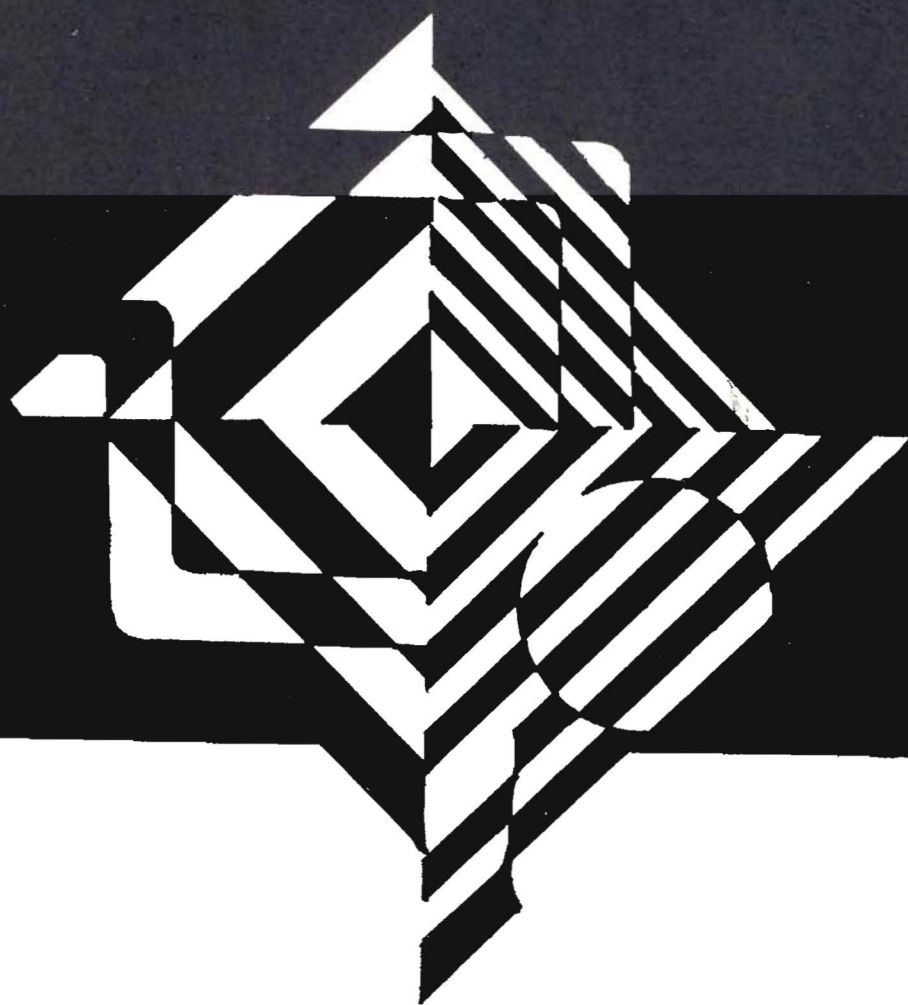


revista

biblioteca  
nacional



8 montevideo



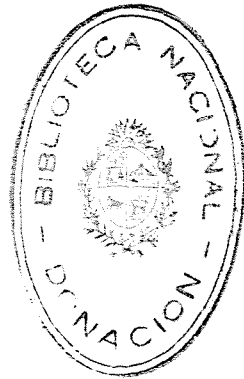


MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA.

Secretario de Estado:  
**Prof. EDMUNDO NARANCIO**

BIBLIOTECA NACIONAL

Directora General (I)  
**Sra. Albana Larrinaga de Olave**



Carátula: **Martha Restuccia**  
Cuidado de la edición: **Alicia Casas de Barrán**

REVISTA DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL





"El hombre pálido" según Martha Restuccia

**REVISTA DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL**

Nº 8  
DICIEMBRE 1974  
MONTEVIDEO



## HOMENAJE DE "AMIGOS DEL ARTE"

Los cinco textos que siguen corresponden a las disertaciones pronunciadas en el "Auditorio Vaz Ferreira", el día 4 de octubre de 1973. Los textos de A.S. Visca, J.C. da Rosa y E. Sansone recogen la versión magnetofónica. Los de S. Dossetti y E. Estrázulas reproducen los textos leídos por sus autores.



