, aunque con diferencias en el tono y orientación literaria, en los tres libros de maduración del autor: *Los perseguidos* (1905), cuyo protagonista es un sicópata, *Historia de un amor turbio* (1908), del cual basta el título para hacer evidente que se trata de un amor de extrañas facetas, y *Cuentos de amor locura y de muerte* (1917), libro en el cual ya ingresan cuentos de ambiente misionero pero en los que el fuerte realismo estriba siempre en una situación nada corriente (que llega, en algún cuento, hasta la presencia de lo sobrenatural). En sus libros de madurez y declinación sigue ocurriendo lo mismo, como es bien notorio en varios cuentos de *Más allá* en los que se da lo que es posible llamar *temática de ultratumba*, y en los de *Los desterrados*, libro culminante del autor, cuyos personajes configuran un mundo fuera de serie, ya por su peripecia vital, ya por lo singular de sus trazos psicológicos y en ocasiones simultáneamente por ambas cosas. *Lo extraño*, que habita en el corazón de los cuentos de Horacio Quiroga, es, por consiguiente, una segunda nota caracterizante de su *mundo imaginario*.

9. PRIMACÍA DE LA ANÉCDOTA

En ese *mundo imaginario*, destella, en forma deslumbrante, una cualidad de primer orden: la inventiva anecdótica. La imaginación del autor de *La gallina degollada*, en este aspecto, es excepcional. En cada uno de sus cuentos, plantea una situación original y la trasmite con un vigor que la convierte en inolvidable. En cambio, sus personajes son, en general, borrosos, de perfiles apenas insinuados (salvo en los cuentos de *Los desterrados*, en los cuales logra una perfecta aleación de situaciones intensas y personajes bien definidos). Una tercer nota caracterizante del *mundo imaginario* quiroguiano es, pues, la *primacía de la invención anecdótica sobre la creación de personajes*. Esta tercera nota se vincula con la segunda. En efecto: *lo extraño* en los cuentos de Quiroga no proviene de los trazos psicológicos de sus personajes que (salvo en los de *Los desterrados* y en unos

pocos más) no tienen una personalidad definida de rasgos excepcionales, sino de los raros estados de conciencia que viven transitoriamente o de las insólitas situaciones en que se ven colocados. Por lo mismo, la mayoría de los cuentos del autor son *cuentos de situación*, en los cuales el centro narrativo se halla en la acción o los sucesos que ocurren, y no *cuentos de personaje*, en los cuales el suceder anecdótico puede ser mínimo porque sólo importa en cuanto sirve para la creación de uno o más agonistas.

10. CONCLUSIÓN

Las ideas de Horacio Quiroga sobre los rasgos estructurales del cuento, que traducen fielmente su modo de elaboración narrativa, y las tres notas indicadas como definitorias de su *mundo imaginario*, permiten una caracterización sumaria del mismo, cuya formulación puede ser la siguiente: el mundo narrativo quiroguiano está constituido por cuentos de *todos los colores*, los cuales, sin embargo, se originan en una raíz común, *lo extraño*, que homogeneiza el conjunto y se manifiesta, especialmente, en las *situaciones*, transmitidas, de acuerdo con lo que el autor estima la finalidad esencial del cuento, en forma concentrada e intensa y sin aditamentos ornamentales o disgresivos. Para completar el perfil narrativo de Horacio Quiroga, es válido agregar algunas palabras sobre sus medios expresivos. Según Guillermo de Torre, Horacio Quiroga "*escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe y viciada. En rigor no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal*". (Prólogo a *Cuentos escogidos* de Horacio Quiroga, Madrid, M. Aguilar, 1950). Tan duro juicio fue refutado por José Pereira Rodríguez en un artículo titulado *Guillermo de Torre comete con Horacio Quiroga "pecado de lesa ignorancia"* (*La Gaceta Uruguaya*, Montevideo, Año 1, Nº 3, junio 2 de 1953), alegando, en favor de las preocupaciones estilísticas de Horacio Quiroga, los ajustes a que el autor sometía sus textos a través de sucesivas publicaciones.

En esta confrontación de opiniones quien se acercó más a la verdad, fue, sin lugar a dudas, José Pereira Rodríguez. Si bien es cierto que Horacio Quiroga no fue un *estilista* en el sentido en que se entiende habitualmente el término, como lo fueron, para citar ejemplos uruguayos, José Enrique Rodó y Carlos Reyles, no es posible concluir de ahí que el autor de *Los desterrados* no sintiera "*la materia idiomática*" ni que su prosa fuera confusa. Por lo contrario, y tal como lo señala Pereira Rodríguez, Horacio Quiroga sintió, a su modo, la "*materia idiomática*" y la trabajó incansablemente en el mejoramiento de la expresión verbal de sus cuentos, procurando expresar de un modo cada vez más preciso e intenso las situaciones que la narración transmitía. El mismo Pereira Rodríguez hace notar, como ejemplo comprobatorio, que el texto de *El peón*, publicado inicialmente en *La novela semanal* (Buenos Aires, Año II, Nº 9, 14/1/1918) sufrió más de ciento veinte modificaciones al pasar a *El Desierto* (B.A.B.E.L., Buenos Aires, 1924). Es posible afirmar, incluso, que si por *estilo* se entiende la expresión de una personalidad a través de la materia verbal, cualquier página de Horacio Quiroga revela vigorosamente que tuvo *estilo* logrado a través de su personal léxico, de su particular modo de adjetivar y de las peculiaridades sintácticas que singularizan su prosa. Propongo, para finalizar, un par de ejemplos de prosa quiroguiana. Véase, en primer término, una descripción del Paraná, que figura en el cuento *A la deriva*: "*El Paraná corre allá en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también*". Los elementos descriptivos usados para visualizar el paisaje son exactamente los necesarios, ni uno más ni uno menos. Y para transmitir la sensación que el paisaje produce, alcanza el adverbio *fúnebremente*, referido a encajonar y reforzado, luego, con la reiteración del adjetivo *negro*, que califica, primero, al bloque de basalto y luego al

bosque. El segundo ejemplo proviene de *El hijo*. El padre, angustiado por la tardanza de su hijo que ha ido de caza, sale en busca y el autor describe así la situación: "*La cabeza al aire y sin machete, el padre va. Corta el abra de espartillo, entra en el monte, costea la línea de cactus sin hallar el menor rastro de su hijo*". La expresión verbal está aquí perfectamente organizada: ante todo, dos detalles (la cabeza al aire, sin machete) reveladores de la situación íntima del padre (es insólito salir en esas condiciones para entrar en el bosque); sigue la precisa indicación por donde pasa el padre en su cuidadosa búsqueda, bien determinada por la utilización de los verbos *corta*, *entra*, *costea*; concluye con lo esencial que se quiere comunicar: "*sin hallar el menor rastro de su hijo*". Es indudable que, según el ideal expresivo del autor, ha comunicado con un mínimo de palabras y un máximo de intensidad tanto la situación externa como la íntima vivida en ese instante por el padre.

RIMAS DE LUTECIA

EVOCACION DE PABLO MINELLI GONZALEZ (PAUL MINELY)

I

En los primeros años de este siglo, cuando el aldeano Montevideo de ese entonces aún era convulsionado por las poses satánicas de ese Luzbel criollo que se llamó Roberto de las Carreras, comenzó a frecuentar los círculos literarios de la misma ciudad un joven poeta tan delgado que parecía hecho de alambre y tan inquieto que parecía movido por una pila voltaica, según dijo de él otro poeta. Quien tal afirmaba era nada menos que Julio Herrera y Reissig, el Pontífice de *La Torre de los Panoramas*; el joven poeta alámbrico y voltaico se llamaba, en la vida civil, Pablo Minelli González, y, literariamente, se hacía conocer como Paul Minely. De él es un libro, *Mujeres flacas* (Montevideo, 1904), que promovió un pequeño escándalo —tormenta en un vaso de agua— en aquel Montevideo de comienzos de siglo que solía ser conmovido por las actitudes estrepitosas de algunos jóvenes escritores que, tras las huellas de Rubén Darío, procuraban una renovación total de la literatura hispano-americana. El libro de Pablo Minelli González era ya, desde su título, una provocación. Y no menos provocativa era su carátula, dibujada por su mismo autor, y en la cual se representaba a una mujer delgada hasta lo esquelético, sumida bajo un gran sombrero muy novecentista y enfundada en un vestido de arrastrante cola. Los brazos, totalmente cubiertos por amplias mangas, aparecen cruzados sobre el vientre, y las invisibles manos sostienen un bolsón oscuro, cuya forma y colocación dan al conjunto una coloración tenuemente pornográfica. El título del libro y su presentación —incluso el formato, casi cuadrado, inusual en esa época— fueron un desafío al lector corriente. No menos lo fue el contenido, que se sintió, como una agresión a las buenas costumbres y aun a los buenos sentimientos. Tanto que determinó la ruptura del joven poeta —tenía entonces 21 años— con su novia. Una lectura actual de *Mujeres flacas* permite comprobar qué exageradas eran esas reacciones de sus lectores de aquellos años. El libro es, en realidad, bastante inocente. Pero constituyó unas de las manifestaciones iniciales del modernismo en el Río de la Plata y tiene indudable interés desde ese punto de vista. Es un testimonio importante del clima literario del Uruguay en los comienzos del Siglo XX.

II

El libro se abre con una dedicatoria que dice así:

DEDICASES A JULIO HERRERA Y REISSIG

Para Ud. que es mi Maestro
Para ti que eres mi amigo
Para Vos que sois mi POETA

P.M.G.

Si esta dedicatoria procura ser ya un rasgo de originalidad, no menor intención de salir de lo vulgar revela el prólogo titulado *Irónico y galante* en el que Paul Minely expone su poética. La línea inicial alcanza por sí sola para evidenciar cuál es al postura íntima del poeta. "*Mi libro viene de París*", afirma, dando expresión a la galofilia del autor, aunque no privativa de él, ya que era una galofilia muy generalizada. Esa galofilia



se manifiesta a través de toda esa página introductoria, y del libro entero, desde luego.

Las mujeres flacas inspiradoras del libro "son todas de París", "de ese viejo seductor París de los exotismos y los refinamientos, de los espasmos y los rugidos de fiebre", de ese París donde el poeta ha vivido horas negras de miserias de bohemio y horas rojas de lascivia de amante, según afirma, más elevado por el vuelo de la imaginación que por el deseo de atenerse a la realidad. Los máximos maestros del poeta son también franceses: Verlaine, Baudelaire, Rimbaud. Si esta galofilia es típicamente modernista, lo es igualmente la figura que de sí mismo compone el poeta. Como poeta modernista o decadente le es imposible ser un hombre normal, y, en busca de la excentricidad, aparentó una distorsión íntima afirmando que en su "cuerpo flaco" vivía un "espíritu enfermo". Dice, asimismo, haber imitado a sus maestros franceses: "—Para parecerme a Verlaine he bebido ajeno—Para parecerme a Charles Cros me he pinado la cara de negro. Para parecerme a Corbiere he tratado de ponerme tísico". En acuerdo con esta excéntrica actitud íntima se halla el gusto del poeta por un tipo de mujeres también fuera de serie. Ellas son "noctámbulas finas, ojerasas y espectrales, fantasmales, exangues, erotomaniacas". Como es natural, todo remata en una especie de teoría estética muy curiosa que puede formularse en una sola cláusula: la literatura es veneno (o, más galamente, *poison*).

Tras esa página en prosa donde hace una especie de profesión de fe vital y poética, vienen los poemas. El libro se divide en cuatro partes. La primera, titulada *Ironico*, se abre con un retrato que el poeta hace de sí mismo en cuartetos endecasílabos (*Mi auto-affiche*) y se continúa con tres poemas más; la segunda agrupa un conjunto de composiciones bajo el título *Galante...*; la tercera está formada por una secuencia de sonetillos ligados temáticamente y se titula *Amor macábrico*; la cuarta está formada por un solo extenso poema: *Sylvia. Poema moderno*. Las composiciones reunidas en las dos primeras partes, y de acuerdo con los títulos bajo los cuales están agrupadas, son ligeras y juguetonas y en ellas cabrillea un ingenio saltarín; *Amor macábrico*, y ya lo insinúa también el título, busca expresar un cierto estado de alma morboso a través del tema amor-muerte, o, más precisamente, mediante la invocación amorosa que el poeta hace a una muerta; *Sylvia* es un poema lírico-narrativo de temas erótico pero en el cual la sensualidad se diluye en lo humorístico. En todos estos poemas, y a pesar de que Pablo Minelli González proclama a Julio Herrera y Reissig como su Maestro, no hay, como en los poemas de éste, suntuosidad de imágenes. Busca, más bien, un pirueteo de ingeniosidades poéticas un tanto estridentes. Tampoco hay mayores innovaciones métricas o estróficas. La mayor originalidad, en este aspecto, se registra en *Amor macábrico*, secuencia de sonetillos si se atiende a la estructura general (dos cuartetos, dos tercetos, versos octosílabos) pero con innovaciones en la disposición de las rimas: versos pareados en el primer cuarteto y reiteración en el segundo de una palabra final de verso del primero (y más de una en ocasiones).

Para dar una idea más vivaz de lo que el libro es, conviene citar algunos versos. Léanse los cuartetos iniciales de *Auto-affiche*:

*Yo soy un flaco que la anemia agobia
y a quien la vida fatalmente pesa;
me faltan la salud, la fortaleza,
y a mi pesar reviento de hidrofobia.
Necesito apretarme las clavijas
porque empiezo a sentirme loco y raro;
me asusto de mi sombra, me disparo,
y he llegado a tener ideas fijas.*

Nótese ahora el tono de uno de los sonetillos de *Amor macábrico*:

El poeta llama a la Muerta

*Ven amado gato blondo
a mi beso enfermo y hondo;
enfrecido estileto
es mi lengua y te prometo*

*repetirte el gran secreto
de mi beso enfermo y hondo;
ven amado gato blondo
a recibir mi estileto.*

*Estés muerta o estés viva
necesita mi saliva
tu besar sediento y fuerte.*

*Ven Muerta a que te celebre;
sobre el hielo de tu muerte
podrá resignar mi fiebre.*

Unos tercetos, por fin, del poema *Sylvia*:

*Sylvia es una rara, una parisina
por lo extravagante, exótica y fina
y porque es divina, —Divina, divina.*

*Sola y aburrida vaga en un ensueño,
cerca de su eselavo, cerca de su dueño,
e insensiblemente le acomete el sueño.*

*Y se duerme en brazos del gentil turista
que era tan extraño, que era tan artista
con su pelo huraño de VERLAINIANISTA.*

*Sylvia se ha olvidado de cerrar su blusa
y su pecho duro y albo no rehusa
el beso del aire, que por cierto abusa.*

Estos fragmentos alcanzan para hacer intuir su entonación y su sentido. Conviene aquí recordar que el autor, íntimamente, renegó de su libro, y en su vejez sentía una cierta mortificación en que le hablara de él. O del siguiente, *El alma del rapsoda* (1905), al que estimaba algo mejor que *Mujeres flacas*, pero por el cual, y por estar situado en idéntica línea decadente, tampoco sentía mayor estimación. Y lamentaba que el recuerdo de su libro inicial hubiera impedido ver las mejores calidades de su obra posterior, especialmente sus crónicas periodísticas y su libro de poemas *Paisajes y marinas de Iberia* (1949). La explicable reacción del autor, no impide que *Mujeres flacas* sea un testimonio importante del clima literario del Uruguay en los comienzos del Siglo XX. Su postura vital y literaria es bien reveladora de las constancias de la poesía de la época, y de allí que, por representativo, *Mujeres flacas* perdure en el recuerdo. Es un testimonio. Lo mismo

te la persona de Roberto de las Carreras, el libro de Paul Minely paradigmatisa ciertos aspectos del novecentismo y tiene, diré así, el carácter de un mito menor. En cuanto a los poemas, hoy, a tantos años de publicados, es difícil percibir que hayan sido sentidos como escandalosos. Son más bien de una riente ingenuidad. Y se les debe leer con una sonrisa en los labios. El autor tenía don para versificar y, además, innegable ingenio. La lectura de estos versos (si no se les pide lo que no tienen: poesía) es divertida. Son versos anstetos por un espíritu amablemente juguetón e, incluso, el autor, como es evidente en *Mi auto afiche*, se ironiza a sí mismo. Ese espíritu burlón no desaparece del todo ni siquiera en *Amor macábrico*, a pesar de su tema. En verdad, lo que atrae en *Mujeres flacas* es el zumo de época que contiene.

III

Cinco años después de la publicación de *Mujeres flacas*, Pablo Minelli González, quien el espejismo de París había llevado allí en los años 1902 y 1903, entró en la diplomacia. Y en calidad de diplomático inició un largo peregrinaje por Europa. Residió en diversas capitales: Madrid, Viena, Budapest, La Haya. Jubilado en 1950, vivió sus últimos años en Montevideo, en pobreza y soledad. Recluido en un subsuelo de una casa y apartamentos de la calle Treinta y Tres, pobre, solitario y enfermo, el ex diplomático que había almorzado con el emperador Francisco José y gozado de la amistad de numerosas celebridades europeas, desde Sara Bernhard y Raquel Meller hasta Pío Baroja, convivía solo con sus recuerdos. Unos pocos muebles desvecijados, restos de glorias pasadas, una pared atiborrada de retratos de celebridades que se los habían dedicado, carpetas con cartas de otras tantas celebridades constituían su ambiente. No había en él dolida nostalgia por sus glorias pasadas ni resentimientos por el final que le daba la vida. Conservaba íntegro un delicado y conmovedor señorío, una insobornable firmeza de modales. Con serenidad y hasta con una no hiriente ironía aceptaba su inclinación social y económica. Se refería con gusto a su vida pasada, pero sin alardes actanciosos. No ponía en sus palabras ni siquiera ese jugo de nostalgia que suele haber en la rememoración de lo que fue y ya no es ni puede ser. Bebía su cocktail vespertino y paseaba solitario por las calles de la Ciudad Vieja, como buscando en ellas un encuentro con su pasado. Lefía y escribía. Y se ironizaba a sí mismo. "*Todas las noches algo a las calles como desafiando a la muerte*" —manifestó alguna vez— "*pero la muerte huye de mí; coquetea conmigo, sabiendo que no la temo sino que la deseo*".

CRONICA DE UNA AMISTAD

1. UNA CARTA ABIERTA

Cuando Delmira Agustini publicó *Los cálices vacíos* (1913), era ya una poetisa consagrada no sólo en el Uruguay sino también en todo el ámbito cultural de habla española. Sus dos poemarios anteriores, *El libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910), habían provocado un coro de unánimes alabanzas y muchas eran las páginas críticas laudatorias publicadas acerca de esos dos libros. Ninguna de esas páginas, sin embargo, penetraba tan hondamente en el mundo lírico del miriano como la que apareció, el 4 de febrero de 1914, en el matutino montevideano *El Día*. Se titulaba *A Delmira Agustini/Carta abierta* y se iniciaba, haciendo ostensible un no cautelado entusiasmo admirativo, de la siguiente manera: "*Elegida: Sea vuestro gesto propicio para el que llega a vos en actitud de homenaje cordial, trayendóos la ofrenda de su pensamiento maravillado, para esparcir a vuestros pies las rosas líricas del verbo./En una imperativa efusión de sinceridades debo deciros cuánta es la admiración que os profeso, y cómo la aparición de vuestro numen, en el horizonte espiritual de mi vida, ha sido uno de mis más profundos regocijos, una de mis exaltaciones más intensas, uno de los más prodigiosos espectáculos que a mis ojos mortales haya sido dado contemplar en la tierra*". El tono efusivamente exaltatorio evidenciado en estos párrafos iniciales se mantiene a lo largo de toda la epístola, cuyo estilo, característico del clima intelectual platense de esos años, adquiere, por momentos, cierta vehemencia oratoria, y, en otros, un matiz artificiosamente esteticista. Pero tras esa artificiosidad y ese vehemencia se hace visible una conciencia crítica lúcida y aguda, como lo denota, entre otras, la siguiente diagnosis del mundo poético de la autora de *El cisne*: "*...lo que os diferencia de cuantas, antes que vos, hayan cantado su amor es que ellas lo hacían solicitadas por una pasión personal, enardecidas por un hombre y sus palabras eran inspiradas por ese hombre, por ese amor; y vos, sentís el amor 'en esencia', el deseo en sí mismo, y el amante 'como entidad'. Vos sois el amor mismo. Eros arde con llama perenne dentro de vos, tornandóos flamígera. Vuestro erotismo arde y se consume en su propia llama*". Estas palabras subrayan, notoriamente, con incisiva precisión, el corazón de la poesía de Delmira Agustini, que no es otro que ese *Eros* que estremece, con vibraciones trágicas, en ocasiones, los mejores poemas de la autora. Esta aguda percepción crítica merece ser destacada, porque en esos años, y aún en épocas muy posteriores, hubo críticos que intentaron recubrir con una *hoja de viña astral* de castidad ese desnudo ardor erótico, procurando interpretarlo como vivencia mística o intuición metafísica. El autor de la epístola publicada en *El Día* supo ver, pues, tempranamente y con claridad, el centro entrañable del orbe lírico del miriano. Y no es raro que así haya sido, ya que pocos años más tarde se reveló como una de las figuras máximas del ensayo y la crítica hispanoamericanos. Esa epístola está firmada por Alberto Zum Felde.

2. DESDE LA MISMA ESTRELLA

La página laudatoria publicada en *El Día* conmovió profundamente a la poetisa, que, presumiblemente, en esos meses, que fueron casi los últimos de su vida, debía estar viviendo una situación interior contradictoria: casada con Enrique Job Reyes el 14 de agosto de 1913, se separó de él el 6 de octubre del mismo año e inició, casi enseguida, el 17 de noviembre, trámite de divorcio, a pesar de lo cual, y en tanto mantenía relaciones epistolares de encendido tono erótico con varios correspondientes, se entrevistaba íntimamente con su ya casi ex esposo. Un eco de la impresión que la epístola de Alberto Zum Felde produjo en la autora de *Plegaria* es la breve pero intensa carta que le dirigió. Escrita

en dos hojas de un lujoso papel en cuyo ángulo superior derecho figuran hermosas ilustraciones con motivos japoneses, se inicia con esta palabra: "Íntima". El texto completo de la carta es el siguiente:

"Excelso hermano mental: Yo no sé porqué, presentí siempre que habíamos caído a la vida desde la misma estrella. Y hace tiempo leí, con ojos espirituales, esa epístola de luz y maravilla por la que fuera absurdo ofrecer la banalidad de un agradecimiento... Es un diamante de gloria que nos enriquece a los dos./Cantaré más porque me siento menos sola. El mundo me admira, dicen, pero no me acompaña. El mundo —hasta amándome— tiene para mí en los ojos una fatal dilatación de miedo. Ud. ha visto plenamente el revés blanco de mi veste roja. Y es un dulce milagro el de sentirse comprendida cuando se ha nacido para desconcertar./No tengo letra suya. ¿Quiere Ud. obsequiarme con un autógrafo? Cualquier poesía inédita. No sufrirá conmigo. Yo sé intimar con las perlas./Fraternalmente./Delmira Agustini./s/c. San José 1186".

Estas pocas líneas, tan confesionales y caldeadas de temperatura emotiva, transmiten, con admirable concisión expresiva, la lúcida conciencia con que la poetisa vivía, al mismo tiempo, el sentimiento de su ajenidad y el de su ardiente necesidad de ser comprendida. El tono de la carta conmovió, sin duda, a su destinatario tanto como su propia epístola publicada en *El Día* había conmovido a la poetisa, porque, sin demora, en tarjeta fechada el 3 de marzo de 1914, respondió: "Alberto Zum Felde/Oficial 1º del Ministerio de Relaciones Exteriores/saluda a la eximia creadora de 'Los cálices vacíos' y le anuncia que, mañana, a las seis y media de la tarde, tendrá el alto honor de visitarla, (si Ella se digna recibirle), libertad que se toma en atención a la mucha admiración que le profesay al desear de departir personalmente unos instantes con quien tantos de éxtasis le deparara a través de sus versos". La poetisa contestó de inmediato, con tres líneas escritas en papel similar al usado en su primera carta: "Su visita me cumple un deseo. Hasta las seis y media. D. Agustini".

En artículo aparecido en la revista *La Cruz del Sur* (Montevideo, julio de 1914), Alberto Zum Felde recordó algunos pormenores de la visita que el intercambio de las esquelas mencionadas anuncia. "Me recibió en la sala familiar. Nos estrechamos las manos y nos miramos sin decirnos nada. Las almas casi no necesitan de las palabras para entenderse. Ella fue a sentarse en el sofá que estaba bajo el espejo y me brindó una poltrona, a su lado. Vestía un traje celeste, casi de fiesta, pues dejaba al descubierto sus brazos y su escote, ajustándose al cuerpo opulento./Su enorme melena leonada le cubría como un casco de oro antiguo. Sus pequeñas manos escintilaban de anillos. Entornaba los ojos como para mirar más adentro y era su mirada como en un verso: una sierpe apuntada entre zarzas de pestañas... Me pareció más hermosa de lo que siempre me pareciera en la calle". Tras anotar estas circunstancias, el autor del artículo agrega: "Hablamos... de lo que podíamos y debíamos en tal ocasión; de literatura, de sus versos, del ambiente. Pero, como ocurre a menudo, el pensamiento corría por debajo de las palabras". Más adelante, hace esta afirmación: "Sin palabras, con una mirada, la poetisa nos dice de la contradicción de su vida profunda, sacudida por tormentos interiores y sueños heroicos, en el ambiente apacible del hogar paterno, junto a su buena madre, como una leona aprisionada en las ternuras de la jaula doméstica". Y subrayando más esa contradicción, acota que en presencia de sus padres Delmira mantiene un gesto "suavemente velado", pero que al retirarse ellos, vuelve a encontrar su mirada "como una culebra apuntada entre zarzas de pestañas..." Finalmente, cerrando su artículo conmemorativo, el autor afirma que su amistad con "esa alma sombría y luminosa" comenzó en esta entrevista del 4 de marzo de 1914. Esta afirmación da lugar al planteamiento de algunas interrogantes. Porque, en efecto, hay otros testimonios que, en apariencia, la contradicen.

