



número

AÑO 2 N.º 9

MONTEVIDEO

JULIO - AGOSTO - 1950

TALLER *

ASPECTOS DE LA TÉCNICA DE ESPÍNOLA A TRAVÉS DE UN PASAJE DE «DON JUAN EL ZORRO»

El único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un "correlativo objetivo"; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular...—T. S. ELIOT.

Mostrar, a través de un pasaje, cómo logra Espínola transmitir la sensación de soledad es el principal propósito de este ensayo. Soledad en el sentido de angustia ocasionada por la pérdida de algo; soledad, de consiguiente, que puede estar, y casi me atrevería a decir, aunque parezca paradójico, que está necesariamente llena de presencias.

Por motivos prácticos iré de lo particular a lo general, pero procurando siempre establecer la imprescindible conexión con el sentimiento central en que se apoya la unidad del texto.

La página escogida cierra el capítulo *Muerte y velorio del Peludo*, de la novela *Don Juan el Zorro*.¹ Realizado el entierro del Peludo, tío y único pariente de la Mulita, todos se retiran:

La infortunada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos donde la noche despierta. La cama revuelta, vacía y ancha; las brasas del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; la soledad, todo llenábala de angustia. Además, la tormenta se echaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno.

Arrinconada, hecha un ovillo, conteniendo el llanto porque la sobresaltaban sus propios sollozos, pensaba la Mulita. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro.

* Con este artículo de L. J. Picardo se inaugura una nueva sección en la que se examinará periódicamente —y apoyándose en textos o confidencias de Henry James, Jorge Luis Borges, Julio Herrera y Reissig, Franz Kafka, Rómulo Gallegos, Horacio Quiroga, Marcel Proust, Thomas Wolfe y otros— la creación literaria desde sus raíces.

1. De esta novela de Francisco Espínola, que aparecerá próximamente, fueron publicados en "Escrítura" (Nº 1, oct. 1947), varios capítulos; uno de ellos es el que aquí se referencia.

De entrada se nos comunica el desamparo y soledad de la Mulita y el autor deja ver de un golpe su actitud emocional ante la situación. El nombre *infortunada*, el seudo reflexivo *se* y el diminutivo *solita* son los resonadores de su especial sentimiento de piedad y ternura; sentimiento que parece envolver en un clima particular todo el trozo.² El complemento que sigue de inmediato, introducido por *acompañada*, si bien aparentemente, por el significado de este vocablo, podría hacer pensar en una atenuación del *se quedó solita*, en realidad es un intensificador de la sensación de soledad: la noche, al poner un velo entre nosotros y las cosas que nos rodean, hace más ostensible nuestro aislamiento. Además estas sombras vienen cargadas de abismales misterios: *llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos...*; y su llegada no parece ajena a su propio querer: el *empujándose* denuncia un contenido anímico, una voluntad de llegar que, por la situación que agrava, se nos presenta como injusta y vuelca nuestro afecto y compasión hacia la *infortunada* (ahora, sí, este término aparece como bañado en la humedad de su origen: ser sometido al influjo adverso de sobrenaturales poderes). Obsérvese, asimismo, que en *las primeras sombras*, el adjetivo *primeras* deja entrever que a éstas las sucederán otras, vale decir que habrá una progresiva intensificación del elemento angustiante.

La segunda oración comprende una enumeración de elementos que contribuyen a expresar la desolación: *La cama revuelta, vacía y ancha; las brasas del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; la soledad, todo llenábala de angustia*. El primer término de la serie (*la cama revuelta, vacía y ancha*) resulta particularmente expresivo. La sensación de soledad, aunque se origina por la ausencia de algo, no se puede dar literariamente sino por presencias. Hay objetos que se adhieren a nosotros y que son como nuestra sombra. Ellos hacen patente, cuando faltamos, nuestra ausencia; suscitan el recuerdo de aquel a quien habitualmente estuvieron vinculados y tornan ostensible la diferencia entre lo que fué y lo que es. A esta categoría de objetos pertenece la *cama* aquí referenciada. Los adjetivos que siguen cumplen, cada uno, una misión especial, insustituible; *revuelta* nos recuerda que hace muy poco estuvo ocupada; *vacía* nos da, en contraste, la situación actual; y *ancha*, aunque por su normal significado podría hacer pensar en una simple cualidad permanente, aquí, junto a los adjetivos precedentes, denotadores de un estado recientemente adquirido, sirve para tra-

2. Aunque en el habla rioplatense el pronombre reflexivo tiene las más de las veces, en casos como el de arriba, un mero valor expletivo, lo incluimos entre los elementos rezumadores de la afectividad porque Espínola, según mostraremos en otro trabajo, parece conservar y aprovechar su primitiva función expresiva.

ducir una nueva visión subjetiva del objeto: ahora, que nadie la ocupa, la cama se ha ensanchado para los angustiados ojos que la miran.