## LOS TRES MUNDOS DE LA NARRATIVA DE FRANCISCO ESPINOLA

por ARTURO SERGIO VISCA

En la primera reunión celebrada por la Comisión Directiva de **Amigos del Arte**, reunión que tenía por finalidad delinear las actividades de la institución en una nueva etapa de su vida, alguien señaló que entre los actos que inevitablemente debían realizarse en el curso de este año, el más inevitable era uno destinado a rendir homenaje a Francisco Espínola. Mi memoria no rescata el nombre del proponente. Y no lo rescata, sin duda, porque el propósito, aunque enunciado por una voz individual, respondía a una convicción colectiva. Quien hizo tal proposición explicitó lo que estaba, muy entrañablemente, en lo hondo de la conciencia de todos los presentes. Estamos, pues, aquí reunidos para rendir ese homenaje que todos deseábamos fervorosamente rendir, y al que han adherido, con idéntico fervor, la **Academia Nacional de Letras** y la **Biblioteca Nacional**. Y es así que en mi triple condición de funcionario de la **Biblioteca Nacional**, de integrante de la Comisión Directiva de **Amigos del Arte** y de presidente de la **Academia Nacional de Letras** me ha correspondido la doble responsabilidad de abrir este acto y de abrirlo refiriéndome, según acuerdo de los organizadores, a Francisco Espínola escritor, que es tan solo uno de los muchos aspectos de una personalidad que fue multifacética. Asumo la responsabilidad aunque con la conciencia de que excede mis capacidades personales y con la convicción de que aún si poseyera el más excepcional don de síntesis sólo podría, en el breve espacio de tiempo de que dispongo, rozar epidérmica o superficialmente el tema. La obra de Francisco Espínola, en efecto, no es muy vasta en cantidad, pero crece desde motivaciones muy hondas y muy ricas, y es, por consiguiente, extraordinariamente compleja. Con el agravante, para quien con seriedad quiera penetrar en ella, de que su excepcional calidad de ejecución la hace aparecer como un agua cristalina cuando, en verdad, el autor ha atacado y vencido los más difíciles problemas de composición literaria. De toda esa obra, breve, rica y compleja, solamente será posible, pues, ahora, subrayar, en forma esquemática, algunos aspectos. Y ateniéndome estrictamente al narrador y sin atender, a pesar de su

importancia, a obras como **La Fuga en el Espejo** (1937), originálsimo aporte al teatro rioplatense, o **Milón o el ser del Circo** (1954), penetrante meditación sobre lo bello y la recepción estética.

Considerada en su conjunto, la obra narrativa de Francisco Espínola, puede concebirse como formada por tres círculos concéntricos, cada uno de los cuales constituyen un mundo narrativo con su entonación 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. El conjunto es, pues, un todo unitario no obstante las diferencias perceptibles entre cada uno de esos tres mundos narrativos. El primero de esos círculos o mundos narrativos se forma con los cuentos de **Raza ciega** (1926), con exclusión de uno, **Lo inefable**, que difiere notablemente de los otros ocho, en lo que se refiere a ambiente, tema y personajes y que, según me manifestó el propio Espínola en alguna oportunidad, no estaba inicialmente destinado a formar parte del libro. Este primer círculo o mundo narrativo tiene por protagonistas, genéricamente, a personajes primitivos. Son seres rudos; por momentos, casi bárbaros. Exagerando un poco, se podría afirmar que más que conciencias son fuerzas de la naturaleza. Pero con estos seres, en los que es presumible un teclado psicológico muy reducido, el narrador construye personajes desgarradoramente complejos y hondos. Porque logra descubrir —o introducir— en ellos problemas de carácter ético. Y lo logra —y en esto consiste su hazaña literaria— sin descomponerlos ni falsearlos. Es decir: sin que ese elemento ético aparezca como sobrepuesto arbitrariamente por el creador. Espínola hace sentir que esos impulsos de carácter moral surgen del fondo del alma de sus personajes con la espontánea impetuosidad del torrente. Son impulsos de carácter ético pero nacen y actúan como si fueran fuerzas naturales y no productos de la deliberación reflexiva. Los personajes viven pero no elaboran el mundo ético en el que se mueven. Esto es bien evidente cuando los personajes, y lo hacen muy frecuentemente, se ensimisman: en el ensimismamiento lo que encuentran son recuerdos o sentimientos crecidos espontáneamente desde el fondo de sus vidas y no pensamientos. Pero además de ser almas primitivas, son almas de dimensión trágica, porque en el fondo de estos personajes, como en la naturaleza, batallan fuerzas antagónicas. Y esa lucha o agonía entre fuerzas contradictorias, y la necesidad de una opción, les imprime signo trágico. Recuérdese, para corporizar a través de un solo ejemplo estas observaciones, al protagonista de **El hombre pálido**, que es devorado por un para él inexplicable sentimiento de arrebatadora pureza que le impide cumplir con sus propósitos criminales y, también trágicamente, lo obliga a ma-

tar a su compañero de andanzas. Este primer círculo de la creación espinoliana puede definirse como **mundo primitivo de signo trágico**. Distinto es el segundo círculo. Este está formado por **Lo inefable** (1926). **El raptó** (1926). **Los cinco** (1933), **¡Qué lástima!** (1933), **Rancho en la noche** (1936), cuentos, y la novela **Sombras sobre la tierra** (1933).