3. OS ESPERO EN SILENCIO

La carta y la misiva dirigidas por Delmira Agustini a Alberto Zum Felde, y la tarjeta enviada por él a ella, se custodian en el *Archivo Documental* de la *Biblioteca Nacional del Uruguay*. Junto con ellas, se conservan otras dos esquelas enviadas por Delmira Agustini a Alberto Zum Felde y otra carta de éste para aquélla. Ni la carta ni las esquelas tienen data. Pero todos los indicios, como se verá más adelante, permiten sostener que son anteriores, en varios años, a los documentos que se transcribieron anteriormente. Ante todo, es necesario, a los efectos de la claridad expositiva, reproducir estos tres nuevos testimonios de la relación amistosa entre la poetisa y el crítico uruguayo. La carta dice así: "Íntima: Os envío este raro fruto de mi spleen, como os enviaría la más interesante de las curiosidades./Es un capricho teatral condenado, sin duda alguna, a permanecer inédito y que, creo, os gustará conocer, no sólo por tratarse de algo desconocido sino por la refinada barbarie que le caracteriza —como que es un juguete de dioses aburridos— inimaginable para nuestros buenos literatos lugareños.../Nos sois capaz de comprenderlo. Leedlo con indulgencia para sus pecados. Iré a vuestra casa a recoger impresiones./A vuestros pies/Alberto Zum Felde". A este envío, respondió la poetisa con una esquela escrita a lápiz en un trozo rectangular de seda y cuyo texto es el siguiente: "Hermano mío./Aurelio:/Venid una noche de estas. Hoy, Mañana, cuando queráis... Ya soy íntima de "Lulú". Os espero en silencio./Delmira". En el margen inferior derecho figura esta palabra: "Martes". La segunda esquela reitera la invitación: "Aurelio:/Tal vez abuso de vuestra indulgencia reteniendo a "Lulú". Venid por vuestra joya, queréis? Sufriría poniéndola en otras manos que las vuestras. Y perdonad a mis nervios sus profanaciones al margen./Delmira.

¿Cuáles son los indicios que permiten sostener —o, por lo menos, presumir— que las piezas epistolares recién transcritas son anteriores a las cursadas entre el crítico y la poetisa en 1914? Entre otros, estos dos son fundamentales: la poetisa, en sus esquelas, se dirige al crítico llamándolo *Aurelio*, que corresponde al seudónimo usado por él para firmar sus escritos literarios publicados en los primeros años de este siglo, cuando, acompañando en ocasiones al *Luzbel Criollo*, Roberto de las Carreras, lucía por las calles de Montevideo su apuesta figura de *dandy* alto y delgado que gastaba un gran chambergo de amplias alas por debajo de las cuales le caía hasta los hombros una rubia melena merovingia; el *capricho teatral* al que hace alusión en su carta, y que la poetisa designa como *Lulú*, es una pieza titulada *Lulú Margat*, aparecida en la revista *Apolo* en junio de 1908, pero que, según el mismo autor dice en su carta, aún permanecía inédita cuando le envió los originales a la poetisa. Estos son los indicios que permiten presumir que esta serie epistolar es de 1907 y anterior, por consiguiente, en 6 o 7 años a la entrevista del 4 de marzo de 1914. Caben, pues, las interrogantes a las que se ha hecho referencia. Al respecto, son imaginables dos posibilidades, cada una de las cuales provoca una interrogante. Si el intercambio epistolar no culminó en la entrevista solicitada por el autor de *Lulú Margat* y concedida por la poetisa, ¿qué motivos la impidieron? Si la entrevista tuvo lugar, ¿porqué al recordar su amistad con Delmira Agustini eludió Alberto Zum Felde referirse a ella, afirmando que su primer encuentro personal con la poetisa fue el de 1914? No existen testimonios que posibiliten una respuesta segura a ninguna de estas dos interrogantes. No importa mucho, por otra parte, encontrar esa respuesta, aunque, como es natural, esas interrogantes acicatean la curiosidad del investigador, que, como Sainte-Beuve decía de sí mismo, tiene siempre vocación de escudriñador de intimidades.

4. LOS ABISMOS DEL OLVIDO

Un recuerdo personal puede servir para cerrar esta crónica de una amistad del 900 uruguayo. Recuerdo que, quizás, valga como comienzo de una posible respuesta a las

interrogantes planteadas. En el mes de julio de 1969 mantuve varios largos diálogos con Don Alberto Zum Felde. Los mismos fueron recogidos en cinta magnetofónica. Su versión escrita se publicó en un folleto titulado *Conversando con Zum Felde* (Montevideo, Biblioteca Nacional, Departamento de Investigaciones, 1969). En esa ocasión, al recordarle su juvenil pieza teatral *Lulú Margat*, don Alberto, fingiéndose cómicamente horrorizado, me llamó traidor por haber ubicado y leído su juguete trágico, como lo denominó al publicarlo en *Apolo*. En su venerable ancianidad, don Alberto Zum Felde (y lo mismo le ocurría a Pablo Minelli González con sus *Mujeres flacas*, según también personalmente me lo manifestó) deseaba arrojar a los abismos del olvido algunos de sus "terribles pecados literarios de juventud", de acuerdo con lo que en una de esas conversaciones me dijo. El desdén que su propio autor sentía por *Lulú Margat* puede ser la causa que lo indujo a arrojar en esos abismos del olvido una entrevista —sí es que la hubo— cuyo origen era la juvenil obra repudiada. Esta, por otra parte, no es tan absolutamente desdeñable. Se trata de un interesante intento —casi único en el Uruguay— de llevar a la escena del teatro la tónica del modernismo literario y de poner sobre las tablas personajes decadentes. La pieza pone en escena a un joven calavera que descubre que su amante, hija natural de su madre, es, por consiguiente, medio-hermana suya. El tremendismo de la anécdota, el tono de los diálogos y el perfil de los personajes, que no carecen de relieve, dan la tónica decadente del *juguete trágico*, que posee una ajustada estructura y cuyo estilo no está despojado de valores, aunque ceñido a la orfebrería de la prosa y el verso modernistas.⁽¹⁾

(1) Recuerdo nítidamente la impresión que me causó don Alberto cuando mantuve con él los diálogos referenciados en el texto. Estaba ya en sus 80 años, pero conservaba una admirable frescura y juventud de espíritu. Alto, delgado, erguido, traslucía todavía en su figura algo del empaque arrogante de *Aurelio del Hebrón*; sus movimientos y ademanes, habitualmente sobrios, se encrespaban, de golpe, en un arranque inmediatamente contenido, cuando un recuerdo intenso lo conmovía o cuando lo incitaba el entusiasmo de una exposición doctrinaria; la mirada de sus ojos azules adquiría, por momentos, una expresión penetrante, como de quien horada la intimidad ajena, y en otros momentos, parecían sumirse en sí mismos, como escarbando en el recuerdo de su larga vida. Lo interrogué sobre Delmira Agustini. Dijo que nada tenía que agregar a lo que había publicado en *La Cruz del Sur* y me manifestó que no recordaba el soneto, titulado *Un soneto a Delmira Agustini*, publicado en la revista montevideana *La semana* (Año II, Nº 31, 19/2/1910), al que yo le hice referencia. Sin lugar a dudas: eludía el tema.

PACO ESPINOLA (I): SU CREACION NARRATIVA

1. FISONOMIA DE UN ESCRITOR

1.1 Cuando en el año 1962, un Jurado integrado por 21 miembros, y presidido por el Rector de la Universidad, confirió a Francisco Espínola el *Gran Premio Nacional de Literatura*, máxima distinción concedida a un escritor en Uruguay, no hizo más que confirmar el juicio explícitamente formulado por la crítica e implícitamente denotado por los lectores, que agotaban las ediciones de sus obras. Según ese juicio, en el que coincidían críticos y lectores, Francisco Espínola era —como efectivamente lo es— una de las figuras señeras de la promoción de escritores que, en Uruguay, surgieron a la vida literaria en la tercera década de nuestro siglo. La creación literaria de Francisco Espínola, que nació en San José de Mayo el 4 de octubre de 1913, no es, sin embargo, muy extensa. En vida publicó dos libros de cuentos: *Raza ciega* (1926) y *El rapto y otros cuentos* (1950), un relato para niños, *Saltoncito* (1932), un novela, *Sombras sobre la tierra* (1933), una pieza teatral, *La fuga en el espejo* (1937),⁽¹⁾ y una meditación sobre lo bello y la recepción estética, *Milón o el ser de circo* (1954)⁽²⁾, escrita en forma de diálogo; póstumamente, fueron editadas una novela, *Don Juan, el Zorro* (1984) y *Veladas del fogón* (1985), que reúne los cuentos, nunca recogidos en libro, publicados por Espínola, entre enero y agosto de 1935, en la *Revista para los Hogares Argentinos*, suplemento semanal de diario bonaerense *Crítica*.

Dos precisiones es conveniente formular en relación con la creación literaria de Francisco Espínola:

a) La versión definitiva de sus cuentos, preparada por él mismo, es la titulada *Cuentos completos* (1961), publicada por la Universidad de la República. Reúne, junto con *Saltoncito*, los 9 cuentos de *Raza ciega*, los 4 de *El rapto y otros cuentos* y otros 3 que hasta entonces no habían sido recogidos en libro. Los textos de esta edición presentan variantes —en algunos muy numerosas— en relación con las ediciones anteriores. Lo mismo ocurre con *Sombras sobre la tierra*, cuya edición definitiva, también preparada por su autor, es la editada por el Centro de Estudiantes de Derecho (Montevideo 1966). Tanto en los cuentos como en la novela, las variantes son de muy distinta índole, pero abundan, en los diálogos, las destinadas a corregir las incorrecciones de lenguaje mediante las que se procuraba reproducir el habla del habitante de la campaña uruguaya. El autor conservó sólo las imprescindibles para que los personajes no se descaractericen y para que la atmósfera del relato no pierda calor y color local, que, conviene subrayarlo, no es nunca en los textos de Espínola mero costumbrismo.

b) *Don Juan, el Zorro*, tras una larga gestación, quedó inconclusa al morir el autor. En el párrafo 9 del trabajo titulado *Paco Espínola (II): recuerdos*, publicado a

⁽¹⁾ Fue estrenada en el Teatro Urquiza, por la Compañía Nacional de Comedia, el 23 de mayo de 1937. La obra, que el autor caracteriza como drama-pantomima, se vale de tres medios expresivos: prosa, verso y danza. Es un original aporte al teatro uruguayo. Su puesta en escena provocó polémicas. La edición referenciada contiene un excelente prólogo de Roberto Ibáñez, que analiza con rigor crítico la obra.

⁽²⁾ También esta obra, editada con un penetrante prólogo de Esther de Cáceres, tuvo derivaciones polémicas. En el semanario montevideano *Marcha*, en las entregas del 26 de agosto y 2 de setiembre de 1955, se enfrentaron polémicamente Emir Rodríguez Monegal y Eugenio Coseriu. La jerarquía de los polemistas y los argumentos esgrimidos hicieron de la controversia un válido ahondamiento crítico e la obra.

continuación del presente ensayo, se proporcionan detalles acerca de las circunstancias relacionadas con el estudio ordenación de los originales dejados por el autor y que permitieron editar póstumamente la novela. Algunos capítulos fueron dados a conocer, en vida del autor, en publicaciones periódicas. La más extensa de esas publicaciones fue la realizada por *Capítulo Oriental* que historió la literatura uruguaya a lo largo de 38 fascículos, aparecidos mensualmente. Tres capítulos (*La Comisaría*, *La pulpería* y *La muerte de los sargentos y de la Mulita*) integraron un volumen que formaba parte de la entrega N° 26: *Francisco Espínola/Vida y obra* (Buenos Aires-Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968). Los primeros fragmentos de *Don Juan el Zorro*, fueron publicados en 1928 y los últimos en 1968. Cabe preguntarse cómo en tantos años el autor no culminó su novela. La explicación es sencilla: puso más empeño en contarla oralmente que en escribirla. En realidad, las casi 500 páginas que componen la novela inconclusa (que, según el autor, hubieran llegado a 700 una vez terminada) fueron escritas en muy pocos meses.

1.2 Además de la creación literaria puesta de manifiesto en los libros referenciados, el autor de *Raza ciega* desarrolló —como conferencista, crítico teatral, docente y prolonguista de libros ajenos— una actividad intelectual que tuvo vasta influencia en la vida cultural de Uruguay. Fueron decisivas para la actualización y revalorización de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), cronológicamente el primer gran novelista uruguayo, las conferencias pronunciadas en el paraninfo de la Universidad, en el año 1945; fueron memorables sus cursos, dictados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, sobre la *Iliada* y la *Odisea* y sobre Composición Literaria; fueron de muy alto nivel, y al mismo tiempo, de gran penetración popular, sus disertaciones televisivas sobre Cervantes. Su acción docente se prolongaba, fuera del aula, y ante amigos y discípulos, en interminables charlas, a través de las que ejercía, como sin proponérselo, un magisterio que fabulosamente combinaba la originalidad del enfoque, cualquiera fuera el tema tratado, la agudeza intelectual, la campechanía campesina y la gracia de un habla coloquial sabiamente manejada. No menos singularizante de su personalidad fue su estupenda condición de narrador oral (o, en términos rioplatenses, de “narrador de fogón”). Inflexiones de voz, gestos del rostro, ademanes de las manos, pausas estratégicamente ubicadas en el discurso narrativo, y desde luego, su muy rica inventiva y su destreza de narrador nato, que hacía de cada uno de sus cuentos una pequeña joya mímico-verbal, convirtieron a Espínola, como narrador oral, en una figura casi legendaria. Estos perfiles de su personalidad, y otros no menos singulares, justifican que un crítico haya afirmado que Francisco Espínola —popularmente Paco— era no sólo un escritor sino también una “institución nacional”. Fue, sin lugar a dudas, el maestro, casi sin excepción reconocido como tal, de más de una generación de escritores uruguayos. Al respecto, en nota titulada “*Los treinta años de Sombras sobre la tierra*”, publicadas en el matutino montevidiano *El País* el 13 de setiembre de 1962, Emir Rodríguez Monegal afirma taxativamente:

Treinta años hace que Sombras sobre la tierra empezó a existir en nuestra literatura. En esos treinta años, Espínola escribió otros relatos, aparecieron libros de muchos valiosos narradores, se formaron (por lo menos) dos generaciones nuevas. Sobre todos ellos pesa de alguna manera la influencia de Espínola. Sin Espínola sería muy difícil entender la evolución de la narrativa uruguaya. Muchos de los que parecen maestros de hoy, incluso aquellos que están más alejados por su temática superficial (como Juan Carlos Onetti) arrancan de Espínola. Pocas veces un autor y un libro han tenido tan larga descendencia.

1.3 El mundo imaginario creado por Espínola, único sector de su obra que será objeto de estudio en el presente ensayo crítico, describe una parábola creadora en la que es perceptible una matizada gama de entonaciones narrativas.

El mundo imaginario constituido por los cuentos de *Raza ciega* difiere del que se hace visible en *Sombras sobre la tierra*. Y ambos muestran diferencias notorias con los cuentos reunidos en *El rapto y otros cuentos*, que a su vez, no constituyen un grupo homogéneo. Nuevas diferencias se hacen ostensibles cuando se accede a *Saltoncito*, *Don Juan*, *el Zorro* y los tres cuentos incorporados a la edición de *Cuentos completos* de 1961 mencionada en el párrafo 1. Globalmente considerada, la creación narrativa de Francisco Espínola puede concebirse —tal como he afirmado en alguna otra ocasión— como formada por tres círculos concéntricos, cada uno de los cuales constituye un mundo narrativo con su motivación y temperatura propias, pero de tal modo comunicantes entre sí que el primero se amplía en el segundo y el segundo en el tercero, que reabsorbe en sí a los otros dos y al mismo tiempo, dialécticamente, los trasciende, del mismo modo que el segundo conserva y trasciende al primero. El conjunto, es pues, un todo unitario, no obstante las diferencias perceptibles entre cada una de esas tres zonas de creación. Los apuntes que siguen se proponen subrayar algunos de los rasgos caracterizantes de estos tres ámbitos narrativos así como los elementos que, a pesar de sus matizaciones diversas, les confieren unidad. Pero antes de ingresar al tema que queda señalado, es preciso caracterizar la atmósfera estético-literaria dentro de la cual Francisco Espínola inició su creación narrativa.

2. EN LA DECADA DEL VEINTE

2.1. En un famoso poema, titulado *La muerte del cisne*, el poeta mejicano Enrique González Martínez proclamó la necesidad de que los poetas le torcieran “el cuello al cisne de engañoso plumaje” y repararan en el “sapiente búho”, cuya “inquieta pupila” se clava en la sombra e interpreta “el alma de las cosas”, “la voz del paisaje” y “la vida profunda”. En el Uruguay, años después, entre 1917 y 1920, Alberto Zum Felde, desde las páginas de la prensa diaria, hacía afirmaciones concordantes con la postulación poética de González Martínez:

Ha llegado la hora histórica de arrasar esa floración de papel, y matar esa fauna libresca de Sud América. Paso a la vida. Basta ya de la antigua mitología académica; basta ya de caballeros, trovadores y castillos; de los abates y las duquesas galantes de Trianón; de los pastorcillos, las aldeanas y las églogas de abanico; de las fastuosidades teatrales de las Mil y una Noches, de la alcohólica bohemia del Quartier Latin, del mundanismo frívolo del boulevard; basta de musmés, góndolas, esfinges, elefantes, panoplias. Hay que quemar las marionetas literarias con que se ha estado jugando, para infundir el soplo del arte en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra... Los poetas latinoamericanos son los parásitos del libro francés, las sanguijuelas de la revista de ultramar.

Y refiriéndose a los mismos poetas, concluía:

Su error es no operar con elementos propios, con la materia virgen que tienen bajo las palmas de las manos. ¿Es que la realidad del país en que viven no les ofrece elementos de arte? ¿Es que la vida natural o humana de los pueblos del Plata, no da de sí elementos estéticos? La poesía está en todas partes donde está la vida; la cuestión en saberla sentir y expresar. Y ésa es, precisamente, la facultad del artista creador.⁽³⁾

⁽³⁾ Alberto Zum Felde, Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. (Montevideo: Editorial Claridad, 1941).

La superación del modernismo requerida por el poeta mejicano y el crítico uruguayo se cumple cabalmente, en el Uruguay, en la década del veinte. Los creadores —no sólo en literatura, sino también en pintura y música— se reencuentran con la tierra nativa, con el sentido y sentimiento “telúrico” de la vida, con los motivos tradicionales criollos; en el calor de la propia sangre se busca la temperatura de la sangre del indio y del gaucho. La guitarra es el instrumento musical donde es posible hallar el mejor eco de las íntimas armonías. Se siente el valor estético del rancho, y el amor por las Arcadias modernistas es sustituido por el amor al paisaje nativo. Se buscan, en fin, raíces. Y se acepta la validez de la afirmación de Zum Felde: los creadores —en música, en pintura, en literatura— comienzan a crear “con la materia virgen que tienen bajo las palmas de las manos”. En música, Eduardo Fabini y Luis Cluzeau Mortet dan ya desde el título de sus composiciones el sabor de lo criollo. Fabini, con *Campo* (1992), *La patria vieja* (1925) y *La isla de los ceibos* (1926), y Cluzeau Mortet, con *Canto del chingolo* (1924) y *El Pericón* (1928), componen una música transida de esencias nacionales, entrañada en el paisaje uruguayo y en la tradición nativa. En pintura, Pedro Figari, que ha efectuado una lúcida inmersión en lo nativo, emerge de su buceo y crea un mundo plástico —escenas gauchas, candombes negros, paisajes del país— también transido de alma nacional, cuyas raíces las ha encontrado el pintor en un pasado que, según su propia expresión, impregna sus telas con la “luz del recuerdo”. En literatura (aunque por su calidad son bien visibles escritores que siguen distinta ruta), se vive un momento de intensa concentración —como en pintura y música— sobre lo nacional: Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche inician, respectivamente, con sus libros *Agua del tiempo* (1921)⁽⁴⁾ y *Alas nuevas* (1922), las tendencias poéticas que ellos mismos denominan nativismo y gauchismo cósmico; Emilio Frugoni, en *Poemas montevideanos* (1924), busca dar en esos poemas aspectos de su Montevideo, modulando líricamente el alma de barrios, suburbios, callecitas o expresando un nostálgico estremecimiento ante la ciudad que pierde, al crecer, su vieja fisonomía; una constelación de narradores —entre ellos, Francisco Espínola— da un conjunto de obras perdurables, en las que centran la atención en la vida rural uruguaya: Montiel Ballesteros (*Alma nuestra*, 1922), Justino Zavala Muniz (*Crónica de Muniz*, 1921, *Crónica de un crimen*, 1926, *Crónica de la reja*, 1930), Yamandú Rodríguez (*Bichito de luz*, 1925, *Cansancio*, 1927), Enrique Amorim (*Tungurupá*, 1926, *La Carreta*, 1929), Víctor Doti (*Los alambreadores*, 1929).

“Tradicionalismo” —así surge de las consideraciones que anteceden— es el primer rasgo definitorio de los movimientos literarios, plásticos y musicales de los años veinte en el Uruguay. Paradójicamente, el segundo trazo es “Innovación”. Porque la concentración sobre lo nacional y sus tradiciones no significó, por parte de los creadores —en música, plástica, literatura— un enquistamiento en viejas formas de decir o una reiteración de viejas maneras de enfrentamiento a la realidad tratada. Ocurrió todo lo contrario. Es la hora de las “literaturas europeas de vanguardia” y de la multiplicación de los “ismos”. Se vive una especie de “sed de novedad”. Ella no fue ajena a los creadores mencionados. Cada uno de ellos se esforzó por dar del tema criollo o tradicional una visión nueva y a través de formas nuevas en su arte. El arraigo en lo tradicional no inhibió en ellos el ejercicio de la originalidad creadora. Para todos ellos son válidas algunas afirmaciones de Fernán Silva Valdés según las cuales nada hay de común entre su nativismo poético y las creaciones poéticas y narrativas de lo que él llama “el viejo criollismo”. En una ocasión afirmó que

nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo.⁽⁵⁾

Y en otra parte asevera:

El nativismo es eso, lo repito para los sordos: un “ismo”, una inquietud estética, una renovación, una novedad respecto a la vieja poesía gauchesca.⁽⁶⁾

Este afán renovador y la convicción de que estaban innovando era sentido por todos los creadores —plásticos, musicales y literarios— que han sido mencionados. “Tradicionalismo y renovación” era la consigna de todo ellos, aún cuando esos dos términos parezcan oponerse contradictoriamente.

2.2. En 1920, año en que se preludian las tendencias narrativas, poéticas, plásticas y musicales reseñadas en el parágrafo que antecede, Francisco Espínola tenía 19 años y aún no había descubierto su verdadera vocación. Se sentía atraído por la música y proponiéndose ser concertista, tomaba clases de violín, composición y armonía. Su vocación literaria se despertó a través de su amistad con un gran escritor al que admiraba. Ese escritor era Javier de Viana (1866-1926), autor, entre otros, de tres libros fundamentales en la narrativa uruguaya: *Campo* (1896), cuentos, *Gaucha*, novela (1899), y *Gurí* (1901), que se integra con la novela breve que da título al libro y con varios cuentos. Todos los domingos, Espínola visitaba a Javier de Viana, que residía en un pueblo, La Paz, cercano a Montevideo. En una de esas ocasiones, según contó Roberto Ibáñez en una conferencia pronunciada en octubre de 1957 en San José de Mayo, don Javier le recitó a Espínola un simple cantar:

El alma mía se muere/ ay, ay, ay,/ y se me muere de frío, y Espínola, ya en el tren, comenzó a bosquejar sus versos iniciales. Escribió así varios breves poemas. Y poco tiempo más tarde —era a mediados de 1922— tras un romancillo (donde además de “cantar contaba” por primera vez) compuso un cuento, “Visita de duelo”, cuya asombrosa madurez impone una evidencia no menos asombrosa: a de que Espínola llegó a la vocación esencial de pronto y sin aprendizaje visible. A ese cuento, el más antiguo de los suyos, no tardaron en sumarse otros, de factura narrativa igualmente excepcional, de ese modo, en 1926, Espínola editó Raza ciega, libro primero, pero no primerizo: uno de los más hondos y originales de nuestras letras.

Los nueve cuentos de *Raza ciega* encuadran todos, estrictamente, en las coodenadas creadoras indicadas en el parágrafo 2.1. La materia narrativa de esos cuentos, proveniente de la realidad campesina uruguaya, revela la voluntad de inmersión en el “alma nacional”, que es la primera de las aludidas coordenadas. De esa inmersión en el “alma nacional” —que es casi una mística comunión con ella— se emerge con un deber ineludible: el de expresarla, haciéndola verbo. Es, al respecto, bien significativa la página titulada, “La firmeza”, que precede a los cuentos en la primera edición de *Raza ciega* (y que el autor no volvió a publicar en las siguientes). Con juvenil entusiasmo, el autor, que sólo tenía 25 años, se expresa así:

Traed mi mejor caballo; aquél, el zaino elástico, ese que al correr parece llevar en llamas el tenso cuello. Ponedle las tibias jergas y luego la carona con punteras de cuero y después el basto, pesado de oro y plata, donde el sol se redora y la luna se

⁽⁴⁾ El “nativista” Fernán Silva Valdés es, sin embargo, el autor de los dos últimos libros de filiación nítidamente modernista publicados en el Uruguay: *Anforas de barro* (1913) y *Humo de incienso* (1917).

⁽⁵⁾ La Cruz del Sur 18 (Montevideo, julio-agosto de 1927).

⁽⁶⁾ Fernán Silva Valdés. Autobiografía (Montevideo, Apartado de la Revista Nacional, 193-194).

hace más blanca. Ceñidle al vientre la cincha. Cubridlo con la espuma de los cojinillos. Ahora, quitad el cabresto⁷⁾ y poned en su boca el duro freno. Hoy que un libro mío comienza a llevar a otros pueblos mi pueblo, quiero cruzar, solo, los campos donde duermen los básicos de mi raza. Y de pie en los estribos, he de gritar: ¡Oh padres nuestros!, gracias porque hicisteis de mí la flor de la estirpe; gracias por converger en mí los caminos de todos los puntos del horizonte; gracias por haber hecho sensible a mi oído la voz de la sangre. No he olvidado un instante la misión sagrada. Noche y día tendí mi espíritu como altísima antena para recoger las vibraciones de la multitud.