El segundo término de la enumeración agrega otra nota sombría: las brasas del fogón, que podrían poner animación y vida en el cuadro, pronto serán vencidas por las cenizas, según lo anuncia el *aún* (*aún brillando*). El tercer término, *la soledad*, es una mera reiteración reforzativa, un aludir conceptualmente a la situación, que nada esencial agrega; quizá el único elemento superfluo en la página. La enumeración se cierra con un *todo* acumulativo que, a la vez de abarcar el sentido de los términos anteriores, completa la serie de manera indefinida, abriendo a la imaginación una puerta para añadir nuevas circunstancias penosas.

Además, *la tormenta se echaba sobre la tierra*. A los elementos que ensombrecen el cuadro en el estrecho recinto donde se halla la Mulita, se suman otros externos que parecen situarla en un aislamiento total del mundo. Es cierto que el escenario se ensancha, pero el marco oscuro de la tormenta en lugar de dispersar la atención la dirige aun más vivamente hacia el objeto que encierra. *La tormenta se echaba* crea una suspensión en el ánimo: es más una amenaza que una realidad actual. El pretérito imperfecto *se echaba* demora nuestra mirada en la acción y nos invita a seguirla en su desarrollo. El verbo pierde su particular modalidad de hecho repentino y adquiere cierto sentido incoactivo, esto es, de acción que comienza a manifestarse (*empezó a echarse*); por tanto, de acción que se proyecta, intensificándose, hacia el futuro. La expectativa se resuelve en la oración siguiente: *Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno*. La conjunción *y*, que añade el contenido de esta oración al de la anterior e impide verla como simple desarrollo aclaratorio de la precedente, y el cambio de tiempo (pretérito indefinido por imperfecto) hacen notable la demora contemplativa y el espacio temporal que entraña aquel *se echaba*. El empleo de las formas *caer el agua* y *retumbar el trueno*, en lugar de los impersonales correspondientes (*llover* y *tronar*), descubre una apercepción causalista de los fenómenos naturales; éstos se contemplan más como un hacer que como un suceder, lo cual no es ajeno a mantener el sentido de adversidad que vimos apuntar en *empujándose*. Obsérvese que en *caer el agua* el artículo *el* quita a la frase lo que de cristalización puramente convencional pudiera tener y contribuye a destacar el sentido arriba señalado. En la expresión intercalada *para peor* hay una intromisión subjetiva del autor, una proyección sentimental no exenta de cierta finísima ironía cósmica. Estas intromisiones de lo subjetivo en el relato objetivo, que aso-

man con insistencia en la obra, y en las cuales parece bailar siempre una sonrisa, dejan ver el temperamento expansivo del escritor y el plano ideal en que se mueve su arte.

La emoción angustiosa, que se ha ido empujando gradualmente a través de las circunstancias y elementos configuradores de la soledad, llega a su máxima tensión al final del párrafo primero. Es cierto que en el siguiente vuelve a ponerse ante nuestros ojos la soledad por las expresiones descriptivas de actitudes: *arrinconada, hecha un ovillo*; y hasta se nos deja ver la conciencia de esa soledad: *conteniendo el llanto porque la sobresaltaban sus propios sollozos*. Pero tales elementos no se suman al insistente movimiento acosador que caracteriza el párrafo anterior: simplemente reiteran, desde otro ángulo, el estado de desolación. Además, *pensaba la Mulita* ya nos sugiere la posibilidad de un escabullirse psicológico: quien piensa comienza a emerger, casi seguramente, de la profundidad abismal de la angustia, o, por lo menos, no está en ella con todo su ser. Natural resulta, pues, que surja de inmediato el bálsamo aquietante: un recuerdo que es esperanza de afecto y protección: *la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro*. Al rematar el capítulo la tensión, si no llega a un punto de reposo, se afloja considerablemente, y el interés se concentra en el héroe, don Juan, que cobra ahora un nuevo sentido.

Añadamos de paso que la misma entonación parece traducir en cierto modo la diferente intensidad emocional de los dos párrafos. En el primero, los esquemas entonacionales tienen, salvo uno (el de la enumeración), la prótasis o rama tensiva más breve que la apódosis o rama distensiva. Esta mayor brevedad de la prótasis hace más intensa su peculiar función apelativa de la atención. En cambio, en el último párrafo las dos primeras oraciones tienen largas ramas tensivas, lo que se corresponde con la disminución de la tensión emocional; y la última oración, que contiene el elemento realmente sosegador, sólo tiene rama distensiva.

He intentado mostrar de qué procedimientos se ha servido el autor para presentarnos la soledad; he procurado, asimismo, poner en evidencia el perfecto ajuste que existe en la página estudiada entre lo externo y la emoción; de otra manera: cómo la situación, los objetos y el lenguaje son el continente insustituible de la emoción angustiosa que se quiere transmitir. De haberlo logrado, se habrá puesto en claro un aspecto fundamental de la técnica de Francisco Espínola.

LUIS JUAN PICCARDO.