Los protagonistas de este segundo círculo no son ya seres casi bárbaramente primitivos sino oprimidos o desamparados sociales. Son seres que psicológicamente pueden ser definidos (y salvo algunas pocas significativas excepciones, como, por ejemplo, el Juan Carlos de **Sombras sobre la tierra**) como seres fronterizos entre el mundo de la naturaleza y el de la civilización. Son seres contaminados —y sin darle a este término sentido peyorativo— de cultura. Recuérdese (y es un punto que podría dar lugar a amplios desarrollos) que los personajes de la citada novela, aún entre los más desamparados, no ignoran el mundo de los libros. No son fuerzas naturales sino conciencias reflexivas. Todos, en mayor o menor grado, bucean en lo hondo de sí mismos, buscando un sentido a la vida o a su propia vida. Como ese sentido no lo pueden encontrar en una afirmación conceptual, lo proyectan en un ansia de evasión hacia un mundo mejor que entreven imprecisamente. En **¡Qué lástima!**, por ejemplo, la evasión consiste en buscar una angélica fraternidad arrolladora; en **Los cinco** y **Rancho en la noche**, en la delicia de convertirse en otros, haciendo casi real la máscara carnavalesca. Esta oscilación entre mundo real y ensoñación de un mundo mejor, genera en todos algún modo de angustia existencial, bien visible en **Sombras sobre la tierra**, novela que como fue señalado por Alvaro Figueredo está toda recorrida por un trémolo metafísico. Este segundo círculo de la narrativa de Espínola, puede ser denominado **mundo fronterizo de signo existencial**. El tercer círculo se compone con dos cuentos, **El milagro del hermano Simplicio** (1933) y **Rodríguez** (1958), y una novela, **Don Juan el Zorro**, de la que solamente se han publicado algunos fragmentos.

La materia narrativa de este tercer círculo se nutre en el maravilloso mundo de la tradición popular. Pero esa materia es recreada por Espínola en un plano de suprema elaboración estética. Lo que se conoce de **Don Juan el Zorro** permite afirmar que en esta obra sintetiza —en otro plano y con material diverso— todos elementos que se hallan en los dos círculos anteriores. Culmina, en fusión armónica, esa combinación de dramatismo, humor y ternura que se encuentra siempre en sus páginas anteriores. Y debe recordarse que Espínola llama poema y no novela a **Don Juan el Zorro**. Lo que permite la afirmación de que este tercer círculo creador puede definirse como un **mundo tradicional de signo poético**.



Esta caracterización global de la obra narrativa de Espínola, que la divide en tres mundos imaginarios concéntricos y comunicantes, requeriría, para que adquiriera plenitud de significación, un análisis pormenorizado que atendiera delicadamente varios aspectos fundamentales. Sería necesario, por ejemplo, ahondar en los rasgos caracterizantes de cada grupo y atender al estudio en profundidad de los personajes de cada uno de esos tres mundos, al análisis de los resortes expresivos de composición y estilo y, con mucho cuidado, al establecimiento de las correlaciones entre estos tres mundos narrativos concéntricos. Esta es tarea crítica que no es posible ni siquiera iniciar aquí. El planteo formulado queda, pues, como una mera propuesta para el estudio de narrativa espínoliana. La brevedad del tiempo disponible por cada uno de los disertantes de hoy no puede impedir, sin embargo, que diga unas palabras finales para afirmar, aunque sea afirmación obvia por ya muy sabida, que la obra narrativa de Francisco Espínola es una de las piedras angulares de la literatura uruguaya, tanto por sus impares calidades estéticas como el sentido nacional que alienta en cada una de sus páginas. Ya en su primer libro, **Raza ciega**, no sólo trajo un estremecimiento nuevo a la narrativa rioplatense sino que lo reveló como un maestro de la composición. Cada uno de sus cuentos es una lúcida lección de composición narrativa. Igual ocurre con los cuentos que publicó después.