Noche y día vigilaba el crisol de mi conciencia. Momentos hubo en que creí con desaliento que era preciso otra vida, aún, porque lo que pensaba "no pasaba mi boca"; más las energías oscuras fueron cayendo por fin en él para hacerse verbo. Mucho he sufrido y... Pero ¿qué importa a un hombre fuerte? Besad a vuestro hijo, ¡oh sombras!

Eso he de decir. Dadme las riendas.

Adiós; volveré enseguida, que es corto el tiempo y es larga la tarea.

Con la inmersión en el "alma nacional" para absorber sus esencias y vehicularlas en la creación narrativa, cumple Espínola con la exigencia de "tradicionalismo" impuesta por la consigna—"tradicionalismo y renovación"—que impulsó la labor creadora de la mayoría de los escritores, músicos, plásticos uruguayos en el curso de la década del veinte. La exigencia de "renovación" también es visible en los cuentos de *Raza ciega*. El libro se ubica dentro de la corriente del "Criollismo" narrativo que tiene su iniciación en *Charamuscas* (1892) y *Cuentos del pago* (1893), de Benjamín Fernández y Medina⁸⁾ y que adquiere su primera expresión realmente madura y perdurable en *Campo* (1896), de Javier de Viana. Pues bien: si se cotejan los cuentos de *Raza ciega* con los de *Campo*, se hace bien evidente que Espínola, a pesar de su admiración por el autor de *Campo* y su reconocimiento de los valores propios de los cuentos de ese libro, crea un mundo imaginario totalmente dispar del instaurado por los cuentos de Javier de Viana. Dispar tanto en lo que se refiere a la visión de la realidad campesina como en lo que se relaciona con la elaboración estética. El naturalismo zoleano y, por consiguiente, una vaga influencia del positivismo filosófico, rigen la erección del sólido edificio narrativo constituido por los once cuentos de *Campo*. Sin desmedro de sus auténticos valores narrativos, esos cuentos valen, en la intención del autor, como "documentos sociológicos" y tienen, incluso, sus ribetes de pretensiones científicas. (En el prólogo de su novela *Gaucha*, publicada tres años después de *Campo*, Javier de Viana expresa que ella es una "obra de verdad y hasta de ciencia"). La visión que de la realidad campesina uruguaya

⁷⁾ Así en el texto. En nota al pie de página el autor expresa: "No me gusta decir cabestro".

⁸⁾ Charamuscas, volumen de cuentos que el autor subtítulo *Tipos de escenas del Uruguay y Cuentos del Pago*, título que de por sí indica la temática de los mismos, tienen en la narrativa uruguaya verdadero carácter fundacional: inician en el Uruguay el criollismo narrativo. Muchos de los temas, situaciones, personajes y escenarios manejados posteriormente—y hasta hoy—por los cultores de la citada corriente narrativa fueron descubiertos, en una primera exploración, por Benjamín Fernández Medina. Ninguno de sus cuentos es una obra maestra—todos fueron escritos antes de que el narrador cumpliera 20 años—pero si se les lee con ese cariño y lenta atención que permite descubrir las más hondas intenciones de autor, se descubre en ellos una autenticidad innegable, que proviene de una realidad asumida con amor. Hay en esos cuentos una cualidad difícilmente disponible pero que "toca" fuertemente al lector. Fernández y Medina ingresó a la carrera diplomática y no escribió más narrativa, aunque, encontrándose en España, antologizó 16 de los 30 cuentos de los libros citados y, con algunas variantes, los publicó con el título de uno de los cuentos: *La flor de pago* (Barcelona: Editorial Cervantes 1923). Excluyó de la selección otra cantera temática por él descubierta: el suburbio y sus personajes, entre ellos, el compadrito.

ofrece Javier de Viana en los cuentos de *Campo* es despiadadamente veraz. Ve un mundo bárbaro y primitivo, y con impenetrable objetividad, muestra las lacras que lo laceran. El mundo narrativo constituido por los nueve cuentos de *Raza ciega*, aunque es también un mundo bárbaro y primitivo, está visto desde una perspectiva opuesta a la de Javier de Viana—tal como se hará ostensible más adelante—y no tiene relación alguna con el naturalismo zoleano. *Raza ciega* opera una radical renovación del viejo criollismo narrativo, y aunque los valores propios de éste no fueron puestos en tela de juicio, lo cierto es que—y así fue afirmado por algún crítico—los cuentos de ese inicial libro de Espínola aportaron un "estremecimiento nuevo" a la narrativa uruguaya:

Raza ciega—ha escrito Alberto Zum Felde— es un libro de ambiente y caracteres gauchescos; pero la visión de ello que da en sus relatos, como cargados de electricidad dramática de alto voltaje, es distinta de todo lo que, antes y después, se ha dado en la abundante narrativa plantense de ese tema y carácter.

2.3. Los cuentos incluidos en *Raza ciega* son nueve "El hombre pálido", "Pedro Iglesias", "Yerra", "María del Carmen", "Cosas de la vida", "Visita de duelo", "El angelito", "Todavía no", "Lo inefable". De estos nueve cuentos, hay uno, "Lo inefable", que difiere notablemente de los ocho restantes, en lo que se refiere a tema, ambiente y personajes y que, según manifestó el propio Espínola en alguna oportunidad, no estaba inicialmente destinado a formar parte del libro; los otros constituyen un mundo narrativo homogéneo, que por sus rasgos caracterizantes, puede ser denominado *mundo primitivo de signo trágico*. Excluyó "Lo inefable", esos cuentos conforman el primero de los tres círculos a que se ha hecho referencia en el parágrafo 1.3.

3. MUNDO PRIMITIVO DE SIGNO TRAGICO

3.1. El ambiente y caracteres de los cuentos de *Raza ciega*, excluyó "Lo inefable", y tal como lo indica Alberto Zum Felde en la cita que cierra el parágrafo 2.2., son gauchescos. Por algunas referencias esparcidas aquí y allá a lo largo de esos cuentos, la acción de los mismos admite ser ubicada, geográficamente, en San José, departamento natal del autor y, temporalmente, en los años finales del pasado siglo e iniciales del presente. Estas precisiones no tienen, sin embargo, para la consideración crítica de *Raza ciega*, mayor importancia, porque su autor no procura dar en sus cuentos una versión fotográficamente naturalista de la realidad, sino crear un mundo imaginario válido y concluso en sí mismo y en el cual la materia real que le da origen, estéticamente trascendida declare sus esencias y no sus accidentes. Esas esencias se hallan en la acción y en los personajes de los cuentos, que, más allá de su corteza regionalista, apuntan a lo permanente sustancial humano. Las rápidas pinceladas costumbristas que aparecen en los cuentos, siempre certeneramente elegidas por su significación humana o por su valor estético, sólo son las estrictamente necesarias para que los personajes queden nítidamente fijados en el entorno campesino del cual son, en la intención del autor, aunque sin perder universalidad, figuras representativas.

Las afirmaciones que anteceden señalan algunos de los trazos caracterizantes de los ocho cuentos que componen el primero de los tres círculos concéntricos que integran el mundo narrativo espinoliano. Esos trazos, alguno de los cuales es discernible en los otros dos círculos, justifican de por sí la primera nota, "mundo primitivo", de la denominación, "mundo primitivo de signo trágico", adjudicada al primero. En efecto: el medio social en que la acción de los cuentos se sitúa (esto es: la campaña uruguaya del lugar y época señalados) es un medio social que bordea la barbarie. Los seres que lo componen son seres rudamente primitivos. Exagerando un poco, es posible afirmar que más que conciencias son fuerzas de la naturaleza. En lo que se refiere al "signo trágico" que

constituye el segundo término de la denominación, se justifica, en primer término, por los rasgos que singularizan el entramado anecdótico (conjunto de episodios o situaciones) y la línea argumental (acción centralizadora) de los cuentos, y, en segundo término, por la fisonomía interior de sus personajes. Tanto el entramado anecdótico como la línea argumental de los cuentos configuran situaciones intensamente dramáticas. La muerte no es ajena a ese dramatismo. Ella está presente en todos los cuentos. Incluso, uno de ellos se cierra un homicidio y otro encuentra la génesis de su trama en un suicidio y se cierra con un asesinato. De este modo, pues, el entramado anecdótico y la línea argumental confieren una estremecedora atmósfera trágica a todos los cuentos. Hay aquí ya una primera justificación del calificativo "signo trágico". Otras se hallan en la textura del alma de los personajes. Estos, como genuinos representantes de su medio social, son seres primitivos, elementales, exteriormente toscos, y, con frecuencia, íntimamente ásperos. Pero son también, seres conflictivos. En el fondo de sus almas batallan, en tenaz pugna, sentimientos y fuerzas vitales antagónicas. Se da, pues, en ellos, esa agonía (etimológicamente: lucha) que desgarrar el ser y promueve el "sentimiento trágico de la vida" en estricto sentido unamuniano. Ese sentimiento es vivido (aunque, desde luego, sin que ellos lo sepan) por la mayoría de los personajes de los cuentos que integran el primer círculo del mundo imaginario espinoliano, muchos de los cuales alcanzan verdadera dimensión trágica. De este modo, la atmósfera trágica generada por el dramatismo de la acción se prolonga en la dimensión trágica de los personajes; en verdad, no puede ser de otro modo, porque aquélla y éstos son ingredientes narrativos interdependientes.

El contenido de la expresión "mundo primitivo de signo trágico" queda, con lo dicho, totalmente explicitado. Es necesario, sin embargo, subrayar otro rasgo caracterizante de los personajes de *Raza ciega* (incluído "*Lo inefable*", cuento ajeno a las disquisiciones que anteceden). Ese rasgo es el siguiente: en esos personajes tan elementales y primitivos, el autor descubre y revela vivencias de carácter moral. Y realiza una verdadera hazaña narrativa, consistente en evidenciar esas presencias éticas en los personajes sin descomponerlos ni falsearlos. La índole de esos agonistas no permite que esas vivencias morales adquieran en ellos carácter conceptual. Y en consecuencia, el narrador, sabiamente, hace ver (o sentir) que esas vivencias son fuerzas subliminales, impulsos profundamente "vivididos" pero no "reflexivamente elaborados". Algo similar ocurre en los ensimismamientos —no infrecuentes— de los personajes. En esa situación, atrapan recuerdos de sucesos que de alguna conmovieron sus vidas e, incluso, hacen aflorar a la conciencia cosas que la memoria parecía no haber conservado; les vienen, desde el fondo del alma, vivencias afectivas, en ocasiones acariciadoramente tiernas y, en otras, acongojantes y perturbadoras; se hunden en ensoñaciones que operan como evasiones de la áspera realidad... Pero su ensimismamiento no es nunca un ensimismamiento reflexivo.

3.2. En el prólogo de la primera edición de *Raza ciega*, Pedro Leandro Ipuche afirma que "acusar a Espínola de mancilla verbal y truculencia dramática, es como acusar a Dios porque derramó las piedras, las aguas, las estrellas, los árboles, las fieras y los hombres". Estas palabras son completadas por estas otras, lúcidas expresivas del contenido trágico de *Raza ciega*: "Espínola hace sentir a Esquilo; a un Esquilo que algunos adivinan en su arregosto silvestre y primitivo". Pero este signo trágico no impide que en los cuentos de *Raza ciega* aparezcan, estupendamente armonizados con la atmósfera esquiliana subrayada por Ipuche, toques de gracia y humor colocados, incluso, dentro de situaciones intensamente dramáticas, aunque sin destruir su dramatismo; del mismo modo, algunos de sus personajes, de rasgos tan primitivamente bárbaros, muestran paradójicamente, trazos que revelan una raíz angélica soterrada. Esta fusión de lo bárbaro y lo angélico y de lo trágico y lo humorístico, confieren a este mundo narrativo una complejidad y

hondura estéticas y humanas excepcionales. Esto fue visto tempranamente, apenas cuatro años después de publicado el libro, por Carlos Reyles, quien en su conferencia "*El nuevo sentido de la narración gauchesca*", publicada en *Historia sintética de la literatura uruguaya* (Montevideo, 1931) e irradiada en el año anterior por las ondas del SODRE, señaló que lo que en los cuentos de *Raza ciega* puede parecer simple es siempre un compuesto complejo y sutil, agregando luego, certeramente, que es "otro rasgo típico de Espínola el pergeñar sus narraciones con los elementos más heteróclitos y antagónicos, mostrándonos por ese arte la enredada urdimbre hasta de los sentimientos primarios. Tragedia, danza, sainete, escenas costumbristas y escenas macabras se funden, sin disonancias, en el mismo cuento". Con esa técnica tan evidentemente en consonancia con su personal intuición de la vida, elaboró Espínola los cuentos de su primer libro; todos ellos verdaderos alardes de maestría narrativa. En todos se revela pareja hondura de visión humana y una idéntica sabiduría en el arte de componer narrativamente con milimétrica precisión. Son cuentos sinfónicos. Tanto por la variedad de elementos que conjugan, combinando tragedia y humor, primitivismo y delicadeza, como por la intensidad con que se penetra en esas almas primarias y, sin embargo, tan hondas. Los cuentos componen un conjunto de personajes (recuérdense, entre otros, el hombre de la cara pálida, el negro Jacinto, Juana, Ignacio, Vicente, María del Carmen, Rudecindo, don Frutos Pareja) realmente inolvidables. Ellos alían, en feliz conjunción, lo esencial y primordial humano con la entonación rioplatense con que esa esencia universal se expresa. Porque si bien, por una parte, los cuentos del libro ponen ante los ojos la imagen del *hombre universal* enfrentado con un destino trágico, logran, por otra, poner al aire las soterradas raíces de lo rioplatense. Raíces no fácilmente definibles pero siempre claramente intuitibles.

3.2. Los rasgos genéricos señalados en el párrafo anterior para los escenarios, "entramado anecdótico", "núcleo argumental", y "personajes" de los ocho cuentos que forman el primer círculo del mundo imaginario espinoliano; adquieren, sin descaracterizarse, una fisonomía bien diferenciada en cada uno de ellos, cuyo conjunto postula, en consecuencia, un mundo narrativo complejo y muy rico en variadas situaciones y personajes. Como indicio de esa riqueza, se puede subrayar que en esos ocho cuentos —ninguno de los cuales supera las dimensiones del cuento de mediana extensión— se contabilizan más de una treintena de personajes con trazos personalés bien definidos. Todos esos texto, además, son un estupendo ejemplo de sabiduría narrativa en lo que se refiere a su composición. Las afirmaciones que anteceden permiten inferir sin esfuerzo que sería del mayor rendimiento crítico el análisis promenorizado de los cuentos de que se trata. Dentro del plan de este trabajo no cabe una tarea crítica de tanta amplitud. Pero sí es posible hacer presentir las aludidas riquezas y complejidad de ese mundo narrativo, mediante un esquemático análisis de la acción, personajes y procedimientos de composición de tres cuentos: "*Pedro Iglesias*", "*María del Carmen*" y "*El angelito*".

3.3. El núcleo argumental de "*Pedro Iglesias*" es muy sencillo: Juana, rica estanciera todavía joven y viuda de Pedro Iglesias, se casa con Ignacio, "el indio del puesto de los Talas que estaba en la Estancia desde hacía un año". Juana tiene un hijo del anterior matrimonio, Luis María, niño de 9 años, que mantiene vivo el recuerdo de su padre y rechaza violentamente a su padrastro. Poco a poco, además, va reaccionando contra Juana; ensimismado, piensa:

—¡Ay, taitía! Al principio yo creía que el malo era él, no más. Pero ella, también. Se pasan besándose. Y ella lo busca, lo abraza. ¡Ella, taitía!

Con sus reacciones, el niño se interpone entre Juana e Ignacio. Y logra algo más: que el recuerdo del muerto se convierta para ambos en una presencia casi viva que, empujándolos, los separa. La tensión, ya insostenible, se distiende, aunque dejando a Juana dolorida y sollozante, cuando Ignacio, vencido, se aleja para siempre de Juana, de

Luis María y de la Estancia. Con esta trama tan sencilla, el autor compone un cuento denso y profundo. Un sondeo penetrante y veraz en la síque de los protagonistas muestra cómo ellos viven sentimientos contradictorios: Juana, entre su amor maternal y la pasión—de fuerte contenido erótico— que la liga a Ignacio; Luis María, entre el amor a su madre y la repulsión que ella le inspira por su unión con Ignacio; éste, entre la atracción que le inspira Juana y la dolida conciencia de que él la separa de su hijo. Un entramado anecdótico muy rico va visualizado—con ajustado ritmo narrativo—la conflictualidad interior de los personajes. Pero el autor no recurre para ello el análisis psicológico. Actos y diálogos hacen evidente esa conflictualidad. Sagazmente, el autor no “dice” cuál es la situación conflictiva sino que “la hace ver”. Otro procedimiento de composición característico del autor consiste en crear situaciones que valen para mostrar—en perfecta coherencia con la acción central— distintos aspectos de la realidad campesina, materia de los cuentos. “Pedro Iglesias” se abre con una espléndida escena de tal naturaleza: el almuerzo con que se celebra la boda de Juana e Ignacio. No es una mera descripción sino una escena dinámica, que inicia la acción centralizadora, crea cuatro personajes secundarios (el cura, el juez, el viejo Pascasio y la vieja Liberata), nítidamente perfilados, y vigoriza la realidad humana y estética de los personajes protagonistas.

En “Pedro Iglesias”, el dramatismo de la acción se va intensificando paulatinamente a medida que se ahonda la conflictualidad interior de los personajes; en “María del Carmen”, el clima trágico irrumpe desde las primeras líneas del cuento, cuando a

los ranchos del viejo Nicanor Fernández llegó un gurí cortando campo, corriendo, y dice: —Ña Casilda, manda decir madrina que vaya enseguidita, que la finadita María del Carmen se ha matado.

La suicida, hija del viejo Rudecindo, ha tomado su trágica decisión porque Pedro—hijo del viejo Nicanor Fernández— que ha tenido amores con ella, la abandona, dejándola embarazada. Tras esta escena, se desarrolla una acción truculenta y casi increíble: el viejo Rudecindo, con consentimiento del viejo Nicanor, obliga a Pedro a que se case con el cadáver y luego, sorpresivamente, lo mata, sumiéndole la daga hasta el cabo. “—¡Qué ha hecho, compadre!” grita entonces el viejo Nicanor, “manoteando su puñal”. Y Rudecindo responde: “Lo que tenía que hacer! ¡Ahora, si quiere máteme!” Nicanor, aflojando la mano que había oprimido el mango de plata, balbucea: “No hay nada que darle. Usted tenía derecho”. Para hacer estéticamente válida y humanamente creíble la trama—tan insólita— de “María del Carmen”, el autor recurre a un procedimiento de composición narrativa similar al empleado en “Pedro Iglesias”: crea una sucesión de situaciones en las cuales, a la vez que desenvuelve el núcleo argumental del cuento, dibuja la fisonomía interior de Rudecindo y Nicanor, haciendo “ver” y “sentir” que ambos son capaces de realizar lo que tiene lugar en la escena final, tan atroz y aparentemente inverosímil, aunque no tan inverosímil si se recuerda que la acción del cuento corresponde a la campaña uruguaya del siglo XIX, donde no faltaron personajes en cuya alma se dieron conjuntamente rasgos de grandeza y de barbarie. Con exactitud escribe Carlos Reyles:

Los compadres Nicanor y Rudecindo, viejos de barba blanca y cuadrada, (...) son gauchos de vieja estirpe, obedientes al terrible código de honor y hombría. Pertenecen a la misma línea que el Alcalde de Zalamea. Tienen la mano izquierda dadivosa y la derecha airada. Son hombres trágicos, hombres que van hasta el fin, sea el que fuere.⁽⁹⁾

⁽⁹⁾ Carlos Reyles, *Ensayos* (Montevideo: Biblioteca “Artigas”; Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 86, 1965). Tomo III, 281.

Junto a estos dos personajes, hay otros (los familiares de ambos, el juez y el cura) que, por su modo de actuar, contribuyen a dar verosimilitudes a la acción del cuento. Para ello, tiene especial eficacia el sagaz manejo de las reacciones del juez y del cura en la escena final, estupendamente elaborada. Cuando Rudecindo les pide que celebren el casamiento, espantados, procuran no hacerlo, pero aterrorizados ante el rebenque y el puñal de Rudecindo, realizan, entre tartamudeos y llantos, una involuntariamente absurda ceremonia, con la que logran conformar al viejo. Hay, además, en este cuento, como en toda la narrativa del autor, toques de humor certeramente distribuidos en las situaciones más intensamente dramáticas o trágicas. Son toques de un humor tierno como una caricia y que, como ha subrayado Mario Benedetti, es siempre

frenado en el linde oportuno, cuando dar un paso más en la dirección de la burla habría significado la frustración del cuento.⁽¹⁰⁾

Cabe agregar que el propio Espínola se expresó así acerca de “María del Carmen”:

Siempre pensé que ese cuento iba a parecer deliberadamente crudo y, en cierto modo, si no falso, por lo menos muy difícil de que ocurriera. Por eso me sorprendió mucho que un hombre de genio indiscutible—pero también de la peculiaridad, en todo sentido, cultural y espiritual lejos de todo realismo brutal—, que un hombre como Jules Supervielle me dijera en una carta apreciando Raza ciega, que el cuento más importante para él era “María del Carmen”.⁽¹¹⁾

El tema de “El angelito” está basado en una antigua costumbre de la campaña uruguaya que, cuando el cuento fue escrito, ya hacía décadas que no se practicaba. Ella consistía en celebrar una fiesta “cuando un angelito, es decir, un niño que todavía no ha actuado por sí mismo, muere”.⁽¹²⁾ La justificación de ese festejo se halla en que “en esa condición el ser no ha cometido hechos de los que condenan al Purgatorio o al Infierno, y, así, se va derecho al Cielo”.⁽¹³⁾

Con este tema, tan proclive a la mera descripción folclórica, el autor logra un cuento de excepcional jerarquía, realizado mediante una composición narrativa que él mismo llamó sinfónica. El cuento, en efecto, compone un vasto cuadro que abarca dos planos: el del patio donde tiene lugar la fiesta, dinámicamente creada mediante una multiplicidad de vívidas escenas; el de los cuartos interiores donde, en “un cajoncito de los fideos cubierto burdamente con un paño blanco”, se halla el angelito, y junto a él, su madre, cuya dolorida intimidad es evidenciada a través de varias situaciones que preparan el sorpresivo y dramático final del cuento.⁽¹⁴⁾

⁽¹⁰⁾ Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX* (Montevideo: Editorial Alfa, 1969), 86.

⁽¹¹⁾ Jorge Ruffinelli, “Paco Espínola”: una imagen piadosa y verdadera de los hombres”. Reportaje exclusivo, *Marcha* 1569, Segunda Sección (12 de noviembre de 1971).

⁽¹²⁾ Expresiones de Francisco Espínola en el reportaje referenciado en la nota 11.

⁽¹³⁾ Expresiones de Francisco Espínola en el reportaje referenciado en la nota 11.

⁽¹⁴⁾ De pronto, la fiesta se interrumpe abruptamente, porque alguien ha hecho saber que el angelito, ha desaparecido. Y el cuento concluye así:

Mudo, con los ojos saltados por la indignación, frutos pareja entró solo en el cuarto, pisando flores derramadas del ataúd vacío. Iba a darse vuelta para increpar a los concurrentes, cuando, al oír algo, se acercó a la puerta de la vecina habitación. La entreabrió y se quedó helado. Sentada en la cama, plegados los labios por una sonrisa extática, los ojos en el techo, estaba la madre con el niño en brazos. No bajaba la vista como para no posarla donde no quería.

—¡Ah, ah, ah!... ¡Ah, ah, ah!...— canturreaba, meciéndolo.

—¡Pero comadre!— exclamó Furtos Pareja—¿Qué hace, comadre? Lanzando un grito de pavor, la mujer se arrojó sobre el lecho y ocultó con su cuerpo el rígido cuerpiño.

El autor alterna las escenas del patio con las de los cuartos interiores, haciendo sentir así intensamente el antagonismo entre las situaciones vividas en la fiesta (beberaje, danza, juego de prendas, amoríos y hasta conatos de pelea por motivos circunstanciales) y la dolorosa realidad que la motiva. Pero ese cuadro no es meramente descriptivo; por lo contrario: en "El Angelito" es fundamental la creación de personajes. Hay cinco personajes trabajados en profundidad: la madre, sufriente y alejada de la fiesta; el padre que casi ebrio vaga como sonámbulo entre la concurrencia; don Frutos Pareja, rico estanciero padrino del angelito y que costea la fiesta; un viejo que cándidamente adula a don Frutos para obtener buen tabaco y buena caña; la negra vieja Carola que, "con la gracia de una niña", baila con don Furtos. Junto a ellos, hay otros, más esfumados pero imprescindibles para dinamizar las escenas de la fiesta. Un análisis cabal del cuento exigiría, por su riqueza, seguirlo línea a línea. No es posible hacerlo aquí, pero sí es válido afirmar que "El angelito" es uno de los puntos cimeros de la narrativa uruguaya.

4. MUNDO FRONTERIZO DE SIGNO EXISTENCIAL

4.1 El segundo círculo de los tres que componen el mundo imaginario espinoliano, está integrado por una novela, *Sombras sobre la tierra* y seis cuentos: "Lo inefable", 1926 (proveniente de *Raza ciega*); "El rapto", 1926, "Los cinco", 1933, "¡Qué lástima!", 1926, "Rancho en la noche", 1936, (reunidos en *El rapto y otros cuentos*) y "Las ratas", 1936 (recogido por primera vez en libro en la edición de *Cuentos completos* de 1961).⁽¹⁵⁾ El escenario de la acción narrativa y los personajes de este segundo círculo difieren de los del primero. Esos personajes no son los habitantes de un medio rural de vida primitiva y, por consiguiente, seres primitivos ellos mismos, sino seres cuya vida transcurre, en la mayoría de los casos, en los suburbios —también los bajos fondos— de una pequeña ciudad de interior de país. Son —con pocas excepciones— desamparados sociales y todos, en mayor o menor grado, con menor o mayor lucidez, anhelan, alma adentro, un mundo en el que imperen el amor y la justicia. Experimentan, si es posible decirlo así, la nostalgia de algo no vivido pero de algún modo entrevisto en lo hondo de la propia intimidad. Estos rasgos genéricos justifican que este segundo círculo sea caracterizado como "mundo fronterizo de signo existencial". Es "fronterizo" porque los personajes socialmente son (salvo pocas excepciones, como el Juan Carlos de *Sombras sobre la tierra*) seres situados entre el mundo de la naturaleza, al que pertenecen los personajes de primer círculo, y el de la civilización; es de "signo existencial" porque psicológicamente los personajes viven en una especie de "intemperie existencial", hecha de la desolación y la angustia generada por el antagonismo entre el desamparo social y el anhelo de un ensoñado mundo mejor. Cabe subrayar un detalle significativo: a diferencia de los personajes del primer círculo, los de este segundo no ignoran el mundo de los libros. En una escena de *Sombras sobre la tierra*, Bonifacio, que es uno de los tantos desamparados sociales de la novela, clama:

—Y hasta queremos ser buenos., queremos querer y no sabemos cómo ¿eh? ¿Quién lo explica? No ustedes que son una manga de animales, pero otros... ¿Por qué no hablan los que son inteligentes, los que leen libros, eh?—y luego agrega—En algún libro debe de estar todo eso. Y si no está, ¿pa qué sirven los libros?

⁽¹⁵⁾ Los cuentos reunidos póstumamente en *Veladas del fogón* podrían integrar, por algunos de sus rasgos, este segundo círculo. En rigor, no encuadran estrictamente en ninguno de los tres. *Cuentos de "pane lucrando"* quedan un tanto al margen de la creación realmente importante de autor, aunque, desde luego, revelan el narrador nato que el mismo era. Inventiva anecdótica, humor y amenidad son las cualidades que destacan en estos cuentos que constituyen una serie y en los que actúan siempre los mismos personajes: un gaucho viejo, don Basualdo, Doña Toriba, una negra vieja; el Mellizo Juan y su aparcerero, el negro Tizón; un huérfano, Serapito, niño protegido y criado por don Basualdo.

4.2 En uno de los seis cuentos citados en el párrafo anterior, *El rapto*, el narrador enfrenta dos grupos de agonistas: uno, constituido por personajes pertenecientes a la alta burguesía, otro, con personajes de la clase media pauperizada. Pero el interés del cuento no radica en este enfrentamiento, que sólo es un válido recurso narrativo destinado a profundizar en la psicología de personaje protagónico, Margarita, perteneciente al segundo grupo de personajes. La pequeña Margarita, niña de nueve años, "en cuya mirada había ese algo que se puede encontrar en el mirar inocente de las gacelas y en el de las mujeres muy desgraciadas y muy buenas", pero no en de los niños, es una conciencia agónica que oscila entre la piedad que experimenta por su madre, víctima de un marido ebrio, y la desgarradora ternura que le inspira su padre, ser también desdichado, víctima, al fin, de su abulia y su alcoholismo. El drama de esta conciencia infantil se clausura con la muerte, que, piadosamente, la "rapta". Este cuento, en el cual el autor bucea con lucidez y sensibilidad en una conciencia infantil, no ha sido valorado debidamente por la crítica. Tiene, sin embargo, calidades narrativas de primer orden: el autor bucea sutil y penetrantemente en la conciencia infantil de la protagonista; crea otros seis personajes de trazos bien definidos; elabora una estructura narrativa sólida y logra un preciso ritmo narrativo.

En otro de esos seis cuentos, "Lo inefable", el protagonista, Pedrín, humilde y candoroso servidor de un caudillo político, vive también en situación de intemperie existencial. Pero lo que no halla en la vida real, lo entrevé a través del sentimiento —inefable— que le promueve la contemplación de un cuadro, llegado a la casa de su protector el caudillo, y que representa a una hermosa joven que, abstraída, sonríe melancólicamente y de cuyos

ojos profundos, castaños como el pelo, fluía una fuerza misteriosa que infundía a todo el rostro aire de infinito candor; de, dulzura suprema, de piedad pronta a manifestarse.

La visión de esa imagen lo sume en un estado de extática adoración, que despierta en su alma "anhelos dormidos" que, a su vez, le provocan la sensación de que existen "en el mundo enternecedoras cosas desconocidas" que es posible alcanzar. En esa situación, experimenta que la Niña Bonita —así llama a la joven del cuadro— lo induce a "ser el que es", aunque no puede serlo porque se lo ha impedido su vida miserable; cree oír que ella le dice con dulzura: "Pedrín, yo estoy segura de que tú sí eres un hombre... ¡eh!... estoy segura...".

Dramáticamente el cuento se cierra cuando Pedrín, entre un manso llorar, parece interrogar a la vida:

—¿Por qué?...¿Por qué?...¿Por qué?... exclama, mientras en profundo silencio exterior, desde la iglesia vecina caen como piedras en el agua, haciendo círculos, las doce campanadas de la medianoche.

4.3 Los dos cuentos recién comentados instauran una atmósfera narrativa intensamente dramática. En otros tres de los seis cuentos a los que se está haciendo referencia, ese intenso dramatismo desaparece y da lugar a una atmósfera narrativa en la que imperan, el humor, la ternura y la gracia. Esos tres cuentos son "Rancho en la noche", "Los cinco" y "¡Qué lástima!" En un artículo titulado *Imagen múltiple de Francisco Espínola*⁽¹⁶⁾, Carlos Martínez Moreno afirma que estos tres cuentos constituyen una

⁽¹⁶⁾ En: *Texto crítico* (Xalapa, ver, México, año I, Nº 2, julio a diciembre de 1975)

"obra maestra, en algún sentido sutilmente enlazada" y más adelante agrega que, en su concepto, "¡Qué lástima!" es "el mejor cuento de Espínola" y también, acaso, "la mejor short-short story que se haya escrito en el país".

En relación con *Los cinco*, cabe señalar que los protagonistas aludidos en el título, disfrazados de tal modo que son a la vez jinete y caballo, configuran un *personaje colectivo*: ninguno de los cinco tiene fisonomía propia, pero en conjunto constituyen una *figura narrativa* inolvidable. El núcleo anecdótico del cuento es muy sencillo —se motiva en el espanto que a los caballos verdaderos les causa los fingidos— pero está desarrollado mediante una chispeante acumulación de ingredientes episódicos que ahondan su contenido humano y le confieren insuperable gracia estética. Las distintas situaciones que componen el cuento, manejadas con notable destreza narrativa, se resuelven en un final tan inesperado como valederamente justificado. En *Rancho en la noche*, cuento, como *Los cinco*, de temas carnavalesco, el autor maneja la materia que le proporciona un aspecto de la vida popular campesina uruguaya, pero no incurre en un superficial realismo costumbrista. Su extraordinaria destreza narrativa le permite depurar estética y poéticamente la realidad sin desvirtuarla. Toda la acción de cuento —un baile de disfrazados realizado en un mísero rancho aislado en el campo y bañado por la luz sideral —se mantiene en un logrado plano de equilibrio entre poesía y verdad. Los elementos extrarrealistas —la humanización del paisaje estelar, notoria transposición literaria de las famosas "lunas" de pintor José Cúneo, y de los elementos musicales, acordeón y guitarra —están introducidos con tanta naturalidad que no descomponen el realismo básico de cuento. Este, además mediante las reiteraciones temáticas, constituye una estructura que lo aproxima a la de una composición musical, sin que ello impida que el cuento sea también una estupenda composición plástica, en la cual se hacen nítidamente visibles la noche diáfana, toda bañada de blanca luna, el rancho mísero y los humildes disfrazados sobre los vuelca su ternura el narrador. Es necesario agregar que todo el cuento denota una extraordinaria sabiduría en el manejo de la materia verbal. Cada palabra está lúcidamente calculada para producir un efecto determinado, pero sin evidenciar el esfuerzo de la elaboración estilística. Ejemplifica inmejorablemente esta última afirmación el paisaje lunar con el que se inicia el cuento: "A la luna luminosamente inmóvil, lejana y casta hija de los cielos, qué dicen, palpitantes, las estrellas? ¡Qué bella eres! —cantan— ¡Qué blancura tan blanca! ¡No hay blancura más blanca que tu blanco! Santo blanco, tu blanco! Blanco santo!//Pero ella no escucha. Embebecida en sí misma, sueña un blanco que es más blanco, más blanco, todavía: más blanco que lo blanco. Y el aire difunde sobre los bosques y los ríos y la pradera y el inmenso océano; y sobre el rancho, aquí, mísero, ¡Qué bella eres, blanca! ¡No hay blancura más blanca!". Son notables tanto la precisión con que están adjetivadas la luna (lejana y casta) y las estrellas (palpitantes). Es también notable el efecto verbal rítmico logrado mediante la reiteración del adjetivo *blanco*, su femenino *blanca* y el sustantivo *blancura*. Reiteración que hace bien visible una noche esplendente de luz sideral. Se debe agregar que el cuento moviliza un amplio conjunto de personajes denominados de acuerdo con sus disfraces. Allí están el Perro, El Cisne, el Ángel, la Muerte, los Claveles... Y sin disfraz, Juan Pérez y Pata de Palo. Pequeñas historias se tejen entre estos personajes (y las de los instrumentos musicales que, humanizados, tienen también las suyas). El cuento adquiere así un ágil ritmo narrativo.

"¡Qué lástima!" tiene por escenario una humilde taberna situada en los suburbios de una ciudad de interior y se desenvuelve en dos líneas anecdóticas paralelas. La primera narra la súbita amistad fraternal que se traba, alcohol mediante, entre dos míseros parroquianos, Sosa y Juan Pedro; la segunda cuenta las íntimas vicisitudes del patrón de la taberna, "negro, ya viejo, de encasquetado sombrero muy copudo", provocadas por la redacción de una carta "que cierta muchacha de la barriada le encargó para el amor

que estaba preso". La situación externa es casi estática, pero es muy rica y dinámica, en cambio, la situación vivida íntimamente por cada uno de los personajes. El narrador ahonda en esas intimidades no mediante análisis psicológico sino mostrándolos a través de sus diálogos y de sus ensimismamientos. Mediante unos y otros se revelan los delicados estados de conciencia que los personajes viven. Concluida la lectura, los tres personajes se constituyen como reales presencias vivientes. El escenario y la acción externa quedan fijados mediante pocos pero significativos trazos. Valga, como ejemplo demostrativo de la aseveración anterior, la descripción física de Juan Pedro, hecha desde la visión que de él tiene Sosa: "Con interés afectuoso observó. El desconocido era casi tan largo como él; y él era largo, de veras. Y, como él, flaco. Lampiño y él tenía bigote. De botas raídas y él con alpargatas. Los pantalones, a lo mejor, eran a media canilla, como los suyos. Pero con las botas, los extremos no se veían. En esta descripción, destacan dos ingredientes: el adjetivo afectuoso, que con tan precisa concisión evidencia al estado interior de Sosa que se expande sobre los elementos descriptivos materiales confiriéndole cálida temperatura afectiva; la dualidad de esa descripción, ya que Sosa al visualizar a Juan Pedro se visualiza a sí mismo, al señalar entre ambos identidades y diferencias. Esa comparación, hecha con mirada "afectuosa", vale, además, para adentrar más al lector en la interioridad de Sosa, denotando su solidaridad con Juan Pedro. Otro pasaje demostrativo de los procedimientos de composición espínolianos es éste: "Se oyó el pitar de un silbato. Otros, lejos, sonaron también. De la calle llegaron voces. Y una voz de mujer clara y metálica. Más atrás, del fondo de la noche, ladridos. Y el jadeo de una locomotora". Es admirable con que economía de medios expresivos crea con esas pocas líneas la atmósfera narrativa y como logra desde el interior de la taberna hacer sentir y ver, ampliando el escenario, lo externo de la noche.

Es preciso subrayar, ahora, el vínculo, a través del cual se enlazan sutilmente —valga la expresión de Carlos Martínez Moreno— los tres cuentos que motivaron las líneas que anteceden. Prescindiendo de la superficial relación temática —el carnaval— que relacionan "Los cinco" y "Rancho en la noche", es preciso destacar que los tres cuentos están sutilmente enlazados porque los tres están habitados por personajes que viven en situación de *intemperie existencial* y todos procuran evadirse de esa misma, aunque lo hacen de distinto modo. En "Rancho en la noche" y "Los cinco" la evasión se halla en la delicia de *sentirse otros*. Los personajes convierten en real la máscara carnavalesca, y de ese modo hallan dentro de sí una dimensión vital que trasciende su misera condición de desamparados sociales; en "¡Qué lástima!" la evasión se halla en la vivencia de una angélica fraternidad, tan intensa que salta las bardas de la lógica. Así ocurre cuando Sosa, en arrebatado fraterno, le ofrece su carro y su yegua tordilla a Juan Pedro. Primero le oferta: "Usted, Juan Pedro, cuando quiera la yegua, va mi casa y la saca". Pero esto es poco y hace un segundo ofrecimiento: "(...) y si yo no estoy, la saca lo mismo". Mas, como para Sosa tampoco ese ofrecimiento es suficiente, la situación culmina así: "Vaciló. La realidad no daba más y su ardiente pasión quería más, todavía. Y arrolló la realidad. Y salió al otro lado, terriblemente amoroso, diciendo: —Y si la yegua no está... ¡justé la saca lo mismo!"

4.3. En "Las ratas", otro de los seis cuentos mencionados en 4.1., se cuenta, en primera persona, una experiencia infantil, de raíz, sin duda, autobiográfica: el horror y la piedad experimentada por el narrador, siendo muy niño, al ver quemar, con agua hirviente, a dos ratas encerradas en una trampa de alambre. "¡Destrocan, ahora! ¡Traigan pestes, ahora!", enfurecidamente exclamaba la victimaria, en tanto volcaba agua hirviente sobre los animales. Más tarde transido de piedad el niño se imagina, de noche, en "una inmensa planicie solitaria" y "con las manos desbordantes de exquisitas confituras", que reparte entre las ratas, que devoran, dice el narrador, "junto con los dulces dones, mi ternura irresistible y desbordada". Como necesita hacer real su ensoñación, venciendo su miedo, roba y compra confituras que reparte entre sus invisibles amigas, echando dentro

de sus cuevas el botín del robo. El cuento (o, mejor, fragmento autobiográfico) concluye así:

Pasaron los años. Dejé el pueblo por Montevideo. Pero me ahogaba. Regresé. Y mi corazón me fue arrastrando hacia las miserables cuevas de quienes suelen destrozar, llevar las pestes. Ahora, éstos eran hombres. ¡Ay, Dios mío!

De los habitantes de esas miserables cuevas extrajo Francisco Espínola materia narrativa para la elaboración de su primer novela, *Sombras sobre la tierra*, que integra, como se ha señalado, el segundo círculo de su creación narrativa. Toda la novela (en la que pululan esos desamparados sociales que, como tales, viven, como los personajes de los cuentos recién analizados, en situación de "intemperie existencial") está recorrida por el mismo sentimiento piadoso experimentado por el narrador de "*Las ratas*" ante el martirio de aquellos dos desgraciados roedores. La piedad que el narrador siente por sus personajes impregna a la novela de un estremecido contenido evangélico que ha permitido que se relacione al autor con los grandes maestros de la narrativa rusa del siglo XIX (aunque debe subrayarse que el influjo de los rusos, y así lo ha destacado Alberto Zum Felde, "si existe (...) no es directo (que, entonces, es inhibitorio), sino indirecto, es decir, operando como factor estimulante del propio temperamento del escritor").⁽¹⁷⁾ Conviene señalar aquí que el sentimiento piadoso, el contenido evangélico y la solidaridad con los desamparados sociales no es rasgo exclusivo de *Sombras sobre la tierra*, aunque ahí llega a su climax, sino de toda la creación narrativa de Espínola, constituyéndose, por ende, en elementos unificadores de los tres círculos de que la misma se compone. Otro ingrediente unificador es la ya subrayada conjunción de componentes dramáticos y trágicos con los humorísticos. Y aquí cabe la siguiente observación, que puede parecer paradójica: el trazo humorístico con que Espínola dibuja trazos de la fisonomía de algunos de sus personajes, o con los cuales atenúa y depura estéticamente ciertas situaciones intensamente dramáticas o trágicas es una manifestación de su solidaridad afectiva con los desamparados sociales que pueblan su mundo imaginario. Es como si enternecidamente los acariciara sonriendo, procurando al mismo tiempo acercarlos simpáticamente al alma de sus lectores, para que ellos los acojan en sí con la misma conmovida solidaridad del autor.

4.4. La crítica, casi sin excepción, al referirse a *Sombras sobre la tierra* ha recordado que "el tema del burdel" tiene numerosas antecedentes, tanto en la literatura europea como en la hispanoamericana. F. Ferrandiz Alborz menciona tres novelas: *El burdel de Filisberto*, del francés Jean Lorrain, *Las siete cucas*, del español Eugenio Noel y *Yama*, del ruso Kuprin;⁽¹⁸⁾ Alberto Zum Felde recuerda que varios novelistas hispanoamericanos "habían pintado antes (que Espínola), con gran maestría, el ambiente de burdel", entre ellos, agrega, "dos chilenos ilustres, Edward Bello, en *El roto*, y Eduardo Barrios en *Un perdido*";⁽¹⁹⁾ Emir Rodríguez Monegal afirma que "Espínola no inventa el tema, sino que lo hereda de una rica tradición europea";⁽²⁰⁾ Fernando Ainsa, por fin, subraya que "la constante temática del prostíbulo y de la prostituta como heroína aparece en todos los

períodos de la literatura latinoamericana".⁽²¹⁾ La exactitud de las afirmaciones críticas que anteceden es innegable. Pero es igualmente innegable que Espínola retoma "el tema del burdel" desde una óptica personalísima y muy honda. *Sombras sobre la tierra*, en la que hay, según el mismo autor, una decisiva influencia de Freud y Spengler, revela muchas penetrantes y audaces intuiciones en lo que se refiere a la visión que el autor tiene del alma de sus personajes. Es, además, una novela muy rica en contenidos sociales, éticos y hasta metafísicos, y el autor maneja, asimismo, una amplia gama de recursos narrativos que la hacen, a pesar de su apariencia diáfana, estructuralmente muy compleja. En la imposibilidad de acceder aquí a un análisis en profundidad de *Sombras sobre la tierra* me limitaré a exponer, a continuación, algunas de las líneas temáticas que sería necesario tener en cuenta para proceder a tal análisis.

4.5. Desde el punto de vista estructural, *Sombras sobre la tierra* se caracteriza por tres rasgos singularizantes: carece de una línea anecdótica centralizadora; se compone con una multitud de episodios o situaciones anecdóticamente independientes, que se desplazan a través de 96 (en la 4ª edición) "trozos" o capítulos sin numerar separados entre sí por asteriscos; funda su unidad novelesca mediante un núcleo de personajes cuya presencia persiste a lo largo de toda la novela y en análoga persistencia de los ambientes que configuran el escenario de la misma y que son, especialmente, los dos polos antagónicos de una pequeña ciudad del interior del país: el "bajo", donde están localizadas las mancebías y es hábitáculo de los desheredados sociales, y el "centro", morada de las clases pudientes. Curiosamente, esta novela, cuyo escenario es una pequeña ciudad, adopta similar técnica estructural a la utilizada por Dos Passos en su *Manhattan Transfer* y Elmer Rice en *La ciudad imperial*, para transmitir novelescamente la vida de la gigantesca urbe norteamericana. Pero la intencionalidad creadora de Espínola, que, desde luego, no conocía las novelas citadas, las cuales en los años en que fue escrita *Sombras sobre la tierra* no habían llegado al Uruguay, difería de las de sus autores. Ellos, mediante la dispersión anecdótica procuraban hacer "sentir" el caótico ritmo de vida de la urbe gigantesca, mientras que el escritor uruguayo quería expresar, mediante la estructura dada a su novela, la incommensurable riqueza de la vida y "(...) decir que en la vida no hay personajes importantes."⁽²²⁾ (o, con una expresión castellana, que "nadie es más que nadie") y por eso en la novela, además de múltiples situaciones, hay una multitud de personajes. Mediante esa variedad de personajes y situaciones, en *Sombras sobre la tierra* se visualiza una extensa zona de vida y de tipos y conductas sociales, correspondientes a distintos estratos sociales.

4.6. Una categorización rigurosa de los personajes de *Sombras sobre la tierra*, exigiría dividirlos en varios grupos que, a su vez, se escindirían en subgrupos. Limitando los primeros y prescindiendo de los segundos, cabría establecer cuatro categorías: a) personajes del "centro" (Olga, Lala, el doctor, don Luciano, el Jefe de Policía, Román Calero, dos hermanos gordos e innominados); b) personajes del "bajo" (la Nena, Margarita, Julia, Renée, la Coca, doña Zulema e Iracema, patronas de prostíbulos,

⁽¹⁷⁾ Loc. cit.

⁽¹⁸⁾ "*Sombras sobre la tierra*". Artículo publicado en el matutino EL PAIS (Montevideo, 23 de enero de 1955).

⁽¹⁹⁾ Loc. cit.

⁽²⁰⁾ Loc. cit.

⁽²¹⁾ "Un alegoría existencial: el reino sagrado de las "condenadas" sobre la tierra (*Revista de la Biblioteca Nacional* 8, Montevideo, diciembre de 1974).

⁽²²⁾ "Francisco Espínola, Reflexiones sobre su obra" (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria. *Cuadernos de Literatura* 4, 1968). Proporciona importante información sobre el proceso creador y personajes de *Sombras sobre la tierra*. Idem estos otros dos trabajos: "Francisco Espínola. Discurso en San José de Mayo" (Montevideo: Imprenta As, 1957) y "Tres preguntas y sus respuestas" (*Revista de la Biblioteca Nacional*, citada). Son las respuestas de Espínola a las preguntas formuladas por el autor de este ensayo.

Eustaquia, Manuel Benítez, Yuca Tatú, el Mellizo Juan, los hermanos Falero, Bonifacio, Juan Gamarra, Carlín, Mangunga, el guitarrista Florisman, el Tuerto y don Sandalio, también llamado el Perro, estos dos últimos patrones de sendos cafetines situados en el "bajo"); c) personajes del "centro" pero que frecuentan el "bajo" (Juan Carlos, Martín, Pancho, el Flaco...); ch) personajes que aparecen en una situación y luego desaparecen totalmente (algunos entre muchos: el "doliente principal" que aparece en uno de los primeros episodios, el ebrio que rememora un viejo amor y una flor azul que "intervino" en ese viejo amor, el gauchito de luto que visita por primera vez un prostíbulo y que despierta una desbordante, conmovida ternura en la prostituta que lo inicia). Todos estos personajes (incluidos los circunstanciales nítidamente dibujados mediante pocos pero significativos trazos que los hacen imborrables en la memoria del lector) tienen muy rico contenido estético y humano y están profundamente definidos en su ser físico y moral. No es posible, por ende, dentro de las dimensiones de este ensayo, proceder a un análisis exhaustivo de los mismos. Sólo cabe apuntar unas esquemáticas observaciones.

4.7. En una de las tres respuestas a las tres preguntas mencionadas en la nota 22, Espínola afirma que Juan Carlos —que, dentro de ciertos límites, es un *alter ego* del autor— se angustia:

porque teme que toda creencia humana trascendente tal vez no sea otra cosa que el producto de una "sublimación" cuyos mecanismos se me habían revelado en Freud.

Y luego agrega que a esa

angustia Juan Carlos suma la de admitir que la dirección del pensamiento individual y la impulsiva ansia inicial están en cierto modo fatalizadas por su época cultural (Spengler).

De todo lo cual, el autor concluye que "la Desolación con mayúscula que es *Sombras sobre la tierra* se apoya fundamentalmente, pues (...) en Spengler y en Freud". Pero es necesario subrayar que esa desolación tiene distinto signo en Juan Carlos que en los humildes habitantes del Bajo. Juan Carlos disuelve su vida en una angustia existencial que no halla cauce seguro ni en lo terrenal ni en lo trascendente. De ahí que, aun cuando vive auténticamente un sentimiento de caridad cristiana y siente una real solidaridad con los desamparados sociales, no logra encontrar para su vida un rumbo cierto y su amor y su piedad bracean inútilmente sin convertirse en fuerza creadora; de ahí que aún creyendo en una posible redención de los desamparados sociales, no logra que esa creencia vaya más allá de un deseo que, finalmente, se resuelve tan sólo en una mera ensoñación pesadillesca; de ahí que se sienta despojado de Dios, aunque anhela la existencia de "un Dios—testigo" de lo que "no sale de nosotros y nos ahoga" y sin el cual "sería cosa de pegarse un tiro"; de ahí, por fin, que reincida en modos de la crueldad por las que luego sufre devorado por los remordimientos. Don Alberto Zum Felde ha visto bien, con su habitual sagacidad crítica, un rasgo esencial del personaje cuando, refiriéndose a Juan Carlos, escribe lo siguiente:

"El sentimiento místico de la comunión de las almas, ante el dolor, el pecado, la responsabilidad, la salvación, sentimiento neta y específicamente cristiano, que hace a uno solidario de todo el mal del mundo, la esencia misma del amor como caridad (como caridad y no como instinto), cuya suprema encarnación es el Cristo (el Cristo que no rechaza ni a la adúltera, ni a la cortesana, ni al publicano, ni al ladrón), es el que alcanza, en el protagonista de esta novela, una representación excepcional en la literatura americana. El personaje central de Sombras sobre la tierra —para que su parecido síquico con el autor sea más fiel— es un joven "intelectual" torturado por el pensamiento

reflexivo, que vive, ante todo, el problema de su propia conciencia trascendente; y tanto más dramático cuanto que no es un creyente." (Proceso intelectual del Uruguay, Crítica de su literatura, Montevideo, Editorial Mundo Nuevo, 1967).