Esta maestría se sostiene en su novela **Sombras sobre la tierra**, donde el autor no cuenta un proceso anecdótico sino que estructura un todo con sentido musical, en el cual cada detalle, colocado allí donde es preciso, adquiere un máximo de nitidez en la revelación de ambientes, situaciones y personajes. Esta sabiduría narrativa culmina en la parcialmente inédita **Don Juan el Zorro**. En esta novela - poema, Espínola funde estupendamente, tanto en contenido como en elaboración, lo popular con lo culto. Y me permito terminar estas palabras con un recuerdo al que ya me he referido en otras oportunidades. Es el recuerdo de una conversación sostenida con Espínola en un solitario cafecito de la ciudad de Tacuarembó. De esa conversación recoge mi memoria una metáfora. Decía Paco que vivir o insertarse en una tradición era como tener ante sí para contemplar, o detrás de uno para apoyarse, "**una pared de corazones**". Es posible afirmar que la obra de Paco Espínola forma parte ya de pared de corazones que es nuestra tradición nacional.

**Arturo Sergio Visca**

## MIS RECUERDOS DE FRANCISCO ESPINOLA

por SANTIAGO DOSSETTI

Conocimos a Paco Espínola enseguida de aparecer **“Sombras sobre la tierra”**, en plena incertidumbre cívica, creada por los acontecimientos del 31 de marzo de 1933.

Vinimos a invitarlo para intervenir en un ciclo organizado por el Centro Democrático de Minas, ciclo a cargo de figuras esenciales del pensamiento y las artes.

Lo convocamos por mediación de José Flores Sánchez, secretario del diario **“El País”**, situado en Ciudadela y Rincón. Allí o en el café **“La Noche”**, ubicado enfrente, esquina cruzada, nos seguimos encontrando, sistemática o esporádicamente, en los primeros tiempos. Y después, durante más de 30 años, en todo lugar posible, previsto o imprevisto.

La rueda de Ciudadela y Rincón era amplia y diversa, como era amplia y diversa la tarea de orientación popular —política, estética, social, deportiva— que se cumplía, diaria y obstinadamente, desde el papel impreso.

Recordamos a Carlos Reyes Lerena —promotor del profesionalismo en el fútbol— a Dionisio A. Vera, a los Montecoral, a Julio Suárez, a Juan José Scarone, a Servando Cuadro, a Luis P. Bonavita, a Juan José Severino, a don Carlos Schek. Don Carlos, pulso regulador, inspiración motora y ojo aguilino del diario como institución intelectual y económica. Estantes y pasantes, sedentarios y trashumantes, todo un mundo caliente de vida y de sueños, que hervía en proyectos, monólogos y controversias. Los monólogos estaban siempre a cargo de Paco.

Servando Cuadro popularizó a Freud y sus vericuetos mentales, utilizando el seudónimo de **“Luz y Fer”**. Era cronista policial y en sus noticias y comentarios relampagueaban las alegorías y premoniciones freudianas, el análisis sociológico, un estilo particular. Fue poeta y ensayista a partir de la crónica policial.

El historiador Aníbal Barrios Pintos dedica espacio (algo avaro) al café **“La Noche”**, en su reciente obra **“Pulperías y cafés, instituciones sustanciales del vivir oriental”**. No menciona a los Tabárez, sus propietarios, que eran minuanos. Y uno de ellos, Ramón, ampliamente conocido en el ambiente deportivo, pues había dado y recibido duro en las lides del boxeo.

El mundo restricto e inolvidable de Ciudadela y Rincón tenía los matices y particularidades de un mundo grande. Con los naturales ingredientes temperamentales, culturales, ideológicos y espirituales de su población. Paco, en su centro, era la llama cordial, atrayente, aglutinante, concertante. Había una armonía recóndita y cálida, originada en la gravedad espaciada de su voz, en la claridad de su pensamiento. Mantenedida como dinámica y programa, en tanto se ideaba y realizaba el diario, y después, en el café, cuando la palabra, fresca de tinta y de luz, hendía la madrugada de las calles.

La normalidad es que el escritor sea atrayente sólo como tal. Y salido de sus páginas pierde atracción. La gracia entrevista por el lector se desvanece. Es cisne en el espejo de los lagos, ingrátido y celeste. Después resulta un pato vulgar, que se hamaca dificultosamente, en vaivén gordo y fofo. Creo que fue Molnar, Frank Molnar, quien lo vio así, fuera de su centro espectacular, sin la ayuda mágica de las aguas.

En Espínola había una tensa continuidad entre el escritor y el hombre fuera del libro. Fuera del libro, que es como si dijéramos el escritor "de particular".

La primera vez que Paco fue a Minas y narró sus emociones de niño, bárbaramente removidas por la muerte de unas ratas cautivas, bajo chorros de agua caliente, regresó a nuestra casa, donde se hospedaba, ya día claro. Había estado contando sus experiencias humanas, mostrando las criaturas de su pueblo natal, a un auditorio que se improvisó después de la conferencia. Y sobre el medio día, repuesto de la vigilia inmediata, disponía de otro auditorio, muy reducido y desaparejo, es cierto, al que mantenía en el aire con el giro objetivo, casi visual, de su palabra. Eran mis dos hijos pequeños y su paloma mensajera. Mientras armaba el cigarro y cebaba, moroso, el mate, Paco refería intimidades de Saltoncito, esas intimidades que subyacen en el mundo impreso o lo sobrevuelan en giros de mariposa.

Pensando en el Paco Espínola que no está en los libros, porque estos tienen mundo propio, viven tiempo sin medida; pensando en el Paco de sangre y hueso, que se movió fuera del mito y la alegoría, que tenemos la obligación de documentar globalmente, para fijarlo y entregarlo en toda su verdad, de cuerpo entero, a las generaciones, recordé a mis hijos y su pequeña paloma. Creo haberle dicho a Celia Mieres que la paloma oía tan atenta y conmovida como los niños. Es una hipóbole, pero define la situación y a sus protagonistas.

Cuando se me convocó para integrar este panel, contesté a mis distinguidos compañeros de la Academia Nacional de Letras que aceptaba el compromiso. Y me hice el propósito de referir algunos hechos menores, inseparables y complementarios del hombre y el artista que evocamos esta noche.

La primera vez que Paco fue a Minas no regresó en la fecha prevista. Debí quedarse un día más. ¿Para dictar otra conferencia? No, para seguir conversando con los amigos logrados en la víspera.

Su pueblo natal, San José, recibió la constante migratoria, comenzada a partir de Masoller, en 1904. El campesino perdió el abrigo de la estancia, porque el hacendado había perdido su vigencia como combatiente armado. Se desentendió de capitanes y soldados, a los que había sostenido siempre económicamente y con el arma al brazo. Las grandes crecientes de 1916 acusaron el trasiego humano. En la orilla de pueblos y ciudades o en el sobreancho de los caminos, se detuvieron los fugitivos, que habían emprendido una imposible fuga de la soledad y la miseria.

La valorización vertical de los productos del campo —carne, cueros, lana— determinada por la primera guerra mundial y la crisis económica de 1919, hicieron más urgente y dramático el deslizamiento silencioso y masivo hacia el abrigo presentado.

Espínola, que se empinaba con el siglo, sintió y comprendió el drama de sus paisanos —sus hermanos, a partir de ahí— muchos de los cuales habían sido soldados de su padre. Los vio llegar, miserables y fraternos, asistió a su aquietamiento fatalista, a la vegetalización de su sangre, al enfriamiento de la esperanza. El campesino estaba derrotado e inerte, pero en lo hondo, mientras resbalaba vacío hasta los pueblos y allí se aqueresaba, siguió siendo lo que era: un terrón angélico, ansioso de tomar el rumbo de las nubes y de la milicia.

Paco fijó con nitidez esos seres y ese tiempo, en cuentos, ensayos y novelas. Pero, sobre todo, los sembró con pensamiento redentor, en el aire, en las ruedas de café, en las reducciones periodísticas, en las almas receptivas de pueblos y ciudades. Sin documentarlos en el libro, el diario o la revista. Mundos y seres, reales o posibles, se formalizaron en el metal de su pensamiento y circularon en la pana grave y caliente de su voz. Se vertía en los seres de su amor, en un desdoblamiento simultáneo, que le permitía la paradoja de ser protagonista y espectador de sus propios relatos.

Relator oral, motor conversacional sin esquema ni plan previo, Espínola prolongaba noblemente al escritor. Era manantial de esencias humanas y formas testimoniales. Las gentes de su memoria —que eran siempre de su amor— —aparecían generosamente desnudas, mostrando toda su verdad— —de sangre o de mármol— como las estatuas griegas.

El relator oral competía con el escritor apartado y riguroso, y hasta lo doblegaba, ya en el terciopelo de un silencio, ya en el relámpago de una acotación definitoria.

El escritor se muestra en los resultados conseguidos, en las consecuencias de su soledad germinal. Ha luchado y ha vencido. La palabra escrita, el texto, proclama su victoria.

El narrador confidencial crea ante testigos, se arriesga. Muestra los materiales de su manualidad, sus presentimientos, sus dudas. Vive al descampado y muestra la agonía de la creación.