Como ya queda señalado, en los personajes del Bajo hay también angustia existencial, generada por la ignorancia y la miseria, pero, a diferencia de Juan Carlos, que llega hasta preguntarse si la inteligencia no será un "pérfido agente de muerte", esa angustia no promueve en esas almas inocentes una visión negativa de la vida, sino que, por lo contrario, los impulsa a ensoñar una vida mejor y despierta en ellos la aspiración del bien. Así, por ejemplo, Margarita, pupila de la mancebía de Encarnación, confía en que su vida desdichada tendrá en algún momento una gran compensación. "Yo digo que Dios me reserva una felicidad muy grande" —le confía a alguien. "Tengo que tener una buena recompensa. Veo a otras tan felices... Yo nunca tuve novio. Ni siquiera tuve la felicidad de que un hombre se me declarara."

Es necesario agregar que la vida de la pequeña ciudad escenario de la novela, se completa con los personajes del Centro, de rasgos antagónicos a los de Juan Carlos y a los de los personajes del Bajo. Bien dibujados, tienen vida propia, aunque su función, en cierto modo subsidiaria, es la de acentuar, por oposición, los trazos de la vida del Bajo y de la de Juan Carlos.

5. MUNDO TRADICIONAL DE SIGNO POETICO

5.1. El tercer círculo de los tres que componen el mundo narrativo espínoliano se integra con *Saltoncito*, dos cuentos, "El milagro del hermano Simplicio" (1933) y "Rodríguez" (1958) y la inconclusa novela *Don Juan, el Zorro*, publicada póstumamente. ¿Cuál es el matiz que diferencia el tercer círculo del primero y del segundo? El rasgo fundamental diferenciador se halla en que los textos que integran los dos primeros círculos, aunque no exentos de ingredientes poéticos, acentúan la perspectiva realista, mientras que los que integran el tercero, aunque sin perder contacto con la realidad, acentúan la perspectiva poética y desrealizadora. Tienen, además, en mayor o menor grado, relación con motivos populares tradicionales. Estos dos rasgos, presentes en los cuatro textos mencionados, permiten agruparlos dentro de una misma categoría creadora, aunque hay entre ellos perceptibles diferencias, provenientes de la diversa manera de tratar la materia tradicional mediante distintos recursos de desrealización poetizadora.

5.2. *Saltoncito* es, en el Uruguay, un clásico de la literatura para niños pero, como toda literatura para niños cuando es realmente valdeada, interesa también a los mayores. Aunque en distinta clave, para adaptarlos a la mentalidad infantil, los personajes muestran rasgos característicos de los otros personajes del autor de *Raza ciega*. Es significativo que los protagonistas de *Saltoncito* sean sapos. Recuérdese que el sapo es generalmente visto (una excepción: Juan Zorrilla de San Martín, que le dedica, en *El sermón de la paz* una deliciosa "semblanza" desbordante de simpatía y lirismo) como un animal feo e incluso repulsivo. La elección de estos animales para protagonizar su novela para niños pone de manifiesto, de un modo sutil pero incisivo, la solidaridad con los desamparados, presente en toda la creación narrativa espínoliana. Hay en *Saltoncito*, lo mismo que en los cuentos de *Raza ciega*, un núcleo anecdótico sencillo pero que se graba sin esfuerzo en la memoria del lector y hay, también, como en toda la obra del autor, situaciones y personajes bien visualizados en su ser físico e interior. La destreza narrativa, no difiere, en lo que a excelencia se refiere, a las que se ponen de manifiesto en *Sombras sobre la tierra* y *Raza ciega*. Esta novela para niños es, por lo demás, un prodigio de ternura y poesía. No está de más anotar aquí que no es ésta la única creación literaria para niños escrita por Espínola. Hay otra, casi totalmente desconocida y muy menor en relación con *Saltoncito*. Se titula *Dos escenas de una farsa para niños*. Fue publicada en

Caminos (Montevideo, mayo de 1935, Año I, N° 3), pequeña revista, de escasa duración y de tendencia anarquista. Editada por un grupo de incipientes escritores, lucía, un tanto jactanciosamente, este sub título: *Arte, Crítica, Ciencia*.

Idénticas calidades y cualidades son visibles en "*El milagro del hermano Simplicio*". El protagonista de este cuento es, como otros de los personajes del autor, un alma angélicamente inocente que, de pronto y sin pensarlo, se halla posesionado por lo inefable y busca, aunque dentro del mundo cotidiano, una vía de evasión hacia lo maravilloso. Y realiza, según el prior del monasterio, un milagro. Un milagro tan cándidamente inocente como cándido es el mismo hermano Simplicio: paraliza el prior cuando éste, injustamente, iba a anatematizarlo.⁽²³⁾ En cuanto a *Rodríguez* (que a pesar de su brevedad debe estimarse como una de las obras maestras de la narrativa uruguaya), es una estupenda y sorprendente, por lo lograda, alianza del mundo real y del mundo sobrenatural. Como en algunos cuentos populares, ambos planos se fusionan sin solución de continuidad, creando un clima poético en cuya elaboración son factores esenciales el humor y la gracia. El cuento es, además, un prodigio de síntesis o economía expresiva: pocas veces, si alguna, se habrán levantado tan enteros y se habrán integrado tal cantidad de elementos en tan pocas páginas. El impasible *Rodríguez* que olímpicamente desestima los más que atractivos ofrecimientos con que el Diabolo procura tentarlo, avalando sus ofrecimientos con múltiples escalofriantes transformaciones, y el Diabolo desesperado (y vencido) por la impasibilidad de *Rodríguez*, forman parte del friso de personajes inolvidables de la narrativa uruguaya.

5.3. En *Don Juan, el Zorro*, Francisco Espínola realiza espléndidamente el doble propósito visible en toda su creación narrativa: apresar y expresar las esencias del alma nacional, pero trascendiendo lo regional por la calidad estética de la realización y por la personalísima intuición vital que a través de ella se trasmite. El *Don Juan, el Zorro*, en efecto arraiga en el estupendo mundo imaginario creado por el pueblo en torno a la figura del zorro, pero el autor transfigura genialmente las esencias originales de ese orbe imaginario y dialécticamente las trasciende sin destruirlas ni desvirtuarlas. Así, por ejemplo, el zorro de la saga popular rioplatense, cuya picardía es tan grande como su astucia, se convierte, en la novela de Espínola, en paladín de los desamparados y perseguidos sociales y en representante paradigmático de los hombres libres. Su picardía se transforma en heroicidad y la novela adquiere así un soterrado contenido ético y una dimensión épica ausentes (o, todo lo más, apenas insinuados) en la creación popular. Análogas afirmaciones pueden hacerse en relación con la línea argumental, con el entramado anecdótico, con el modo de creación de personajes, con los rasgos caracterizantes de los mismos, con los recursos de composición narrativa y con el tejido verbal. En todos estos componentes, se advierte cómo el autor se ha mantenido fiel a las esencias de la saga popular pero sin dejarse apresar por los aceros del mero pintoreguismo localista. Como corroboración de estas afirmaciones valgan dos ejemplos: los personajes de la creación popular muestran incisivamente su condición animal, mientras que en la novela de Espínola son "desanimalizados" pero conservando algunos trazos que los vinculan con su origen; la entonación deliberadamente oral que impone el autor a la novela la vincula con algunos de los modos de composición narrativa popular —recuérdese, por ejemplo, a los narradores de fogón— pero la sabia estructuración de los capítulos que el autor

⁽²³⁾ La elaboración de *El milagro del hermano Simplicio* tiene una pequeña historia que me fue contada por el mismo Espínola. El núcleo anecdótico del cuento fue imaginado por el poeta Beltrán Martínez, que se lo comunicó al autor de *Raza ciega*. Este sintió como propio el cuento imaginado por el poeta y convinieron en cada uno lo escribiría, desarrollándolo a su modo. El poeta no lo hizo. Sólo quedó, pues, la versión de Espínola.

estimó como definitivos, y los recursos narrativos de ascendencia indudablemente homérica empleados en los mismos, revelan cómo el autor supo mantenerse fiel a las esencias populares en las que estriba su narración, pero sin inhibirse para una elaboración estética de superior jerarquía. Algo más conviene agregar en relación con las afirmaciones que anteceden, porque hay otro aspecto importante que vincula la creación popular rioplatense con su transposición en clave culta realizada por Francisco Espínola. Y es la relación que ambos orbes imaginarios guardan con el realismo narrativo. Es posible afirmar que uno y otro ni lo eluden del todo ni encuadran decididamente dentro de él. El repertorio de "sucedidos" que componen la saga popular se vincula con el realismo narrativo en cuanto reflejan un ambiente y unos modos de vida bien concretos, los de la campaña uruguaya, pero se desvinculan del realismo cabal por su condición de "seres estéticos" que combinan, antirrealísticamente, rasgos animales bien acentuados y otros de carácter humano, tan acentuados como los anteriores. Una situación similar se da en el *Don Juan, el Zorro* de Francisco Espínola, aunque en un nivel de más alta creación estética. También en él hay un realismo narrativo básico en lo que se refiere al ambiente, a los modos de vida y a las características síquicas de los personajes, pero todo ello queda "estrictamente desrealizado" por lo que los personajes conservan —a través de sus nombres y de algunos rasgos sutil y tenuemente dibujados— de la "animalidad" en la que narrativamente se originan y de la que, no obstante trascenderla, no se desligan enteramente nunca. Aunque, desde luego, en el orbe imaginario creado por Espínola, los personajes alcanzan una profundidad de dimensión interior ajena a los de la creación popular. Es válido afirmar que todos los personajes —y suman varias decenas— están dotados de una fisonomía síquica inolvidable. No está de más señalar aquí otro elemento que "estéticamente desrealiza" la creación espinoliana y es, notoriamente, su "arcaísmo". La acción, en efecto, se sitúa en los últimos años del siglo pasado y principios del presente (En un apunte manuscrito, el autor la ubica en 189...). Este "arcaísmo", lo mismo que el homérico, tiene una función idealizante que lima de asperezas realistas a la narración. No debe por otra parte, olvidarse que el autor llamó siempre "poema" y no "novela" a su *Don Juan, el Zorro*, el cual debe considerarse como un poema épico en prosa (aunque en él no se eluden las situaciones de sesgo humorístico, las cuales, a su vez, no impiden que en muchas de sus páginas corra una veta de poderso aliento trágico).

Las breves anotaciones que anteceden sobre *Don Juan, el Zorro* requieren ser completadas, siquiera sea también brevemente, con los siguientes apuntes sobre la acción narrativa y los personajes:

a) Esquemmatizada máximamente, la línea argumental de la novela es la siguiente: El Peludo, dueño de la pulpería "La Blanqueada" y tío de la Mulita, ha propinado a ésta una soba. Para vengarla, don Juan hace que un potrillo arraste al Peludo que, aunque no era tal la intención de Don Juan, como consecuencia muere. Planeando despojar a la Mulita de la pulpería, el Comisario Tigre la acusa de haberse confabulado con Don Juan para matar al Peludo. Sitiada la Mulita, junto con un joven Apería que la protege, ambos son muertos por las fuerzas policiales al intentar fugarse. Mientras tanto, Don Juan, que no sabe que la Mulita ha muerto y espera rescatarla, se ha refugiado con sus parciales en el monte. La novela que como se ha dicho, quedó inconclusa, debía terminar con la descripción de una gran batalla, en la que combaten las fuerzas policiales y las de Don Juan, quien, en combate singular con el Comisario Tigre, lo mata. La línea argumental expuesta se explyea en un conjunto muy amplio de episodios o situaciones (reveladoras de una enorme inventiva) que dibujan un "panorama vital" muy vasto. El autor logra de este modo el propósito que se expresa en estas líneas:

En mi Don Juan, el Zorro, aún sin terminar, me he empeñado en ofrecer una suma de la vida típica del campo nacional de siglo pasado y principios, todavía, de éste, aspirando a hacer que al calor de la emoción estética reviva en el lector desasido

de su raza aquello que físicamente murió y, sin embargo, está condicionando y condicionará por largo tiempo lo que somos (En *Don Juan, el Zorro*, tomo 2, Apéndice III, 226).

b) La facultad creadora de personajes es en Espínola excepcional y se pone de manifiesto en *Don Juan, el Zorro* a través de las varias decenas que en la novela (o poema) desfilan. Con gran destreza narrativa (y penetración psicológica), el autor logra crear multitud de "tipos" humanos a partir de una característica animal. Los nombres de los animales en *Don Juan, el Zorro*, ha escrito Guido Castillo, tienen "además de su función sustantiva, otra adjetiva, y valen como epítetos que aluden a una característica esencial del ser".⁽²⁴⁾ En verdad, los personajes de *Don Juan, el Zorro* admiten ser analizados, desde el punto de vista psicológico, de igual modo que los agonistas de las demás obras narrativas del autor.

c) El vasto mundo de personajes imaginarios movilizados por Francisco Espínola en *Don Juan, el Zorro* se divide, en un todo de acuerdo con la dicotomía popular, en dos bandos: el de los *buenos*, constituido por don Juan y sus partidarios (más algunos otros personajes episódicos, como el Chanco loco, dueño de una quesería, o los dos loros que se encuentran en la pulpería, que sin pertenecer a las filas de Don Juan se afilian naturalmente, por sus características, al grupo de los *buenos*), y el de los *malos*, formado por el Comisario Tigre y los que militan en sus filas, más otros que por sus rasgos deben incluirse en este grupo, como, por ejemplo, la Lechuza y el Nacurutú, que aparecen en el capítulo titulado *Muerte y velorio del Peludo*. En el centro de ambos bandos, está la Mulita, dechado de bondad, que, como la Helena de la *Iliada*, aunque por muy distintos motivos y sin que se parezca en nada a ella, es el ser en disputa que promueve la lucha. Sobre los personajes del primer grupo es posible afirmar que su bondad se manifiesta con muy distintos trazos: en Don Juan, como una forma de gallarda nobleza heroica, no carente de raíz ética, ya que el zorro de la saga popular rioplatense, cuya picardía es tan grande como su astucia, se convierte, en el texto espinoliano, en paladín de los desamparados sociales y en representante paradigmático de los hombres libres; en la Mulita, nace de una inocente humildad de rasgos celestiales; en el Apariá, ese ser tan pobre, tan triste y tan poca cosa, que acompaña a la Mulita cuando las fuerzas del Comisario Tigre la sitian y que, finalmente, se hace matar por ella, se evidencia en su modo angélico de vivir sobre la tierra. En cuanto a los personajes del segundo grupo, el rasgo que se debe subrayar con gruesos trazos es que el autor los trabaja con la misma actitud "reverencial" con que crea a los del primer grupo. En ningún momento procura que sean odiosos ante los ojos del lector. Y en los casos en que la fisonomía moral negativa llega a una situación límite, como es el del Comisario Tigre, anti-héroe protagonista de la novela, suaviza, mediante toques de humor y de gracia, los rasgos que por sí solos harían odioso al personaje. Pero aún debe destacarse lo siguiente: los personajes que militan en las filas del Comisario Tigre, salvo alguna excepción, no son seres *malos* de por sí sino seres que por su desdichada condición social se ven obligados a actuar como si lo fueran. El caso extremo se da en el Sargento Cimarrón, que íntimamente pertenece por entero al bando de los *buenos*, al punto de que finalmente se subleva y, mostrando el fondo auténtico de sí mismo, muere peleando en defensa de la Mulita. Y hay entonces un episodio revelador: todo el milicaje siente que la muerte del Sargento Cimarrón, de la Mulita y el Apariá ha sido un verdadero asesinato — únicamente dispuesto por el Comisario Tigre— y que ellos han sido cómplices de ese

⁽²⁴⁾ Guido Castillo, "Tres fragmentos de *Don Juan, el Zorro*" en *Entregas de la Licorne 4* (Montevideo, agosto de 1954).

crimen. Arrepentidos, y según las disposiciones ordenadas por el Cabo Lobo, tienen las más delicadas atenciones con los cadáveres y con el Veterano Avestruz, al cual, por haber sido como hermanos, desde muchachos, con el Sargento Cimarrón, se le ve como un verdadero "doliente". Cabe aquí plantearse esta interrogante ¿cuál es el motivo determinante de ese perfil interior de los personajes de *Don Juan, el Zorro*? Hay, a mi juicio, no un motivo sino dos. El primero es la convicción espinoliana, a la que ya hecho referencia, de que "el hombre, en el fondo, es bueno" tal como, textualmente, le oí expresar alguna vez y tal como lo reafirmó en otra ocasión, cuando, refiriéndose a Yerra, cuento de *Raza ciega*, manifestó que en la época en que lo había escrito tenía ya "la sensación y la angustia que se exterioriza desnudamente en Sombras sobre la tierra, de que el hombre es bueno, y que quien hace mal no es necesariamente malo; al punto de que, a veces, en el momento mismo de hacer algo atroz, cualquier circunstancia puede lograr que el hombre detenga su impulso negativo".

El segundo motivo, de carácter estético, proviene de uno de los componentes de la intencionalidad creadora, y puede tener un principio de explicación en las siguientes palabras del propio Espínola, referidas a *Don Juan, el Zorro*: "Como nota constante en todo lo mío hay un acento trágico más o menos perceptibles a primera vista. Esto no existe en las partes actuales de la novela y no tiene que aparecer en el resto, no sólo porque desentonaría sino, también, porque mi intención es lograr sobre el alma del lector una racha clara y pura. El lector debe cerrar el libro con una dulce sonrisa persistente". Es evidente que para lograr este propósito el escritor debía proceder a una depuración estética de la realidad reflejada en su libro, suavizando sus aristas más ásperas y evitando la creación de personajes cuya perversidad los hiciera odiosos al lector. De no proceder así no hubiera logrado que al cerrar el libro el lector quedara con "una dulce sonrisa persistente" y con el alma bañada por una "racha clara y pura". Tan es así, que ni siquiera el Comisario Tigre, protagonista anti-héroe de la novela, es presentado como un ser demoníacamente perverso, que se complazca en el mal, sino como un pillastre que carente de toda conciencia moral no retrocede ante nada cuando de sus intereses materiales se trata. El Comisario Tigre, en realidad, está más cerca de los personajes de la novela picaresca española que de los endemoniados de Dostoiewski. Así lo comprueba la más somera lectura del capítulo II, *La comisaría*, protagonizada por el Comisario Tigre. Una acotación final es necesaria: el análisis de los personajes de *Don Juan, el Zorro*, tanto a lo que se refiere a lo que son ellos en sí mismos como a los procedimientos de composición manejados para lograrlos y, también, de la función que juegan en la estructura novelesca, puede dar lugar a un extenso ensayo, pero ese análisis no puede prescindir, si ha de ser eficaz y riguroso, del señalado rasgo caracterizante ni de los motivos que lo determinan.

5.4. En los párrafos anteriores, he destacado los rasgos que confieren fisonomía y tonalidad propias a los tres círculos señalados en la creación narrativa espinoliana. Es necesario ahora señalar cuáles son los rasgos que unifican los tres círculos y constituyen esa creación narrativa como un todo. Esos rasgos son varios. Solo destacaré los tres fundamentales.

Intuición vital. Los tres círculos narrativos espinolianos crecen desde una idéntica intuición vital. Ella es extraordinariamente honda y compleja y, por consiguiente, tratar de conceptualizarla en pocas líneas es más que difícil, imposible. Únicamente señalaré, en consecuencia, algunos de los ingredientes afectivos o emocionales que constituyen sus raíces. La primera de ellas es el sentimiento de conmovida solidaridad entrañable con los desamparados sociales y metafísicos, entendiéndolo por estos últimos aquellos seres cuya conciencia está como desgarrada por la tensión de fuerzas conflictuales que los colocan en una situación de *intemperie existencial* generadora de angustia, desolación, trágica pugna con su destino; la segunda raíz se halla en la vivencia de una estremecida piedad,

PACO ESPINOLA (II): RECUERDOS

1.

Hace ya mucho tiempo, en aquellos lejanos años de mi adolescencia, leí, con admiración y fervor, la creación narrativa de un conjunto de escritores uruguayos que me visualizaron un mundo imaginario que sentí como entrañablemente mío. Entre esos libros, y además, desde luego, de *Raza ciega* (1926) y *Sombras sobre la tierra* (1933), de Francisco Espínola, se hallaban *Los alambradores* (1929), de Víctor Dotti, las tres crónicas (*de Muniz*, 1921, *de un crimen*, 1926, *de la reja.*, 1930), de Justino Zavala Muniz, *El paisano Aguilar* (1934), de Enrique Amorim, *Los albañiles de Los Tapes* (1936), de Juan José Morosoli, y *Los Molles* (1936), de Santiago Dossetti. La lectura de esos libros fue para mí como un redescubrimiento del Uruguay. En sus páginas, yo veía reflejada una realidad que se interiorizaba en mí y que yo sentía cálidamente mía, sin experimentar como extraña la temática campesina que circulaba anchamente en esas narraciones, aunque era muy distinta —y por distinta, aparentemente distante— de la realidad urbana que constituía, desde mi infancia, mi entorno socio-cultural. Esas lecturas me permitieron experimentar que las diferencias entre el ambiente campesino y el urbano eran menos esenciales que las identidades, porque, en verdad, yo no sentía que me fueran ajenas las vivencias de aquellos personajes en apariencia tan distintos a mi íntimo ser. Era, además, nítidamente visible que una subyacente intencionalidad creadora vinculaba entre sí a todos esos creadores, aunque cada uno de ellos elaboró un mundo imaginario con perfiles incisivamente personales. Esa subyacente intencionalidad era el propósito común a todos de hacer de la labor narrativa, a la vez, un objeto estético y un modo de indagación de la realidad nacional. Fue por eso, sin duda, que aquellas lejanas lecturas de mi adolescencia tuvieron un valor decisivo en mi formación intelectual. Tan grande como el que tuvieron, aunque de distinta manera y con diferente sentido, mis lecturas de las obras de José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira, y la del español José Ortega y Gasset, leídas un poco después. Voy hoy a referirme a las impresiones que en mí promovieron mis primeras lecturas de las obras de Francisco Espínola.

2.

Los primeros textos espinolianos leídos por mí fueron los cuentos de *Raza ciega*. La impresión que me causó esa lectura fue honda e imborrable. Era yo en esos años —y no sólo en ellos— lector devoto de los grandes maestros de la narrativa rusa del siglo XIX. Incansablemente recorría yo los cuentos y las novelas de Pushkin, Gogol, Lermontoff, Dostoiewski, Turgueneff, Tolstoi, Gorki y Andreiev y, en verdad, no me fue difícil pasar, sin acrobacia mental alguna, de los mundos imaginarios de aquellos grandes maestros al del narrador uruguayo. Los personajes que poblaban la vasta narrativa de los grandes maestros rusos y los que aparecían en los cuentos del escritor uruguayo mostraban, a mi juicio, una similar sustancia humana, aunque revestida de distinta indumentaria, porque, en efecto, el mundo imaginario constituido por los cuentos de *Raza ciega*, lo mismo que el de los grandes maestros rusos, está habitado por seres cuyas almas, de textura trágica, se muestran desgarradas por violentos impulsos antagónicos. La lectura de esos cuentos me hizo, en lo afectivo, sentir intensamente, y, en lo intelectual, comprender con mayor lucidez, algo que ya había entrevisto al leer las obras de los grandes narradores rusos decimonónicos. Esto es: sentí y comprendí cabalmente, y de una vez para siempre, que la natural complejidad del alma humana (que no es sólo atributo del *alma eslava*, como se ha afirmado algunas veces, sino del hombre universal) se da incluso en los seres de apariencia más simple y de teclado psicológico en apariencia más reducido. Así son los

nacida de la indicada solidaridad con los desposeídos y sufrientes y que comunica a las páginas espinolianas un acendrado contenido evangélico; la tercera raíz se encuentra en la convicción emotiva de que no hay seres malos sino seres que contra su voluntad hacen el mal pero anhelan una vida en la que imperen la bondad y el amor. Esto determina en los personajes esas ansias de evasión que buscan por las vías del ensueño y el ensimismamiento.

Intencionalidad creadora. Esta es, lo mismo que la intuición vital, idéntica en los tres círculos del mundo narrativo espinoliano. En los tres se propuso y logró apresar y expresar lo sustancial del hombre, del paisaje y del alma nacionales, aunque superando el mero pintoresquismo regional. Este logro hace que la creación narrativa de Espínola se evidencie lo *sustancial humano* —valga la expresión de don Antonio Machado— sin descaracterizar la fisonomía del ser rioplatense.

Composición narrativa. En los tres círculos narrativos espinolianos se concilian, y es armonización no fácil de lograr, la más extraordinaria calidez humana con una no menos extraordinaria lucidez estética. Todos sus textos constituyen sabias lecciones de composición narrativa. En más de una oportunidad, expresó Espínola que sólo le interesaban como *temas* narrativos aquéllos que ofrecieran dificultades técnicas para su realización. Y en verdad, supo vencer siempre magistralmente esas dificultades. Esa maestría es evidente en todos sus cuentos y lo es igualmente, en *Sombras sobre la tierra*, donde estructura con sentido musical la diversidad de elementos que componen la novela. En su póstuma novela *Don Juan, el Zorro*, esa sabiduría para la composición narrativa se manifiesta en forma deslumbrante. El análisis de los procedimientos de composición del autor de *Raza ciega* no es posible dentro de los límites de este breve ensayo. A modo de ejemplificación, haré aquí, tan sólo, algunas rápidas referencias relacionadas con “El hombre pálido”.