Muchas de las piezas resultantes de encuentros conflictuales en el orden ético o estético — de conversaciones o controversias protagonizadas por Espínola, se habrán perdido. Otras, andarán por ahí, en el aire o subyacentes en la conciencia popular. Algún día saltarán desde memorias recónditas hasta la luz. Y Paco sus dichos, sus relatos, sus gentes, las gentes de su intimidad— caminarán en hombros unánimes, impersonales y mostrencos, confundidos con las raíces y los cantos y los huesos, también unánimes.

Paco anduvo a campo traviesa, con un fusil al hombro, en 1935, en la revolución de enero. Cuando el país se pacificó y Paco regresó a Montevideo, fuímos a su encuentro con Morosoli y el doctor Valeriano Magri. Magri era médico fisiólogo y poeta, dos caminos con un solo rumbo: el hombre.

Espínola contó sus andanzas, la experiencia mayor de enfrentarse al riesgo, al temor, a la noche, a los bichos y las gentes de los matorrales. Magri le reprochó haber expuesto la vida. La lucha tenía muchos frentes y aquel no era el suyo. Tirar y dar en el blanco podía hacerlo cualquier analfabeto. La idea de Magri era la misma de Aparicio Saravia respecto de Carlos Roxlo. El hombre de pensamiento debía estar en otro lugar y disparar con otros proyectiles.

Paco se disgustó inicialmente, defendiendo su actitud. Después, ingresó en un silencio sombrío. Finalmente se marchó, hosco, frustrando un encuentro que habíamos concebido como bello y fraterno.

Volvimos a Montevideo, a los pocos días, con planes de acercamiento entre las partes desavenidas. Fuímos derecho a lo de Magri, en la calle Yí, y en ella encontramos a Espínola pitando, tomando mate y conversando, ancho y contento. Feliz de ser como era y de cómo eran sus amigos, a los que envolvía con su ternura.

¿Qué había pasado?

Paco no había ido a la guerra a matar a nadie. Ni a que lo mataran. Tiraba, si había que tirar, por compañerismo. Se había producido una fractura en las instituciones de derecho. Era necesario evitar que esa fractura se extendiera y produjera la quiebra de las almas. No era él quien se había alzado en armas. Era su corazón.

Poco antes, César Vallejo definía el combate como una instancia momentánea, olvidable: “La sustancia primera de la revolución —decía— es el amor universal. Su forma necesaria e ineludible es hoy la lucha. Pero mañana, cuando la lucha cese —puesto que pasará, puesto que esa es la ley de la historia— la forma del amor será el abrazo definitivo entre todos los hombres”.

Por el mismo impulso de compañerismo Espínola regresó a Magri, que había escrito versos y había luchado toda la vida por los pobres y los infelices. Primero, en el Preventorio Antituberculoso del Cerro y después en el Preventorio Central de la calle Maldonado. Abandonarlo —que era una

forma de no comprender y amar su lucha— hubiera sido una injusticia. Una injusticia que pesaría sobre todos los hombres buenos.

En el aire de la casa de Magri, azulado y movedizo en el humo de los cigarros, vibraban —tendrían que vibrar— las constantes y los símbolos de Hoelderlin: “Pronto, cuando el corazón de la tierra se duela a solas, y recordando la antigua unidad, la tenebrosa Madre tienda hacia el éter sus brazos de fuego y el soberano llegue a su rayo, nosotros le seguiremos, en señal de que somos sus semejantes, y descenderemos con él a las sagradas llamas”.

**Santiago Dossetti**



## SOBRE “SOMBRAS SOBRE LA TIERRA”

por ENEIDA SANSONE

Podría rastrearse la obra de Francisco Espínola novelista a través de sus primeros cuentos, pasando por **Saltoncito**, donde subyacen muchos de los temas más queridos de Paco, hasta llegar a las magníficas páginas, definitivamente inconclusas, de **Juan el Zorro**. Porque, como dijo recién Visca, hay una profunda coherencia en toda la obra del maravilloso escritor que homenajeamos en este acto.

Voy a limitarme, sin embargo, a examinar ligeramente **Sombras sobre la tierra**, novela que cumple 40 años de publicación (su primera edición es de 1933) y que lleva ya 6 ediciones, tratando de desentrañar, a la luz de la moderna crítica, lo que tiene de precursora, no sólo en la Literatura Uruguaya, sino también en la Literatura de América Latina.

Este año, al planear los cursos que se dictan en el Departamento de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias, el Profesor Roberto Ibañez, propuso el estudio de **Sombras sobre la tierra** de Espínola, junto con **Crónica de un crimen** de Zavala Muniz y **La vida breve** de Onetti como “tres paradigmas” de la novela en nuestro país.