Es admirable, en la página inicial del cuento, la destreza con que el autor visualiza una situación vital mínima y la convierte en narrativamente significativa. Para lograrlo se vale de dos distintos ingredientes. Unos, descriptivos, destacan de tal modo que, sin esfuerzo, se fijan en la memoria del lector: “la cocina negra de humo”, el hombre que desmonta en la enramada “con el poncho empapado y el sombrero hecho trapo por el aguacero”, la vieja que interroga “¿Quién es?”, pero “sin dejar de revolver la olla de mazamorra” y, por fin, una descripción indirecta: la altura del hombre evidenciada por el acto de agacharse para trasponer la puerta. Los otros son más sutiles y pueden, incluso, pasar desapercibidos claramente hasta que, concluida la lectura del cuento, adquieren significación. Son pequeños detalles que actúan como mojones narrativos que van señalando hacia donde se encamina la acción: Carmen y Elvira están solas, condición indispensable para que el hombre pálido pueda realizar la acción que se propone; el perro que “ladra hacia el camino”, indicando que quien llega es un forastero totalmente desconocido y el “quedó expectante”, mediante el cual se insinúa la situación interior de Elvira. Este pasaje es revelador de la destreza narrativa del autor y no menos lo es el que, un poco más adelante, muestra las reacciones del hombre pálido ante Elvira. Allí logra, también admirablemente, hacer sentir “la realidad” de las vivencias delicadas, complejas y de entonación casi lírica que, a pesar de su primitivismo, experimenta el personaje cuando, embebecido en la contemplación, recorre “con la vista al cuerpo tentador de la muchacha.” Y logra ese efecto visualizando, a través de la descripción de la muchacha, las sensaciones que ella podría despertar genéricamente en cualquier hombre que la contemplara. Así queda explícitamente destacado ya en el comienzo del pasaje: “¡Oh, sí!, había que cansar muchos caballos para encontrar otra tan linda,” y hacia el final cuando expresa: “porque si bien el cuerpo tentaba el deseo del animal, los ojos grandes y negros eran de un mirar tan dulce, tan leal, tan tristón, que tenían a raya el apetito, y ponían como alitas de ángel a las malas pasiones...”

personajes que transitan por las páginas de *Raza ciega*. Seres primitivos, por momentos casi bárbaros, y, sin embargo, de una complejidad interior que se hizo para mí muy clara ya desde aquella lejana lectura de mi adolescencia.

3.

En alguno de sus comentarios sobre literatura —no recuerdo ahora dónde— el Dr. Carlos Vaz Ferreira sostiene que lo singularmente característico de un gran cuento es que una vez leído podemos olvidar, con el paso de los años, quién es su autor, cuáles son sus rasgos de composición y estilo así como también algunos de los ingredientes menores que lo componen, pero lo que del cuento no se olvida nunca, porque se graba nítida y hondamente en la memoria, son su contenido anecdótico y la índole de sus personajes. Recuerdo, como corroboración de las afirmaciones del Dr. Vaz Ferreira, lo ocurrido cuando en la revista *Asir* se publicó ese breve pero estupendo cuento que es *Velorio vacuno*, de Manuel Bernárdez.⁽¹⁾ Paco me dijo que había leído el cuento y que por fin se enteraba quién era su autor y luego agregó, aproximadamente, esto: “*Ese cuento me lo leyó mi padre cuando yo era niño. Y después nunca lo vi publicado ni supe más nada de él. Pero me quedó imborrablemente grabado en la memoria, aunque, te repito, ni siquiera sabía quién era el autor. Nunca olvidé la imagen, que espontáneamente recordé muchas veces, del velorio vacuno pintado con tanta fuerza en el cuento. Es una imagen imponente, con las pobres bestias mugiendo alrededor del cadáver del buey viejo. Y es inolvidable el final, cuando el peón y con qué indiferencia! deshace a rebencazos el velorio. Qué cuentazo, che! Qué atmósfera nocturna tan triste irradia! Te digo que me conmovió cuando niño, oído de labios de mi padre, y me siguió conmoviendo de grande, cuando lo recordaba, en muchas ocasiones.*” Las afirmaciones del Dr. Carlos Vaz Ferreira (que sin saberlo, corroboró el propio Paco al recordar y comentar la narración de Manuel Bernárdez) son íntegramente aplicables a todos los cuentos de *Raza ciega*. Reitero que tal es mi experiencia, por lo menos. Leídos una vez tan solo, me quedaron en el recuerdo para siempre tanto los rasgos de sus personajes como sus líneas argumentales y sus entramados anecdóticos. La permanencia en la memoria de esos ingredientes narrativos constituye de por sí una especie de valoración empírica —me permito esta expresión— de los cuentos del libro inicial de Paco Espínola. Todos ellos cumplen las condiciones requeridas, según la opinión, que comparto, del Dr. Carlos Vaz Ferreira, para que un cuento alcance la jerarquía de gran cuento. Esta valoración empírica asegura que los nueve cuentos de *Raza ciega* son grandes cuentos. Sin esfuerzo, un examen crítico reflexiva y rigurosamente realizado confirmaría esa valoración. Evidenciaría la hondura de visión narrativa que en esos cuentos se verifica y denotaría la destreza con que el autor maneja los más complejos procedimientos de composición literaria. Pero ese examen está fuera del plan de estos apuntes.

4.

En el viejo local de la *Biblioteca Nacional*, situado en la *Facultad de Derecho*, leí por primera vez *Sombras sobre la tierra*, no mucho después de haber conocido *Raza ciega*. Recuerdo las largas mesas, viejas y desgastadas por el uso, donde una doble fila de lectores, ubicados frente a frente, quedaban como inmersos en un mar de silencio. Yo sentía que aquel salón tan austero era singularmente adecuado para la lectura. Allí había

⁽¹⁾ *Asir*. Mercedes—Uruguay, agosto—setiembre 1951, Nos. 23—24. Con *El velorio vacuno*, de Manuel Bernárdez, y *Polea loca*, de Domingo Arena, se inauguró una sección, que no tuvo continuidad, y cuya finalidad era difundir, de acuerdo con un proyecto de Dionisio Trillo Pays, páginas valiosas y poco conocidas de narradores uruguayos del pasado.

leído también, años antes, *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas. Las intensas impresiones que en mi infancia promovió la lectura de la novela del francés y en mi adolescencia la del uruguayo, están vinculadas, de algún modo y no se bien porqué, con el ambiente de aquella sala. Quizá no esté de más consignarlo en estas páginas en las que vuelco recuerdos y comentarios de lecturas.

En aquella primera lectura de *Sombras sobre la tierra*, me apresó, de entrada, la atmósfera nocturna que envuelve a la mayor parte de los episodios de la novela y que está estupendamente creada ya en las primeras páginas de la novela a través del recorrido que, en la noche, hace la perrita Milonga por las calles del *Bajo*. Y me sorprendió también la hondura con que el autor penetra en la intimidad del amplio conjunto de personajes que habitan la novela. Todos ellos (Manuel Benítez, la negra Basilia, La Nena, El Mellizo Juan, el tío Gamarra, Carlín, Martín, Margarita, el gigantesco Bonifacio, el guitarrero Florismán y tantos otros) están nítidamente dibujados tanto en su ser físico como en el interior. Ellos, lo mismo que los de *Raza ciega*, quedaron formando parte en mí de esa galería de seres de ficción con los que interiormente se convive porque tienen casi la consistencia de seres reales. Supe, incluso, de memoria, algunas expresiones de estos personajes humildes que me conmovieron por su hondura o por su gracia, como, por ejemplo, cuando un personaje hace el elogio de otro con estas sorprendentes palabras: “*Y este viejo qui usted ve, que parece una porquería, é don Efrán Busto, capitán en las revolucione, como mandao hacer pa la lanza*”. Sentí, asimismo, en aquella lejana lectura interior del personaje protagónico de la novela, ese Juan Carlos que es, hasta cierto punto, un alter-ego del autor, aunque, como fraterno homenaje, le puso el nombre de un entrañable amigo, el periodista Juan Carlos Alles.⁽²⁾ Lecturas posteriores, más reflexivas, me convencieron, con más lúcida visión, que el protagonista de *Sombras sobre la tierra* es uno de los personajes de más honda urdimbre síquica de la narrativa uruguaya. Justificar esta afirmación exigiría un análisis crítico sutilizado al que no se procederá aquí. Solamente subrayaré que Juan Carlos vive interiormente en continua tensión entre estados de conciencia contradictorios, íntima situación que genera en él esa angustia existencial a la cual se ha referido el mismo Espínola afirmando que *Sombras sobre la tierra* es “*una Desolación con mayúscula*.”⁽³⁾

Una última reflexión sobre *Sombras sobre la tierra*. Tengo ante mí dos interpretaciones plásticas del hombre y del escritor Francisco Espínola: una, de Toño Salazar, es una caricatura que lo muestra sentado ante una mesa, en campo abierto, tomando mate en una calabaza que representa un corazón sangrante; otra, de Marta Restuccia, es un “*collage*” que reúne dos rostros del narrador y dos manos que sostienen un corazón donde se ha dibujado un conjunto de criaturas humanas. Ambos textos plásticos son sutilmente penetrantes y ambos apuntan a un mismo fin: evidenciar que una de las raíces del arte narrativo de Paco Espínola se halla en la visión sentimental del mundo, hecha de ternura, caridad cristiana y piadosa solidaridad con los desamparados sociales. Esa visión empapa todas las páginas de la novela y pone en ella un intenso élan lírico que, no obstante, no atenta contra su “*base de hecho real*”. Hay, sin lugar a dudas, en *Sombras*

⁽²⁾ En alguna oportunidad le pregunté a Espínola si era exacto que en el Juan Carlos de *Sombras sobre la tierra* el fundía rasgos de Juan Carlos Alles y de él mismo. En una anotación, escribió: “*No hay fusión. Le puse el nombre de mi amigo como si le ofreciera una flor. Como íntimo homenaje cariñoso. De mí hay mucho en el protagonista: de lo esencial, no de las circunstancias; algunas de éstas sí son reproducción exacta, taquigráfica, algunas, en lo que atañe a frases o diálogos*”.

⁽³⁾ Estas palabras de Francisco Espínola figuran en *Tres preguntas y sus respuestas* (*El País*, Montevideo, 21/1/1962). Se las formulé por escrito y me las respondió del mismo modo.

sobre la tierra, una conjunción de verdad y poesía que debe ser ineludiblemente atendida en todo análisis y estimativa valederos de la novela.

5

En la conferencia pronunciada en San José de Mayo, en octubre de 1957, con ocasión del homenaje que se le tributó a Paco Espínola, Roberto Ibañez afirmó que *Visita de duelo* era el primer cuento escrito por el autor de *Raza ciega*. Posteriormente, Paco me dijo que *Visita de duelo* fue el primer cuento que publicó pero no el primero que escribió. No recuerdo si me dijo cual había sido este último. Pero si recuerdo lo ocurrido en una de las reuniones del *Consejo de Redacción* de la revista *Asir*, que se celebraban en la casa de Domingo Luis Bordoli, en la calle Coquimbo. Yo tuve la desdichada ocurrencia de decir que *Visita de duelo* no mantenía el nivel de calidad visible en los otros cuentos de *Raza ciega*. Paco se enfurruñó y abruptamente dijo: “—En ese cuento está todo lo que yo sé de este país.” Hubo un silencio, no exento de tensión, y luego, ya calmado, Paco expuso las razones por las cuales sentía gran estimación por ese cuento que, a su juicio, contribuía al esclarecimiento de un aspecto del espíritu nacional. En lo fundamental se relacionaban con la ternura recóndita del criollo, tan herméticamente cautelada que incluso el amor del padre puede llegar a ser casi un amor secreto, pocas veces manifestado abiertamente ante el hijo. La exposición de Paco fue brillante. Pero a pesar de ellas, sigo pensando que *Visita de duelo*, aunque sin duda valioso — da con gran economía expresiva una situación honda y vigorosamente dibujada — no alcanza el nivel de calidad de los otros cuentos del libro.

6

En el Teatro Urquiza, el 23 de mayo de 1937, la *Compañía Nacional de Comedia* estrenó *La fuga en el espejo*. Se trata de una pieza de teatro de cámara, que el autor denomina “drama—pantomima” y que incluye tres medios expresivos: prosa, verso y danza. El estreno motivó amplias y apasionadas polémicas, desatadas en dos frentes: uno, puramente estético, discutía si la obra pertenecía o no a la “*jurisdicción del drama*”; otro, de carácter político—social, cuestionaba la obra por su índole de “*arte puro*” y, por ende, “*no comprometida*”, según la terminología de los opositores. La polémica fue dura en ambos frentes, pero especialmente en el segundo, porque los medios políticos y culturales montevideanos estaban intensa y justificadamente conmovidos por la guerra civil española. Espínola defendió públicamente *La fuga en el espejo* dialogando, o polemizando, con los espectadores al finalizar una representación de la obra. Lo recuerdo claramente: tiza en mano, daba explicaciones sobre la estructura y el recóndito sentido de su texto trazando diagramas en un pizarrón. Ignoro qué grado de persuasión tuvieron, para el público, sus explicaciones. A mí, *La fuga en el espejo* me conmovió intensamente y sigo creyendo que es un aporte original y valioso para el teatro nacional. Fue publicada en el mismo año de su estreno, con ilustraciones de Castellanos Balparda, ex—libris de Frangella y un prólogo de Roberto Ibañez, titulado *Poesía y carátula*, en el cual se hacen precisiones definitivamente esclarecedoras sobre ambos aspectos de la polémica.

7

Hay varios textos espinolianos cuya importancia es capital pero que, sin embargo, yo conocí varios años después de mi lectura de *Sombras sobre la tierra*. El más antiguo de ellos es *El rapto*, cuento escrito en 1926 pero recogido en volumen mucho más tarde, en *El rapto y otros cuentos* (Montevideo, Número, 1950). Yo lo leí, desde luego, varios años antes de su publicación en volumen, cuando apareció en la revista *Mundo Uruguayo*, en fecha que no puedo precisar. Debo confesar que esa lectura me desconcer-

tó: aunque sin negarle calidad narrativa, sentí *El rapto* como ajeno al mundo imaginario espinoliano que había conquistado mi entusiasmo de lector. Pasaron años sin que volviera sobre ese cuento, hasta que, al ser editado en volumen, lo releí. Comprendí entonces que lo había juzgado erróneamente en mi primera lectura. Y, al releerlo, entendí que la pequeña Margarita, niña de nueve años “*en cuya mirada había ese algo que se puede encontrar en el mirar inocente de las gacelas y de las mujeres muy desdichadas y muy buenas*”, no es, en verdad, ajena a la familia de personajes espinolianos. Es, como tantos otros personajes del autor, una conciencia agónica que oscila entre la piedad que experimenta por su madre, víctima de un marido ebrio, y la desgarradora ternura que le inspira su padre, víctima, a su vez, de su alcoholismo y de su abulia, que hacen de él un ser tan desdichado como su esposa. Comprobé, asimismo, de un modo más lúcido que en mi primera lectura, que las calidades narrativas de *El rapto* son de primer orden. El autor bucea sutil y penetrantemente en la conciencia de la protagonista; crea otros seis personajes bien definidos; elabora una estructura cuentística sólida y logra un preciso ritmo narrativo. Años más tarde supe lo que el propio Espínola pensaba de ese cuento: “*Yo no recuerdo como me salió El rapto* — afirmó en un reportaje. *A pesar de que nunca se le menciona, yo se que no he hecho jamás un personaje tan tremendamente profundo, tan abismal como esa niña. Muchas veces, años después de escrita la narración, yo he pensado que así, o con muchas de sus características, debió ser la infancia de una mujer genial como, entre las que uno ha podido intuir, Delmira Agustini. Además, hay algún sutilísimo procedimiento, nuevo, entre nosotros, que yo tomé de Andreiev y que, después, estudiando en serio a los clásicos, halle a cada paso en Homero: el de la anticipación.*” (Jorge Ruffinelli. *Paco Espínola: una imagen piadosa y verdadera de los hombres*. Reportaje exclusivo. *Marcha*, Montevideo, 12 de noviembre de 1971, Año XXXIII, N° 1569).

En la misma época en que leí *El rapto*, leí los otros tres cuentos (*Los cinco*, 1933. *¡Qué lástima!*, 1936 y *Rancho en la noche*, 1936) que integraron más tarde el volumen de 1950 citado. Esos tres cuentos dieron lugar a varias y no siempre calmas polémicas (de carácter puramente oral y privado, aclaro) que mantuve con algunos lectores y críticos amigos. Ellos sostenían que esos tres cuentos, que estimaban como muy valiosos, inauguraban una nueva manera en la creación narrativa espinoliana, y apoyándose en esas afirmaciones, subestimaban las anteriores creaciones del autor, de las cuales solo valoraban uno o dos cuentos de *Raza ciega* y algunos pasajes — especialmente el que casi tradicionalmente se denomina “*velorio del enano*” — de *Sombras sobre la tierra*. Coincidía yo en la valoración de los tres cuentos citados, que son, a mi juicio, tres expresiones máximas de la cuentística uruguaya; coincidía también en que esos tres cuentos modulaban un matiz narrativo diferencial con respecto a los cuentos de *Raza ciega* y al mundo instaurado en *Sombras sobre la tierra*. Pero discrepaba en la subvaloración de esas dos obras, cuya fundamentación se intentaba, un tanto absurdamente, mediante el cotejo de ellas con los tres nuevos cuentos espinolianos y tampoco aceptaba, como sostenían algunos de mis antagonistas, que el mundo narrativo de *Raza ciega* y *Sombras sobre la tierra* fuera radicalmente distinto al de *Los cinco*, *¡Qué lástima!* y *Rancho en la noche*. Es indudable que en estos tres cuentos no se da la dimensión trágica que irradian las páginas de *Raza ciega* ni patentizan una “*Desolación con mayúscula*” como *Sombras sobre la tierra*, pero es indudable, asimismo, que no difieren en el tipo de personajes, los desamparados sociales, ni en la manera reverencial, tierna y piadosa con que el autor los elabora y les confiere plenitud de vida narrativa. En estos aspectos, se identifican. En realidad, es posible sostener, y tal era mi postura crítica en aquellas amistosas polémicas, que en la trayectoria narrativa de Espínola es posible discernir distintos momentos, cada uno de los cuales tiene fisonomía propia, pero de tal modo vinculados entre sí que constituyen, al fin, un todo unitario.

En uno de los años iniciales de la década del cuarenta — 1941 o 1942, no recuerdo bien — asistía yo impensadamente a una asamblea de integrantes de *Teatro del Pueblo*, que dirigía Manuel Domínguez Santamaría, y que, junto con *La Isla de los Niños*, cuya dirección estaba a cargo de Atahualpa del Cioppo, fueron los iniciadores del teatro independiente del Uruguay, cuando, impensadamente también, y en forma para mí harto sorprendente, fui designado, con el voto unánime de los presentes, Secretario General de la Institución. Impensada y sorprendente, repito, fue para mí tal designación. Y lo fue por más de un motivo. Entre ellos, estos: porque yo sólo había concurrido unas pocas veces al local del *Teatro del Pueblo*, ubicado en ese entonces en el sótano del *Ateneo de Montevideo*, para ver los ensayos de *Mediodía*, pieza en un acto del que fue para mí un queridísimo amigo, Dionisio Trillo Pays; porque nunca aspiré a ser actor ni director teatral, actividades para las que carezco de toda aptitud. Tampoco era, ni lo fui después, autor de algún drama que quisiera llevar, más o menos compulsivamente, a escena. Seguí, sin embargo, mediante sucesivas reelecciones, desempeñando el mencionado cargo durante varios años y conocí bien, por lo tanto, las épocas heroicas del teatro independiente uruguayo. Esas épocas en que se preparaba durante meses, con ingentes sacrificios, un espectáculo de insegura realización y que, si se realizaba, también exigía su puesta en escena sacrificios ingentes. Sacrificios que encontraban una especie de compensación en las largas y entusiastas discusiones cafeteriles después de los ensayos y en algunas giras al interior del país, que tenían cierto matiz de aventura y que dejaban siempre gratos recuerdos. Fue con motivo de una de esas giras que conocí personalmente a Francisco Espínola. En efecto: organizada una gira a Tacuarembó (donde se representó, si mal no recuerdo, *La sirena varada*, de Alejandro Casona, *Pelo de Zanahoria*, de Jules Renard, y *El sueño dorado*, de Vital Aza) se nos encomendó al novelista Alfredo Gravina y a mí entrevistar a Espínola para solicitarle que acompañara a *Teatro del Pueblo* y dictara una conferencia. Recuerdo con precisión que al llegar a la casa del escritor, nos abrió la puerta su esposa, Dolly, y, apenas entrados, se oyeron unos estruendosos gritos que venían desde lo hondo de la casa: “¡Jóvenes! ¡Jóvenes! ¡Jóvenes!”, y apareció Espínola que nos atendió muy afectuosamente. Aceptó dar la conferencia, que versó sobre las condiciones de vida de la mujer campesina, y viajó con el *Teatro del Pueblo* a Tacuarembó. De ese viaje, y en relación con Paco, tal como desde entonces lo llamé, igual que todos sus amigos, conservo varios recuerdos que no está de más recoger aquí. Durante el largo viaje en ferrocarril (nos embarcamos en una fría madrugada de invierno que comunicaba una atmósfera casi desoladora a los andenes de la vieja *Estación Central*), conversamos de muchas cosas y entre ellas, con bastante extensión, de *Raza ciega* y *Sombras sobre la tierra*, acerca de cuya composición tanto Gravina como yo le indagamos tenazmente. Con tal motivo se refirió a diversos temas relacionados con los problemas de la composición narrativa en general y con su modo personal de concebir y elaborar un cuento. A tantos años de distancia — esto fue hacia 1944 o 1945 — no recuerdo pormenorizadamente aquella larga conversación, en la que Gravina y yo éramos, casi exclusivamente, auditores. Pero sí recuerdo una afirmación que me impresionó vivamente y me quedó grabada casi textualmente en la memoria. “Un narrador — dijo Paco — debe siempre empeñarse en narrar lo que todavía no sabe cómo hacer porque no conoce o no domina totalmente las técnicas narrativas necesarias para narrarlo bien.” Y agregó, refiriéndose a Yerra, cuento incluido en *Raza ciega*, lo siguiente: — “Fue escrito con la intención de ejercitarme en la resolución de problemas motivados en la creación de escenas de movimientos múltiples. Deseaba preparar la mano para describir batallas. El tema humano del cuento, que es lo más importante para el lector, era para mí secundario y me salió sin que yo mismo supiera cómo. Más tarde, mucho más tarde, advertí que esa acción humana expresaba una convicción muy

hondamente arraigada en mí y que anda por toda mi obra: la convicción de que en fondo el hombre es bueno”. Ya en Tacuarembó, como ni Paco ni yo teníamos — salvo la conferencia de Paco — tarea alguna que cumplir, disponíamos con total libertad de nuestro tiempo. Hicimos largos y conversados paseos por las calles de Tacuarembó. Sin que faltaran boliches y caña. De una conversación mantenida en un silencioso y casi solitario cafecito de los suburbios, recoge ahora mi memoria una metáfora. Decía Espínola que vivir en una tradición o insertarse en ella, era como tener ante sí para contemplar, o tras de sí, para apoyarse, “una pared de corazones.” Recuerdo esta afirmación de Espínola porque ella subraya un rasgo siempre visible en su obra y que, además, se transparentaba con frecuencia en su conversación, en sus cuentos orales y en su labor docente. Para él la tradición era un valor cultural sustantivo, cuya función primordial consistía en ofrecer puntos de apoyo para la creación innovadora. Entendía la tradición, según infiero de conversaciones mantenidas con él, en el sentido que le confiere Pedro Salinas en su libro *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Ese sentido según el cual es posible asumir la tradición como una fuerza dinámica no inhibidora de la originalidad, se puso de manifiesto en sus conferencias sobre Eduardo Acevedo Díaz, dictadas en el *Paraninfo* de la Universidad, en sus clases sobre los poemas homéricos, dictadas en la *Facultad de Humanidades y Ciencias* de Montevideo, y en su programa *Paco Espínola nos acerca a los clásicos*, transmitido por Canal 5.⁽⁴⁾

9

La amistad iniciada en ese viaje a Tacuarembó se continuó hasta la muerte del autor de *Raza ciega*. Entre los muchos recuerdos que de esa amistad conservo, quiero ahora destacar uno. Cuando corría la década del cincuenta, y en un año que no puedo precisar, concurrimos, Guido Castillo y yo, dos o tres veces por semana, a la casa que por ese entonces habitaba Espínola en la calle Isla de Flores. En el curso de esas reuniones, se conversaba sobre temas de muy diversa índole, pero inevitablemente terminaban, o culminaban, con la lectura, por parte de Paco, de fragmentos de su novela *Don Juan, el Zorro*. La composición de esa obra constituía, en ese tiempo, el motivo sustancial de sus afanes creadores. Espínola manejaba, cada vez que iniciaba la lectura, una montaña de páginas mecanografiadas, unas, y otras, manuscritas, y de entre ellas extraía, tras alguna búsqueda, las que se proponía leer. Debo anotar que esa búsqueda me pareció siempre milagrosamente breve al considerar que lo hacía — sin metáfora — en un verdadero caos. Muchos años después, esa montaña de papeles, devotamente conservados por la viuda e hijos del escritor, y distribuidos en varias carpetas, fueron puestos en mis manos para que los estudiara y, en la medida de lo posible, recompusiera el inconcluso *Don Juan, el*

⁽⁴⁾ El programa “Paco Espínola nos acerca a los clásicos” tuvo vasta difusión y entusiasta acogida no sólo en los medios culturales sino también a nivel popular. Cuando en octubre de 1967, la Directiva del SODRE suspendió el programa, por razones inequívocamente políticas, aunque las causas invocadas fueron otras, se levantó, en todo el país, una ola de protestas. La carta que se envió a los directivos del SODRE reclamando la suspensión de la medida recogió tantas firmas que se llegó a decir que era más fácil saber quien no la había firmado que quienes lo habían hecho. En su sesión del 23 de octubre de 1967, la Cámara de Senadores aprobó (por unanimidad, 18 votos en 18) una minuta de comunicación propuesta por el senador Luis Hierro Gambardella, en la que el senado expresaba su aspiración de que la directiva del SODRE reincorporara a su programación el “espacio cultural atendido por el escritor Francisco Espínola. Al respecto, hicieron uso de la palabra varios senadores. La intervención de Wilson Ferreira Aldunate fue singularmente incisiva. manifestó que el SODRE suprimió lo mejor que tenía. Y tras varias afirmaciones elogiosas para el programa, concluyó: “(...) no me cabe en la cabeza que alguien pueda suprimir audición del SODRE por reaccionario. Si la suprime, es por burro”. Quizás quepa decir que por una y otra cosa. Los datos que figuran en esta nota provienen de la *Publicación informativa de la Cámara de Senadores*, Montevideo, octubre de 1967. Corresponde al primer período ordinario de la XL legislatura, 63ª sesión ordinaria (extraordinaria).