Supimos que Espínola, ya muy decaído, se sintió muy contento al saber que los jóvenes estudiantes trabajarían en el examen de su primera —para algunos única— novela. Cuando se sintió enfermo pidió a nuestra Ayudante, la señora Norah Giraldi de Dei Cas, colaboración para ordenar sus papeles. Como me correspondía hacerme cargo de una parte del curso a dictarse, me puse a releer **Sombras sobre la tierra** y, en una forma apresurada, comencé a tomar notas, a indicar posibles temas de análisis y a registrar toda suerte de observaciones. Precipitada, desordenada, pero apasionadamente, con el deseo de darle una satisfacción a Paco, fui anotado mis impresiones en cuadernos que le hice llegar por intermedio de la mencionada amiga común. Con esa efusión generosa que él sentía para todo lo que uno le acercara con cariño, se emocionó ante ese testimonio de admiración y amistad que no fue ciertamente el único que Paco recibió en esos días. Dictó a la Sra. de Dei Cas un cariñoso y breve comentario que firmó con mano temblorosa. Y es en base a esa aprobación cariñosa acerca de mi visión sobre su obra —visión todavía inmadura— que me atrevo a hablarles a



ustedes hoy para señalar algunos puntos de la novela que me parece merecer especial atención como vías de aproximación a la misma.

Uno de ellos es, por ejemplo, la internación en el simple título de la obra.

**Sombras sobre la tierra...** En varias páginas de la novela se mencionan las sombras: Así, en el 1er. capítulo: "...voz de una sombra desembocada tambaleante a pocos pasos" ... "Turbando algunos de estos haces se mueven sombras densas"... Surge de un portal una mujer delgada y rubia en cuyo rostro mariposean las sombras" Es Margarita ... "A su derecha, las grandes sombras del Molino y de las barracas, más negras que la noche. Y las de los bosques que ocultan el río". Y más adelante, en el Cap. 12: "Oh noche, donde las sombras descienden al corazón del hombre; por donde suben las sombras del corazón del hombre, en donde el hombre envuelve en sombras el corazón". Y todavía, el cap. 32, estampa del prostíbulo en la mañana, se cierra con estas frases: "Y en la noche aparece la luz que las puertas recortan. Y alrededor de ella, sombras, sombras que se acercan, se iluminan un efímero instante y son tragadas luego por la oscuridad". Estas son las almas del bajo que ya permanecen indelebles, nuestras para siempre, cerneas, vivas.

De la serie de valores que presenta la obra, se destaca el de la afectividad que la impregna. Pero es a menudo necesario desbrozar la maraña de lo afectivo para descubrir los recursos técnicos maravillosamente orquestados para verter esta afectividad, dada en matices de ternura, de piedad, de suave ironía. Una ironía que valdría la pena estudiar, hecha de una visión a fondo del alma humana, de la criatura humana. Paco no guardaba para sí mismo esos recursos técnicos, con esa generosidad maravillosa que tenía, conversador extraordinario como aquí se ha recordado con viveza y frescura, los expuso a través de la simple charla amistosa, a través de disertaciones, en sus análisis en clases —ya fuera de un autor griego como de un poeta coterráneo— Eso hace que nos haya llegado a legar los secretos resortes de su composición. En el discurso que pronunciara al recibir el Homenaje de la Junta Departamental, habló no sólo de los íntimos impulsos que lo llevaron a crear su obra, sino de la forma en que él la fue orquestando, de una manera que parecía misteriosa a los que estaban alrededor de él, pero que obedecía a un plan, un diagrama riguroso. Eso nos indica que era un escritor conciente como nadie de su oficio, de su responsabilidad de escritor. De modo que sabemos que él trabajó su estilo, trabajó duramente su materia expresiva y utilizó toda suerte de recursos técnicos. Entre esos recursos está el del manejo del tiempo. A pesar de que el relato es lineal, la novela retrocede en el tiempo por la evocación, por el recuerdo, por ensueños, que van desde la

primera aparición del tío Gamarra en el mundo novelesco, evocado por Carlín (volviendo al tiempo de su dolorosa infancia) a la presentación del pasado indígena a través de la ensoñación de Juan Carlos.