Zorro. Proceder al estudio de esos materiales, cuya variedad impide que se les detalle brevemente, fue una tarea apasionante aunque extremadamente difícil y para la cual conté, en los últimos tramos, con la valiosa colaboración de Wilfredo Penco. Esa tarea culminó con la edición de la novela, realizada por la *Editorial Arca* en 1984. En el prólogo de esa edición he narrado pormenorizadamente el proceso de elaboración de la novela, que mantuvo alerta la atención de su autor durante más de tres décadas, y he detallado, pormenorizadamente también, el proceso de estudio, clasificación y ordenamiento de los borradores y originales que me fueron confiados. Sobre estos aspectos relacionados con *Don Juan, el Zorro*, me remito al prólogo mencionado, que, para dar idea de su contenido, fue titulado *Historia de una novela excepcional*.

Aquellas lecturas de *Don Juan, el Zorro* fueron realmente memorables. Eran, hay que recalcarlo, lecturas comentadas. Cada pocas líneas, Paco interrumpía la lectura y acotaba alguna observación. Ellas versaban sobre los más diversos tópicos: los rasgos caracterizantes de la fisonomía síquica de un personaje, el porqué se demoraba en la descripción de un paisaje o de un decorado, el modo de subrayar en forma bien visualizable un movimiento o un gesto de un personaje, la solución dada a un problema de composición, las razones que habían determinado la elección de un adjetivo o el cambio de un sustantivo por otro sinónimo pero que, como todos los sinónimos, comportaba un matiz significativo y, por fin, para cerrar la enumeración que sería interminable, la intencionalidad creadora que motivaba la creación de un determinado episodio. Clases magistrales pero dictadas por un profesor carente de toda solemnidad de *magister* y que, con el mismo placer con que exponía sus puntos de vista estéticos y literarios, sorbía, cada tanto, el mate y pitaba sus cigarrillos de tabaco brasilero armados por el propio consumidor. Paco, gran narrador oral, sabía también dar a su lectura un carácter tan personal como comunicativo. Las inflexiones de la voz, las pausas, los movimientos de la cabeza y las manos servían para que las situaciones se hicieran plásticas y vívidos los personajes. Cuando estas lecturas se iniciaran, yo sólo conocía de *Don Juan, el Zorro* el capítulo I, *La mala acción del Peludo*, publicado en la revista *Escritura* (Montevideo, N° 1, octubre de 1947), y el II *La comisaría*, que apareció en un número de *Mundo Uruguayo* del que no conservo datos identificatorios. El primero no pertenece a la forma final en que Espínola concibió y plasmó el mundo novelesco de *Don Juan, el Zorro*, pero es, juzgado como unidad independiente una pequeña obra maestra narrativa y constituye, además, una imprescindible introducción a los ingredientes argumentales de la obra; el segundo, que el autor consideraba definitivamente realizado, corresponde a la forma de elaboración final de la novela y evidencia con esplendor algunas de sus virtudes fundamentales: impar inventiva en la creación de situaciones significativas; movilización de una amplia galería de personajes, cuyos resortes síquicos son evidenciados con singular maestría; sabio manejo de la comparación homérica, utilizada diestramente en toda la gama de sus diversas funciones: eficaz y maduro don verbal, mediante el cual logra que el lenguaje (tanto del autor como de los personajes) adquiera el tono y el andar de la oralidad, a pesar de que ha sido milimetricamente trabajado (o, quizás mejor, gracias a ello). Esos dos capítulos conocidos fueron el preámbulo de los desconocidos que nos leyó Paco a lo largo de las tardes invernales de un año de la década del cincuenta. Conocí así la casi totalidad de los capítulos de *Don Juan, el Zorro* que integran la citada edición de *Arca Editorial*. Ante mi atención admirativa desfilaron los episodios y personajes que componen los capítulos III, *Agonía del Peludo*, V, *Muerte y velorio del Peludo*, VII, *La pulpería*, VIII, *El sitio de la Mulita*, IX, *Los tres viejos*, y *La muerte de los Sargentos y da la Mulita*. No recuerdo que Paco nos haya leído los capítulos IV, *La partida del Sargento Cinarrón*, y VI, *En la casa del Zorrino* no totalmente elaborados y que trabajosamente recompuse al estudiar el material que los familiares pusieron en mis manos. Tampoco recuerdo que Paco nos leyera los

textos que figuran, en la citada edición, como *Apéndice I, La tormenta*, y II, *Noche en el bosque* y que, no obstante tener una elaboración definitiva, no pudieron ser incluidos en el cuerpo de la novela porque no les encontré una ubicación lógica dentro de la línea argumental establecida. Algo más es necesario agregar aquí. Hay, en la edición de *Don Juan, el Zorro*, un tercer *Apéndice* que, aún cuando no pertenece al texto de la novela, es de capital importancia. Ese tercer *Apéndice* está constituido por los comentarios que sobre su novela hizo el propio Espínola como introducción a la lectura de fragmentos de la misma irradiados por las ondas del SODRE. Releí esos fragmentos en el momento previo a la escritura de estas líneas y tomé clara conciencia de que ese *Apéndice* es una síntesis —muy ceñida y reducida a lo esencial— de los muchos comentarios invernales. En esas páginas, señala en forma muy nítida cuál fue la intencionalidad creadora que lo llevó a escribir la novela —que él siempre llamaba poema— y expone algunos de sus procedimientos de composición narrativa (explicando, por ejemplo, como a veces es necesario “*escribir mal para que la escritura resulte muy bien*”) La lectura de este *Apéndice* es fundamental para la mejor comprensión de *Don Juan, el Zorro*. En un pasaje, que creo conveniente transcribir aquí, subraya con claridad meridiana una de las raíces intencionales de su novela: “*En mi Don Juan, el Zorro, aun sin terminar, me he empeñado en ofrecer una suma de la vida típica del campo nacional del siglo pasado y principios, todavía, de éste, aspirando hacer que al calor de la emoción estética reviva en el lector desasido de su raza aquello que físicamente murió y, sin embargo, está condicionando y condicionará por largo tiempo lo que somos*”.

10

Una mañana, estando yo en mi despacho del *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional*, Departamento cuyo Dirección estaba en ese entonces a mi cargo, llegó Paco portando un sobre grande, de oficio, en la mano. Se sentó en una silla, frente a mí, y casi solemnemente me dijo: “*—Te traigo un regalo*”. Y me entregó el sobre, que lucía el membrete de la *Facultad de Humanidades y Ciencias* y llevaba, manuscrito por el mismo Paco, este pensamiento de Paul Valéry: “*Una obra no se termina nunca sino por cansancio o impotencia*”. No sin alguna sorpresa recibí el sobre y extraje de él su contenido. Era un ejemplar de la segunda edición de *Sombras sobre la tierra* (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1939). El ejemplar, totalmente desencuadernado, mostraba, en cada una de sus hojas, múltiples correcciones. Se justificaba así, muy ampliamente, el pensamiento de Valéry transcrita en el sobre. Conviene agregar que, al mismo tiempo, me regaló una página de los originales manuscritos de la novela, los cuales, según me dijo, fue repartiendo, a lo largo de los años, entre sus más queridos amigos. Esa página, en la cual, desde luego, también figuran correcciones, avala, asimismo, la verdad del pensamiento de Valéry, que fue, sin duda, una especie de divisa orientadora de la creación literaria del autor de *Raza ciega*. Las correcciones son de muy distinta índole: en ocasiones, hay agregados significativos que destacan una situación o acentúan los perfiles síquicos o físicos de un personaje; en otras, suprime un sustantivo o un adjetivo por otro que expresan lo mismo pero de un modo más sutil o incisivo. Propongo un solo ejemplo para dar una idea de la índole de las correcciones. Léase este pasaje:

“*Juan Carlos experimentó un dulce alivio al quedar solo. El deseaba hundirse hasta el fondo, sin que nada lo perturbara, en el oscuro ensueño donde consumía su piedad. Más, en ese instante, dos indios surgidos de la semipenumbra del café se le sentaron en la mesa. Tenían camisa a cuadros, calcetines subidos sobre la bombacha que ensanchaban sus manos embolsicadas. Eran Aniceto y su hermano. Humildes bebedores en mesa ajena y velorios*”. Acentuando la descripción del aspecto físico revelador de la condición social de los dos hermanos, el narrador introduce esta variante: “*Tenían viejos sombreros encasquetados, remendadas camisas a cuadros, etc*”.

conoce dos sub-géneros que poseen algo en común —ambos narran una historia— pero que se diferencian en el modo de narrarla. Esos sub-géneros son el cuento y la novela. Uno y otro se rigen por distintas leyes, las cuales, para Horacio Quiroga, tienen su raíz en el modo de manifestarse la emoción creadora: en forma concentrada e intensa en el cuento; en forma diluida y pausadamente exployada en la novela. Estas afirmaciones hallan corroboración en el artículo titulado *La crisis del cuento nacional*, donde el autor define al cuentista nato como el hombre capaz de interesar con el “*relato de un hecho cualquiera*”, de despertar en el lector “*el estado de ánimo en el que él mismo se halla*” de hacer sentir “*las impresiones de sus personajes y ver el paisaje en que se mueven*”. Todo lo cual le permite concluir lo siguiente: “*Tal triple capacidad para sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos, halla su expresión literaria en el vehículo exclusivo de la intensidad: estilo sobrio y conciso, y se resuelve por lo que hemos convenido en llamar cuento corto; que es el cuento de verdad*”.

La vinculación entre sí de los pasajes transcritos permite que el adjetivo *breve* utilizado por Horacio Quiroga en su definición del cuento adquiera plenitud de sentido. Las vinculaciones establecidas permiten también comprender en todo su alcance la exigencia de que la historia, en un buen cuento, *absorba toda la atención del lector*. Esto es: la historia debe estar contada de tal modo que el interés del lector esté puesto en ella solamente, sin extrañar (aún más: sin desear) ingredientes ajenos a la misma: disquisiciones psicológicas, descripciones paisajísticas, metaforismo, elementos ornamentales... Esos ingredientes solamente serán válidos, para Horacio Quiroga, cuando en el cuento actúen en función de la historia narrada, intensificándola y transmitiéndola de un modo más incisivo. El cuento es, en definitiva, para Horacio Quiroga, fundamentalmente acción. Pero entendiendo acción en un sentido muy amplio. En *La retórica del cuento*, Horacio Quiroga advierte, y es una advertencia de capital importancia, que no es indispensable que “*el tema a contar constituya una historia con principio medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos suficientes para realizar con ellos un cuento*”. Y concluye: “*Tal vez en ciertas épocas la historia total —lo que podríamos llamar argumento— fue inherente al cuento mismo. ¡Pobre argumento —decíase— pobre cuento! Más tarde con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales*”. Cabe agregar, en lo que a extensión se refiere, que el mismo Horacio Quiroga la fija, en *La crisis del cuento nacional*: “*La extensión de 3.500 palabras equivalentes a doce o quince páginas de formato común puede considerarse más que suficiente para que un cuentista se desenvuelva en ellas holgadamente. Los más fuertes relatos conocidos no pasan de esa extensión*”.

3. EL OFICIO DE CUENTISTA

La exposición realizada en el numeral anterior no agota el contenido de los ocho artículos mencionados en el numeral inicial. En esos artículos, junto con las afirmaciones que procuran fijar *qué es*, para el autor, el cuento, hay otras que se relacionan con el modo de elaborarlos. Son afirmaciones, por consiguiente, relativas al *oficio del cuentista* en cuanto ese oficio comporta el dominio de ciertos procedimientos —que Horacio Quiroga denomina *trucs*— que permiten lograr determinados efectos. No se trata ya del *qué* del cuento sino de su *técnica*. En dos de esos artículos, *El manual del perfecto cuentista* y *Los trucs del perfecto cuentista*, el autor de *Los desterrados* expone algunos de esos procedimientos. En conjunto, compaginan una especie de recetario compuesto con espíritu más bien humorístico pero que denotan el sentido artesanal —además de creador— con que Horacio Quiroga encaraba su labor literaria. Con más seriedad, encara el tema en su *Decálogo del perfecto cuentista*. De los diez mandamientos que lo

componen, todos ellos sustanciosos, sólo se transcribirán aquí tres, porque ellos, desde otra perspectiva, confirman lo expuesto en el apartado anterior.

El quinto mandamiento dispone: “*No empieces a escribir sin saber desde la primera línea a donde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas*”. Esta norma tiende, notoriamente, al logro de la concentrada intensidad expresiva que para Horacio Quiroga es esencial al cuento. Esa intensidad sólo se puede lograr si se evitan los zigzagueos en la marcha narrativa y para ello es preciso, al partir, tener muy nítidamente fijado el punto de llegada. El punto de partida y el de llegada determinan la estructura del cuento, que no debe tener excrecencia alguna innecesaria. Con este mandamiento quinto se vinculan el séptimo y el octavo, como lo hará evidente, sin necesidad de comentarios, su transcripción. En el séptimo, se ordena: “*No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo*”. En el octavo, se manda: “*Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que le trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea*”. Estos tres mandamientos encuentran su expresión más acabada en un pasaje de *Ante el tribunal*. Ese pasaje, casi una síntesis de la concepción quiroguiana del cuento, dice así: “*Luché por que el cuento (ya que he de concretarme a mi sola actividad) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir directamente a dar en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo*”.

4. DATOS VIVOS Y JERGA REGIONAL

Entre los ocho artículos citados en el numeral 11, hay dos, *Cadáveres frescos* y *Sobre “El ombú” de Hudson*, que no han sido utilizados en lo expuesto en los numerales que anteceden. En ambos artículos, aunque desde un distinto enfoque, hay, sin embargo aportaciones importantes que completan el contenido de los otros seis en relación con la concepción quiroguiana del cuento y del oficio del cuentista. En el primero, el aporte es documental: muestra, a través de un testimonio autobiográfico, cómo Horacio Quiroga buscaba dar consistencia a sus cuentos mediante el conocimiento directo de la realidad que constituía su materia. El texto es sustancialmente una narración. Pero hay un pasaje que es preciso subrayar, y es aquel donde afirma que todo relato requiere algunos *datos vivos*, sin los cuales “*todo el paciente edificio levantado con mayor o menor acierto, bambolea y se desmorona como un castillo de naipes*”. El pasaje importa porque señala una característica de la creación narrativa quiroguiana: la inserción de lo imaginario en lo real aún en sus relatos más decididamente fantásticos. O, si se prefiere, a la inversa: la inserción de lo real en lo imaginario. Esa inserción, lúcidamente realizada, es un medio de avalar el juego imaginativo dándole una apariencia de hecho real. En cuanto al aporte de *Sobre “El ombú” de Hudson*, se relaciona con la posición de Quiroga sobre el uso, en narrativa, del habla —que él en algún momento denomina *jerga regional*. Su posición queda expresada en estas líneas: “*En manos muy expertas, bajo la vigilancia de un hondo crecimiento regional y un impecable buen gusto, el artista logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua narrativa. La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía*”. Como es visible, la posición de Quiroga en este punto es muy nítida y a ella se ajustó en la creación literaria: en ella, en efecto, usa muy moderadamente voces

Este pulir y repulir sus páginas, incansablemente y hasta en los más mínimos detalles, es bien revelador de la alerta conciencia estética del autor, que se hace, asimismo, bien evidente en los originales de *Don Juan, el Zorro*, con los cuales trabajé durante tanto tiempo. Creo que un estudio analítico bien realizado de las variantes estilísticas introducidas por Espínola en su creación narrativa, constituiría una muy fecunda lección de estética y composición literaria. El material para ello es abundante. Para el *Don Juan, el Zorro*, están los originales, borradores y apuntes varios que se custodian en el *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional*, para los cuentos y *Sombras sobre la tierra*, el cotejo de las distintas ediciones. Y como elemento corroborativo de la lúcida conciencia estética del autor de *Don Juan, el Zorro*, transcribiré un pasaje de unas declaraciones suyas que se refieren a esa su novela póstuma: "He querido que en todo su transcurso haya literatura al cien por cien, de modo que hasta las formas de pasaje de un momento a otro y las menciones incidentales rindan funciones complementarias y adquieran valores por relación. Me he preocupado de que, constantemente, el lector reciba no sólo lo que se le presente a los ojos, sino también otros elementos fatalizando deliberadamente su asociación; de que lo ya leído vaya actualizándose en lo sucesivo a fin de que, al terminar la última página, toda la obra se haga presente en la conciencia y lo que fue temporal se convierta en espacial, quedando ella nítida, expuesta a la vez en toda su integración, como una catedral. En mayor o menor grado esto ocurre en toda obra bien compuesta. Aquí, de lo que se trata es de acentuar ese grado con todas mis fuerzas". Estas palabras figuran en un texto de Espínola, titulado *Los trabajos y los días. Paco Espínola en 1957 (Acción, Montevideo, 24/3/1957)*, del cual transcribo, por esclarecedor, este otro fragmento: "Estoy inventando siempre, replasmado y elaborando lo que veo, atento siempre al arte y a su técnica; pero sólo a veces siento impulsos de hacer el traslado al papel. Entonces, sí, trabajo con escripulo, y trato de proceder lo mejor que puedo, abordando de frente los problemas de ejecución, buscando para mí los más intrincados, con extremo goce en dominarlos. En esta tarea, lo confieso, soy dichoso como nunca. Pero, terminada ésta, vuelve a desconectarse me todo interés. Publicación, marcha de la obra, etc., ya no me preocupan en absoluto. Con el punto final cesa para mí toda expectativa estimulante. La edición y reedición de mis libros, a veces largamente agotado se han efectuado siempre lejos de toda intención literaria. Claro que soy sensible a los elogios y las negociaciones; pero sólo momentáneamente".

11

En el año 1958, estando en preparación una nueva entrega de la revista *Asir*, le solicité a Espínola, telefónicamente, una colaboración para ella. Accedió enseguida, y tras citarme para el día siguiente, en su casa, me dijo que tenía un cuento inédito. Al día siguiente, cuando acudí a la cita, me leyó el cuento y me dio una copia para que se procediera a su publicación. El cuento era *Rodríguez*, que apareció en la citada revista en su Nº 38, de setiembre de 1958. La impresión que me causó *Rodríguez* cuando lo conocí a través de la lectura de Paco, fue confirmada por lecturas posteriores. El cuento constituye una sorprendente, por lo natural, alianza del mundo real y del sobrenatural. Como en algunos cuentos populares, ambos planos se fusionan sin solución de continuidad, creando un clima poético en cuya elaboración el humor es ingrediente fundamental. El cuento es, además, un prodigio de síntesis: pocas veces, si alguna, se habrán levantado tan enteros dos personajes y se habrán integrado mayor cantidad de elementos en tan pocas páginas. Hoy, casi sin excepción, críticos y lectores estiman el cuento como una de las obras maestras de la narrativa uruguaya. No fue así entre sus primeros lectores. Hubo quienes opinaron que *Rodríguez* era un texto menor y que no sobrepasaba las ocurrencias, ingeniosas pero ajenas a la gran literatura, de cualquier narrador de fogón.

Las primeras críticas no fueron negativas, pero estaban muy lejos de considerar que el cuento fuera una pieza capital de la narrativa nacional. Al comentar el citado número de *Asir*, O.P.G. (Omar Prego Gadea) escribe lo siguiente: "Rodríguez, un cuento de Francisco Espínola fechado en 1957, no es seguramente su narración más feliz. Pero posee, en su difícil sencillez, en su engañosa superficialidad, esa gracia, ese humorismo larvado que Espínola maneja tan bien. Es una nueva versión de esa lucha —siempre indecisa— entre el Diablo (con esa dimensión humana que le confiere nuestra mitología campesina, y que Espínola conoce a la perfección) y el Gaucho, de la que el último sale, casi siempre, triunfador." (Montevideo, *Marcha*, 17/X/1958). Y R.C. (Ruben Cotelo), también al comentar la entrega de la revista, afirma: "Francisco Espínola inicia el rubro narrativo con un cuento de humor fantástico, Rodríguez; menor, sin duda, aunque de una gracia eficaz y comunicativa en la figura de ese pobre Diablo campesino, guardián de un Paso, desolado por no conseguir atemorizar como se deduce es su deber." (Montevideo, *El País*, 19/X/1958).

12

Una tarde en que un tanto azarosamente puse en funcionamiento la radio, hacia fines de la década del treinta, escuche, con alguna sorpresa, una voz de timbre muy particular y de dicción tan particular como el timbre. Era la voz de Francisco Espínola que comenzaba la lectura de esa su tan conmovedora página narrativa titulada *Las ratas*. Recuerdo que la audición de ese texto me impresionó vivamente, no sólo por sus calidades literarias sino también porque ella me hizo sentir y comprender mejor muchos aspectos de la obra literaria del autor de *Raza ciega*. En esa página autobiográfica, el autor narra algunas experiencias, muy íntimas y dolorosas, vividas en su infancia y que resultaron para él aleccionadoras. Ellas determinaron, sin lugar a dudas, años más tarde, muchos rasgos esenciales de su personalidad humana y literaria. Conviene subrayar que no es *Las ratas* el único testimonio autobiográfico brindado por Espínola. Hay otros también fundamentales para ayudar a un más cabal conocimiento de su singular personalidad humana y al más hondo sentido de creación literaria. Es mi deseo cerrar estos apuntes refiriéndome a algunos de ellos. Suscintamente detallados, son los siguientes: los discursos pronunciados en el *Liceo Departamental de San José de Mayo*, el 5 de octubre de 1957 (publicado en el mismo año por la imprenta AS, de Montevideo) y el pronunciado, el 6 de setiembre de 1962, en el acto de homenaje que le tributó la *Junta Departamental de Montevideo* (editado, en 1968, por la *Fundación de Cultura Universitaria*, en la entrega Nº 4 de sus *Cuadernos de Literatura*); una carta dirigida a Carlos Vaz Ferreira, fechada el 11/2/1936, en Colonia, y en la cual relata el combate de *Paso Morlán*, que enfrentó las tropas gubernamentales con las fuerzas revolucionarias que se habían levantado contra la dictadura del Dr. Gabriel Terra (se publicó en *Capítulo Oriental*, Nº 26, *Paco Espínola. Vida y obra*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968); una carta dirigida a Osvaldo Crispo Acosta, en la cual le trasmite algunos recuerdos relacionados con el destinatario y que le fueron suscitados por su estreno — el de Paco — como profesor de literatura (la carta, publicada en la *Revista Nacional*, Montevideo, tomo X, Nº 225, julio—setiembre de 1965, no está fechada, pero sí lo está la respuesta del Dr. Osvaldo Crispo Acosta, escrita al día siguiente, el 1/5/1935, y también publicada en la citada entrega de la *Revista Nacional*); tres cartas a Esther de Cáceres, datadas, respectivamente, en París, el 1/5/1959, la primera, cerca de Las Palmas, en julio de 1959, la segunda y en Montevideo, el 27/3/1968, la tercera, que fue enviada cuando la destinataria estaba en París (las tres cartas fueron publicadas en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, Nº 8, diciembre de 1974). Estas cinco cartas, como otras que permanecen inéditas, se incorporan sin esfuerzo a la obra literaria de Francisco Espínola. Y no solamente por la calidad de su escritura, tan natural y al mismo tiempo

tan expresiva, sino también porque son reveladoras de su personalísima intuición vital, de sus más arraigadas convicciones sobre diversos temas y de su afectividad siempre tan a flor de piel. Más material autobiográfico puede encontrarse en el archivo del autor de *Sombras sobre la tierra* que se custodia en el *Departamento de Investigaciones y Archivos Literarios* de la *Biblioteca Nacional*.⁶⁹

⁶⁹ En el año 1975, siendo yo Director del citado *Departamento*, recibí la visita de Dolly Baruch, viuda de Espínola, que me expresó su temor de que el archivo del escritor pudiera ser destruido. En efecto: su domicilio había recibido ya varias veces la no deseada visita de las fuerzas armadas. Le propuse que trasladara al *Departamento* a mi cargo el archivo del autor de *Raza ciega*, donde quedaría en custodia mientras ella así lo estimara conveniente. Así se hizo. Y ahí ha quedado hasta ahora.

DESARRAIGO

En alguno de sus aforismos, Federico Nietzsche afirma que uno de los modos fértiles de sondear en la vida es hacerlo con la óptica del arte, e, inversamente, que uno de los modos fértiles de acceder a la obra de arte es hacerlo con la óptica de la vida. En alguna otra oportunidad, me referí a dos cuentos —*Puesta de sol*, de Javier de Viana y *Todavía no*, de Francisco Espínola— que me permitieron señalar, en rápido esbozo, lo característico de dos formas de soledad interior: la *soledad-comunitaria*, ejemplificada por los personajes, Sinforoso y Candelario, del primero de los cuentos citados, y la *soledad-desolación*, representada por el Vicente del segundo. Es posible extenderse algo más sobre el tema, fijando la atención sobre otro ejemplo de *soledad-desolación* proporcionado por otro personaje de la narrativa uruguaya, el cual, por sus singulares características, paradigmata un tipo humano extremadamente significativo. Me refiero, y quizás algunos lectores ya lo hayan sospechado, a Eladio Linacero, protagonista, y a la vez, relator, de *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, pequeña obra maestra con la que el autor coloca la piedra angular de todo su vasto edificio literario y del cual, en cierto modo, Eladio Linacero es el Adán originario. Para precisar en que sentido éste Adán originario de la narrativa onettiana paradigmata a un tipo humano significativo y representa un modo de la *soledad-desolación*, es necesario responder a la pregunta que interroga acerca de quién es y cómo es.

La vida humana es sustancialmente convivencia. Y convivir consiste en la ineludible relación de cada vida humana con las otras y con el medio histórico, social y geográfico que con presión ineludible lo ciñe. Pero es necesario recordar que el ser humano, contrariamente a lo que a veces se afirma, no es un mero *producto* de su medio sino que, por su carácter reactivo, cada vida humana se constituye como una *respuesta* al medio en que se halla inmerso como el pez en el agua. De ahí que en los personales rasgos de esa *respuesta* se halle un *signo* profundo que singulariza a cada vida humana. La *respuesta* de Eladio Linacero es negativa. La realidad le es sórdida; la vida, inválida; el entorno, turbio. Para él, tal como canta la letra del tango, “*el mundo es y será una porquería*” y la vida carece de sentido, o, dicho en otros términos, su sentido consiste en no tenerlo. Casi al comienzo del relato, Eladio Linacero denota muy incisivamente su asco ante la realidad y su consecuente reacción negativa frente a ella. Mirando el patio del inquilinato donde vive, anota lo siguiente: “*Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso*”. Esta transcripción hace bien ostensible los rasgos definitorios de la vida síquica de Eladio Linacero. Si de esa interioridad se pasa a los actos de su vida externa, ella se muestra como una sucesión de fracasos: fracaso en sus ilusiones e ideales (él mismo confiesa: “*(...) hubo un mensaje que lanzó mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas que tiran los naufragos*”); fracaso en la amistad (sus intentos de acercamiento a Cordes, a quien admira, terminan en turbios desencuentros); fracaso en el amor (separado de su mujer, Cecilia, escribe acerca de ella y de él mismo, lo siguiente: “*Como un hijo, el amor había salido de nosotros. Era mejor que ella, mucho mejor que yo*” y termina afirmando: “*Nunca pude dormirme antes que ella (...) Aún amándola, era como dar la espalda a un enemigo*”).

Los rasgos de la fisonomía síquica de Eladio Linacero que se han destacado antes pueden completarse, ahora, con dos trazos más que completan ese íntimo retrato. Eladio

Linacero es, en primer lugar, un emotivo. Todas sus reacciones ante la realidad y la vida están condicionadas por la emoción, incluso cuando reflexiona, pues su especular no es nunca objetiva interpretación de lo externo, sino meras, aunque lúcidas, exteriorizaciones de sus reacciones emocionales o de sus incontrolados impulsos afectivos. Ser introspectivo y, en su último fondo, sentimental, todo el meditar que Eladio Linacero recoge en sus memorias —calificación que él mismo confiere a su relato— es sólo una escéptica objetivación de su angustiada intimidad. En segundo lugar, el protagonista de *El pozo* es un imaginativo y, aunque afirma “*que si alguien dijera de mí que soy “un soñador” me daría fastidio*”, lo cierto es que vive constantemente en estado de hipertrofia imaginativa, soñando, en vigilia, aventuras con cuya acción narcotizante procura rehuir la realidad que dolorosamente lo cerca. Con frecuencia, sin embargo, la pérdida realidad se le cuela en sus ensoñaciones y frustra su intención de rehuirla. Así ocurre, por ejemplo, con Ana María, la muchacha que “*una noche caliente, sin luna, con un cielo negro lleno de estrellas*” fue ultrajada por el protagonista de *El pozo*. Después de muerta, ella se le entrevera en sus ensoñaciones cuando él imagina la aventura de la cabaña de troncos en Alaska. “*En el mundo de los hechos reales,*” —narra Eladio Linacero— “*yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas*”.

El signo profundo de toda vida humana —reitero— puede hallarse en la respuesta que da a la presión de su entorno. Es el caso de Eladio Linacero ¿cuál es es signo? La respuesta no es difícil: ese signo es, dicho brevemente y tal como surge de los análisis realizados, el desarraigo. Ser un desarraigado es tener las raíces en el aire. Y esto es lo que ocurre a Eladio Linacero a quien, por la peculiaridades de su ser íntimo, le está vedado el contacto cordial con la realidad que constituye su entorno y toda relación efectivamente comunicativa con las vidas ajenas. Este desarraigo es ya visible en un pasaje en el que narra una experiencia de su adolescencia. “*Después de la comida*” —escribe— “*los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos). Ya entonces nada tenía que ver con ninguno*”. Y más adelante, su incapacidad para religarse a su ámbito colectivo queda ostensiblemente subrayada cuando, como réplica a la prédica revolucionaria de Lázaro, hace estas afirmaciones: “*Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos*”.

Con las antecedentes prospecciones en la vida síquica y externa del protagonista de *El pozo*, se ha dado respuesta a la primera de las dos interrogantes formuladas al comienzo de estos apuntes. En efecto: el signo profundo que lo caracteriza es, como se ha indicado, el desarraigo y, en consecuencia, paradigmatisa a ese tipo humano significativo que es el desarraigado. Y esta respuesta simultáneamente contesta a la segunda interrogante, porque el desarraigo ejemplifica uno de los modos posibles de soledad-desolación: esto es así, porque ella actúa como una fuerza tenazmente negativa que desliga al yo de lo otro que es el mundo. Este modo de soledad interior constituye un esfuerzo por dar la espalda a la realidad, procurando evitar sus ásperos contactos. Mas tal cosa es imposible: la realidad presiona sin descanso a la conciencia y el no quererla enfrentar cara a cara sólo conduce a que ella dé de sí una imagen turbia, acongojante y arteramente deformada. Aquí es preciso agregar, aún, que la respuesta que Eladio Linacero da a su entorno no solamente es negativa sino que, asimismo, carece de esa lógica contrapartida vital

mediante la cual se procura cambiarlo mejorándolo. Cuando en algún momento formula apreciaciones que parecen encaminadas a tal fin, ellas no son más que meras formulaciones verbales, transitorias y sin poder actuante sobre la voluntad. Ser socialmente negativo, despojado de cualquier forma de fe en la vida, el protagonista de *El pozo* escribe, hacia el final de sus “*extraordinarias confesiones*”, lo siguiente: “*Estoy cansado; pasé la noche escribiendo y ya debe ser muy tarde. Cordes, Ester y todo el mundo, menefrego. Pueden pensar lo que les dé la gana, lo que deben limitarse a pensar. La pared de enfrente empieza a quedar blanca y algunos ruidos, recién despiertos, llegan desde lejos. Lázaro no ha venido y es posible que no lo vea hasta mañana. A veces pienso que esta bestia es mejor que yo. Que, a fin de cuentas, es el poeta y el soñador. Yo soy un pobre hombre que se vuelve en las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas. Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo. Sin saberlo, ama la vida y sólo así es posible ser un poeta*”. Y, al fin, ya sin siquiera fuerza para entregarse a sus ensoñaciones imaginativas, Eladio Linacero concluye así su relato: “*Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos*”.

UN ALMA DISPERSA

1. CON LA ÓPTICA DE LA VIDA

En su novela *La sobreviviente* (1951), con la que su autora inició un ciclo narrativo que continuó con nuevas modulaciones en tres novelas (*El alma y los perros*, 1962, *Aviso a la población*, 1964, *Habitación testigo*, 1967) y un volumen de cuentos (*Prohibido pasar*, 1969), Clara Silva crea un personaje cuya singularidad síquica incita a su análisis, no sólo como ente de ficción sino también como ser real representativo de un tipo humano. En los apuntes que siguen, se procurará proceder a ese análisis de acuerdo con la norma (que en alguna otra ocasión ya recordé) aconsejada por Federico Nietzsche en uno de sus aforismos, en el cual afirma que uno de los modos fértiles de acceder al análisis de la vida era hacerlo con la óptica del arte y al del arte, con la óptica de la vida.

2. UN MUNDO DE SENSACIONES

En un pasaje de *La sobreviviente*, Laura Medina objetiva así sus vivencias: "*Descubro mis sensaciones. El movimiento de la vida. Mis movimientos. La música de los colores y el color de mis venas bajo la piel. Me siento, luego existo...*" Pero esta transposición del "*Cogito, ergo sum*" cartesiano no conduce a Laura Medina a la conciencia de un Yo afectivo, sino tan sólo a la de un Yo sensorial que convierte a la conciencia en una especie de pantalla cinematográfica en cuya tersa blancura se inscriben, como sombras, los datos que proporciona el cuerpo. Este es un rasgo esencial del personaje. Laura Medina padece con frecuencia inusitada una invasión de sensaciones que le inundan la conciencia y promueven en ella vivencias placenteras. Ya en las primeras líneas de la novela se subraya delicadamente este rasgo del personaje, cuyo despertar es descrito así: "*Todas las mañanas, al levantarse, ella sentía la misma vacía felicidad de existir, de estar viva entre las cosas. Ni júbilo ni agradecimiento. La felicidad simple y oscura de reanudar los vínculos, de establecer después de la ruptura del sueño, las relaciones vitales de la conciencia y el tacto. Ser ella misma, y al tiempo verse el cuerpo inaugurando la sensaciones, sus movimientos claros y sencillos. Después de una ausencia volver a su continuidad de cuerpo, sin estratagemas ni modificaciones, a un equilibrio de novedad antigua, en el que el caminar, el respirar, no eran más que eso. Caminar. Respirar*". Debe acotarse aún que la complacencia de Laura Medina en vivir en ese peculiar mundo interior constituido por las sensaciones —y tal vez a causa de ello— no se corresponde con idéntica complacencia ante su entorno. Por lo contrario: se siente rodeada por una realidad obscena y repulsiva, en medio de la cual vive como una naufraga, braceando en procura de algo que le permita mantenerse a flote y salvarse. Y es ese un inútil bracear, porque a pesar de él vive permanentemente desubicada ante la realidad del mundo externo y ante la realidad de su propio mundo interior. Esta doble desubicación la hace pensar y sentir que la existencia es "*una cosa agria y desolada*" que obliga "*a luchar, a defenderse, a destruirse*". Y esa lucha a que la vida obliga es, para ella, una lucha mezquina, cuyos perfiles se explicitan en el siguiente pasaje: "*No (era) solo la lucha bíblica por el pan, la tierra, una felicidad, un ideal, un amor. Era la lucha árida y opaca, una lucha gris de pormenores comunes, en que cada uno asumía su acontecimiento vacío y entraba y salía, y salía y entraba por la inmensa puerta giratoria de la vida*".

El complacido vivir el mundo de las sensaciones que constituye, es posible decirlo así, el primer estrato de la estructura síquica de Laura Medina, no le impide, sin embargo, vivir también una rica vida intelectual. Es dueña de una refinada formación artística y literaria; siente la problemática religiosa y metafísica; no carece de conciencia de los

problemas sociales. Ser de intimidad compleja y contradictoria, es capaz, asimismo, de efectuar agudas introspecciones y realizar agudos análisis de la realidad. Pero este agudo ejercicio de su inteligencia no opera de un modo realmente efectivo en la vida de Laura Medina. Y es así que puede comprender, poseída de un cálido sentimiento de adhesión, que Gandhi *"había ascendido por el escarpado sendero del renunciamiento, arrojando fuera de sí, junto con sus vestidos, los huéspedes de la carne, la ilusión terrestre, la violencia y el deseo"* y, sin embargo, cuando Gandhi es asesinado, sólo tiene una reacción emocional intensa pero pasajera, tras de la cual se viste (*"impúdicamente"*, según calificación de ella misma) para ir a una fiesta.

3. UN ALMA DISPERSA

Los análisis realizados y los pasajes transcritos permiten afirmar que los disturbios de la vida interior de Laura Medina provienen, en gran parte, de que en ella la inteligencia ha perdido su función rectora y queda reducida a un frívolo ejercicio analítico, sin real acción operante sobre la sensibilidad y los resortes volitivos. La *"luz de la inteligencia"* le sirve únicamente para iluminar algún aspecto de su vida interior o del mundo externo pero no para regir su conducta. Es perceptible, incluso, en algunos pasajes de la novela, como Laura Medina se empeña en ejercitar su inteligencia para formularse falsos problemas que se complace en sentir, con una especie de psicológica vocación masoquista, como graves problemas de carácter espiritual. Esta inoperancia de la inteligencia en la vida de Laura Medina se hace bien evidente en el capítulo titulado *Conjeturas*, donde, en otro momento introspectivo, dice de sí misma: *"(...) No tendría necesidad de hacerlo notar, pues Uds. se habrán dado cuenta mejor que yo, lo henchida que estoy de palabras compasivas: dolor, llagas, hermanos, injusticia, solidaridad, etc. Pero también se habrán dado cuenta que cómodamente circulo a través de estas palabras; y cómo, cuanto más hablo de mi compasión más me alejo del hombre, más lo recrimino. Y más abandono lo particular por lo general"*. Y luego, taxativamente concluye: *"Todo es heroico en mis palabras; pero ninguna conduce a la acción. No hay un solo acto en mí que justifique este amor, esta compasión, esta generosidad"*.

Ese ingenioso y sutil humorista filósofo que fue Gilbert K. Chesterton afirma, en su *Introducción al libro de Job*, que la ciudad antigua tenía la unidad de un solo hombre mientras que el hombre moderno es como una ciudad en plena guerra civil. Esta afirmación, aunque apunta certeramente un rasgo del hombre de hoy, resulta, sin duda, exagerada, como lo son siempre las afirmaciones dogmáticamente generalizadas sobre realidades complejas. Pero sirve para definir con exactitud la estructura síquica de Laura Medina. Ella es, en efecto, y tal como se ha ya señalado, un ser de vida interior rica y compleja y que, por consiguiente vive con intensidad estados de conciencia contradictorios. La vivencia de tales estados interiores es consustancial a la vida humana, como lo evidencian las siempre recordadas especulaciones de don Miguel de Unamuno en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*. Pero hay distintos modos de vivir las íntimas contradicciones. Dos modos antagónicos de vivirlas pueden ser visualizados si se imagina el alma (término vago y, sin duda anticuado pero válido como cómoda denominación de la vida síquica del ser humano) como una perfecta esfera. Sentimientos, pensamientos, emociones, sensaciones admiten, entonces, ser vividos como líneas que tocan tangencialmente la superficie de esa esfera sin reunirse en ningún punto, o como líneas que la penetran y se reúnen en su centro. En el segundo caso, las contradicciones dialecticamente se superan sin destruirse y la vida síquica logra unidad; en el primero la superación de las contracciones no se alcanza y la vida síquica se muestra turbia y disgregada. En esta la íntima situación vivida por la protagonista de *La sobreviviente*. Su vida interior es, según la expresión cheterstoniana, similar a la de una ciudad en plena guerra civil. Y su alma es un alma dispersa.

4. ¿OTRA LAURA MEDINA?

Un alma dispersa, en efecto. Así se muestra Laura Medina a lo largo de toda la novela. Sin embargo, en el último capítulo se anuncia un cambio, porque esa alma dispersa, y quizá por serlo, aspira a superar su dispersión. En varias ocasiones, a través de varios pasajes, se destaca cómo Laura Medina se angustia por su incapacidad para comunicarse cordialmente con su entorno y se pone de manifiesto su deseo de trascender su narcisista adoración del propio yo. Sufre por su falta de fe en sí misma, por su carencia de Dios, por el desprecio que a veces siente por los otros. Y hacia el final de la novela, se pregunta: *"Mi vida, mi destino, ¿es destruirme en la crisis de mi desesperación, y excederme en mi inadaptación a la vida, a este mundo deshumanizado de fuerzas mecánicas?"* Entonces, mientras atraviesa la limpidez de un jardín en el que la *"mañana nacía de la intermitencia de las nubes, bajo los grandes eucaliptus que sacudían sus olorosos ramajes"*, siente "inerte" y "vacío" el libro que siempre llevaba en la mano *"para poner una cortina de ficción"* entre ella y la realidad y tiene una especie de revelación redentora. Experimenta que de ella caen, *"como frutos podridos después de una tormenta, las idolatrías del Yo"* y se promete a sí misma: *"(...) Me comprometeré. Descenderé o ascenderé a los otros seres. Me uniré a su carne. Me uniré a sus llagas. Oleré sus olores. Me alegraré con ellos. Sostendré sus esperanzas con mis desesperanzas. Los ampararé con mi desamparo. Alimentaré su fe con mi escepticismo. Desapareceré entre ellos todos. No seré más que una en el Número"*. Si este compromiso consigo misma fue cumplido o no por la protagonista de *La sobreviviente* no es posible saberlo. Este final de la novela sugiere la posibilidad de otra que narrara una nueva etapa en la vida de Laura Medina. Pero esa nueva novela no fue escrita.

NO SOLO REGIONALISMO

1. MÁS ALLÁ DE LO LOCAL

Cuando la crítica literaria, en el Uruguay, ha enfrentado la labor creadora de los narradores que por su temática suelen denominarse *criollistas*, ha tendido a detenerse y valorar en sus obras tan sólo aquéllos rasgos que acentúan el color local, los rasgos pintorescos y los aspectos folclóricos. Este enfrentamiento constituye, en verdad, una distorsión crítica, pues solamente ve lo epidérmico o indumentario de esa narrativa, omitiendo, en la consideración crítica, injusta e injustificadamente, lo sustancial de ella, que se halla, como lo revela el análisis de los representantes mayores del *criollismo* narrativo uruguayo, en la creación de grandes personajes y en el buceo hondo de su intimidad. Esos personajes, por lo mismo, transmiten una visión profunda — y muchas veces aleccionadora — de lo humano universal, aunque en sus aspectos exteriores, de los que el habla hasta sus hábitos de vida, se colorean intensamente con el satinado que proporciona su carácter regional. Esos creadores han procurado apresar y expresar lo humano universal conjuntamente con el calor y color de vida que proviene de la específica circunstancia regional que individualiza fuertemente a los personajes, y contribuye, por consiguiente, a que lo universal no sea mera abstracción sino una representación concreta. Los rasgos regionales de esa narrativa, por lo tanto, no pueden ser críticamente obviados, pero destacarlos y valorarlos como lo sustantivo de una corriente narrativa es, asimismo, traicionar el contenido y sentido más profundos de la misma. El análisis de un cuento, y especialmente de su personaje protagónico, debe ser entre los muchos ejemplos que podrían ser elegidos, para fundamentar las afirmaciones que anteceden.

2. LA SUSTANCIA DE UNA VIDA

El cuento es *Hombre—flauta*, que integra el volumen titulado *De sol a sol* (Montevideo, Ediciones Asir, 1955), de Julio C. da Rosa. Este cuento, de carácter eminentemente antropocéntrico como la mayoría de los mejores cuentos del *criollismo* narrativo uruguayo, muestra una intencionalidad creadora bien precisa en un personaje haciéndolo visible en su figura externa, pero, fundamentalmente, en su dolo en las vibraciones de su vida interior. Al servicio de esta intencionalidad se hallan la bien estructurada línea argumental del cuento, mediante la cual se muestra una visión total de la vida del personaje, y el entramado anecdótico, que lo muestra desde distintas perspectivas a través de una gran diversidad de episodios. Del mismo servicio de la creación del personaje protagónico se encuentran los otros que en él se figuran. Pero, ahora, corresponde responder a esta pregunta: ¿quién es y cómo es el protagonista del cuento? Con excepcionales empuje y coraje narrativos, el autor casi entero a su personaje en las líneas iniciales del cuento: “Sin la flauta, hubiera salido de cero. Con la flauta, llegó a ser el pobre infeliz que era.” Estas líneas reveladoras por definitorias. Un hombre y una flauta no constituyen una combinación insólita. Salvo cuando, y es éste el caso de Ansín, la flauta es casi parte sustantiva del hombre y adquiere, para él, forma de destino. “Decía mi madre que yo nací en la boca”, afirma, en un pasaje del cuento, el personaje, y el autor, por su parte, afirma: “habría nacido, pero anduvo cerca”.

Por eso, “al tuerito de las primeras retretas en la plaza” se le recordaba como “flauta en mano o flauta en boca”, porque, desde niño, fueron inseparables. Escuchando la retreta, fue formando su repertorio. “Peticoito, barrigón y descomulgado”, encontraba, domingo a domingo, por aquellos tiempos. Llegaba primero que los otros

cosa de colocarse. En ocasiones, mucho rato antes, de puro ansioso o para ganarle el tirón a algún canario de esos que no van a oír sino a tragar la banda. Bien cerca del director, buscaba su lugar. La plaza se iba llenando de gente ociosa y paseandera. Ansín iba repitiendo las piezas aprendidas el domingo anterior. Y contando las campanadas del reloj de la jefatura, tras las cuales sabía que, de un momento a otro, llegaría la única razón de su espera allí y solo." Los elementos hasta aquí ofrecidos alcanzan para levantar ante la imaginación del lector al personaje. Pero el autor ahonda en él y, a través de variadas situaciones en que se combinan armónicamente humor y ternura, hace sentir cómo Ansín se va ensimismando más y más en la música de su flauta y cómo con esa música teje el capullo de su alma. Esa flauta, además, lo convierte en "personaje" de su pueblo, Treinta y Tres. Vive de ella, porque es en los bailes músico obligado. Es imprescindible aquí hacer referencia a otro personaje del cuento: la madre de Ansín. Esta no es una figura episódica, porque mediante ella el autor ahonda la visión que de Ansín proporciona. La madre, que combate al comienzo la afición musical de su hijo, es ganada, al fin, por la magia de aquel sonido que de la flauta mana como "un hilo de seda suavecito". Urde la madre su amor con lo que su hijo tiene de más débil y más fuerte: su deformidad (al nacer, la partera le había dicho: "parece medio anormalcito, comadre", ganándose la airada respuesta: "más anormalcita tendrá usted la que le dije sabe?) y su prodigioso poder de construir armonías con aquella latita de nada que era la flauta. Por eso, en las ocasiones en que procura que Ansín no salga como músico en alguna serenata, le queda, sin embargo, "doliendo el choque de la propia negativa contra un deseo también propio, mucho más grande: el de que el hijo se fuera por ahí, a seguir asombrando al mundo". Un rasgo más es necesario para completar la fisonomía interior de Ansín. Crece el pueblo y se transforma. Aparecen las orquestas y Ansín es desplazado. Se le comienza a ver por las calles vendiendo números de lotería. Cuando le preguntan: No toca más?, responde: "Sí, toco, pero pa mí". Y todas las tardes, "al volver de la venta de números, se ponía a tocar. Horas perdidas, repasando el repertorio viejo. A veces se dormía con la flauta en la boca".

3. LLEGA A SER EL QUE ERES

Una interrogante es posible plantear una vez realizado, aunque esquemáticamente, el retrato del protagonista de *Hombre—flauta*. ¿Hay en la intimidad de Ansín trazos de tal naturaleza que le confieren el carácter de personaje paradigmáticamente regionalista? Si se entiende por personaje regionalista al que se muestra como fatalizado por el medio social y natural en el que vive, es indudable que la respuesta a la interrogante planteada tiene que ser negativa. En este sentido, Ansín no es personaje típicamente representativo de una región. En rigor, y con sólo algunas variantes en su fisonomía externa, puede darse en muchas. Y no únicamente de las rioplatenses. Podría darse, incluso, entre el campesinado de cualquier país europeo. Pero, además, su interioridad trasciende todo regionalismo porque en ella se perfila un tipo humano universal. ¿Cuál? El del hombre que vive su vida con insobornable autenticidad. Fue el viejo Píndaro quien, en su verso famoso, acuñó una norma de conducta válida e inevitable para toda vida auténtica: llega a ser el que eres o, de lo contrario, no serás nada. Exhortación que halla eco, aunque el personaje no lo sepa, en lo que afirma otro de los personajes del autor de *Hombre—flauta* cuando expresa que "hombre sin especialidad es com' ojo sin vista". Entendiéndose, desde luego, que esa especialidad debe nacer de las propias raíces vitales de quien la ejerza. Es entonces que se descubre la íntima vocación vital cuyo ejercicio permite llegar a ser el que se es. La fidelidad a esa vocación vital, que un delicado oído interior permite a cada ser descubrir en la sustancia de su propia vida, es la determinante de la autenticidad de toda existencia. Desde la más humilde hasta la más encumbrada. Tanto del que nació para ser héroe como la del que nació, como Ansín, para tocar su flauta y sacar prodigiosas

armonías de una latita de nada. Ansín, pues, es representativo, más allá de sus trazos locales, de lo que es una vida auténticamente vivida. Trasciende lo regional, paradigmáticamente un modo genérico de existencia y ofrece una lección de vida. Porque una tal lección no es dada tan sólo, como se suele pensar, por aquellos que, sobresalen del nivel común y movidos por una intuición o idea profunda ofrecen el espectáculo, que llega a ser maravilloso, del continuado esfuerzo por plasmar en realidad esa idea o esa intuición. Una lección de vida también puede ser brindada por esos sencillos seres anónimos que no llegan a tener lúcida conciencia de idea alguna, pero saben, en cambio, sentir en sí la existencia de un ritmo vital del todo suyo al cual se entregan con indeclinable fervor, logrando así un sello intransferible que caracteriza su andar por el mundo. De esta índole es la lección de vida que ofrece Ansín. Este hombre, siempre flauta en mano o en boca y que, cuando ya la música no sirve para los demás sigue siendo sustancia nutricia para él mismo, enseña muchas cosas, pero enseña especialmente que toda vida, por humilde que parezca, tiene en sí esa riqueza que es su vocación vital. Oír ese llamado y serle fiel es suficiente para que todo ser humano encuentre un modo secreto de la dicha. Ansín, extasiándose con hilo melódico que desenvuelve su flauta, así lo enseña. Es esa su lección de vida. Todos la podemos aprender de ese ser tan candoroso y a su modo tan sabio.

4. FUSIÓN DE CONTRARIOS

La crítica, afirmó al comienzo de estos apuntes, no ha visto o ha soslayado, frecuentemente, la verdadera dimensión humana de los personajes de la *narrativa criollista* uruguaya y ha falseado, consecuentemente, el sentido y contenido profundo de la misma. Las anotaciones realizadas pueden contribuir —y así lo espero— a un enfrentamiento más amplio y valedero de dicha corriente literaria. Pero si bien es necesario subrayar los valores universales que es posible detectar en la narrativa criollista uruguaya, invisibles para quienes han atendido solamente a sus manifestaciones más externas, es imprescindible, asimismo, no incurrir en el error contrario, minimizando lo que hay en esa narrativa de color local y de expresión de un ámbito social bien definido. Ese rescate estético de la vida real es parte también de la *intencionalidad creadora* de los narradores criollistas. Ellos, reitero, no han procurado dar una imagen abstracta de lo humano sino representar al hombre de carne y hueso tal como es en su realidad viviente de cada día. La fusión de lo genérico humano y de lo específico regional es lo que proporciona inalienable carácter a las creaciones de los narradores criollistas uruguayos. Ni uno ni otro aspecto puede ser críticamente esquivado. Ni tampoco debe ser distorsionada la valoración estética de las creaciones de los narradores criollistas asumiendo una de estas dos posturas críticas viciosas: sobrevalorar su labor narrativa porque en ella hay acentuado color local; infravalorarla porque en ella hay color local acentuado.