En un afán totalizador buscando transmitir la esencia de la orientalidad a lo largo de la novela se dan elementos de historia, de folklore, todos aquellos elementos, en fin, que hacen de nuestro país lo que es y que Paco sintió maravillosamente pues atisbó todas las aristas de la orientalidad. Por eso en su novela se puede rastrear la importancia del tango, el valor sugestivo de la guitarreada criolla, que él trata nuevamente en **Juan el Zorro**, el valor del **boliche** como elemento aglutinante (el boliche aparece en sus cuentos y también en **Juan el Zorro**). Motivos que todos sentimos por ser tan nuestros pero sentidos y recreados a través de una sensibilidad artística finísima, que les da universalidad, que los hace singularmente valiosos.

Hay en **Sombras sobre la tierra** toda suerte de unidades narrativas: cuadros, estampas, episodios, cuentos insertos dentro de la narración general. Hay episodios que merecerían estudio especial, por ejemplo todos los **valorios** que se pintan en la obra, desde el primero con sus dolientes hermanos; el del enano, lleno de toques inefables de gracia, de hondura de observación; el de Margarita que abarca varios capítulos y que está matizado por todos aquellos elementos de la vida diaria del prostíbulo que no se quiebran por el hecho de que se esté velando a Margarita lo que da un realce especial al episodio en sí y lo hacen digno de ser estudiado como una **nouvelle** aparte, independiente.

Quiero deliberadamente dejar fluctuando ante ustedes, así, un poco vagamente todas estas observaciones. Pero quiero señalarles otros recursos técnicos que utiliza Espínola, por ejemplo, el de la **gradación**. Y me refiero no sólo a la gradación adjetival, sino también a la gradación de las oraciones, de los períodos dentro de un trozo determinado y en especial, a la gradación de episodios dentro de uno o más capítulos. Y a este respecto me referiré al cap. 29 de la edición definitiva (28 de la 1.ª edición).

En el cap. 29 se cuenta que el prostíbulo ha cerrado y Juan Carlos y la Nena (que se han separado de Martín y Renée) van al boliche de Sandalio (alias "El Perro"), "porque es lindo a veces estar solos y no hablar nada". Espínola comienza a plantear la situación de extrema tensión entre el bolichero y el moreno porque éste, ingenuamente y con gran fineza, lo llama "Don Perro". (Son, ni mas ni menos, dos personajes de nuestra más honda tradición folklórica, que aparecen repetidamente en toda la obra de Paco). Cuando la tensión parece que va a estallar en pelea, el relato se corta y se intercala el jocoso episodio del robo de la bombilla de Eduviges, que hace salir a Juan Carlos del bar. Es éste un episodio de valor accesorio pero inserto magistralmente sin distraer la acción principal, distendiendo la tensión pero

trascendiendo la emoción del momento. A poco de regresar Juan Carlos al boliche ocurre la pelea entre el patrón y el negro. Otro motivo tradicional sabiamente inserto. Apaciguados los ánimos, el moreno habla con Juan Carlos y la Nena. Enseguida se intercala otro episodio jocoso: el del Flaco con Lulú en la mancebía de Agueda y aún, dentro de éste, el del viejito de calzoncillo atado que duerme con Mabel. Vuelve otra vez la acción al boliche del "Perro". Juan Carlos y la Nena salen de él con el moreno, cuyo saludo superticioso a la luna nueva hace que Juan Carlos evoque a su madre a través de la vieja costumbre criolla perdida. La ternura de Juan Carlos por su madre se trasfunde a la Nena.

Todos estos pasajes integran una gradación emotiva. Y ya, con esta muestra, vamos apreciando todo lo que es posible extraer de la novela si se examina desde el punto de vista de su estructura externa —no digo nada de la interna—, considerando alguno, tan siquiera, de los elementos señalados. Yo comencé mi primera aproximación a la obra tomando los más obvios: la pintura del **Bajo** y del **Centro** que, algunas veces, pocas, aparecen mezclados. Observando la novela según estos dos temas, se encuentran, curiosamente, series numéricas (de tres y cinco términos; todavía hay que examinarlas mejor). Entiéndaseme, no quiero decir que Espínola estuviera manejando elementos numéricos sino que los motivos principales de su novela se integran en un plan magistralmente orquestado, de acuerdo con distensiones y concentraciones de la materia narrativa en su dramaticidad o en su comicidad o aflojamiento de la tensión.

Hay cortes narrativos en los que se permite al lector tomar aliento. Estos cortes que Espínola, mucho después de escrita su novela, examinaría con tanta sutileza en la epopeya griega y que tuvo la suerte de oír expuestos por él en sus clases de la Facultad de Humanidades.

Otro recurso técnico que aparece con frecuencia en la novela es el de la **reiteración**. Reiteración que va desde la repetición de una frase con sentido rítmico a la de un final de capítulo que se vierte con variantes a lo largo de toda la obra (es el caso de las sensaciones sonoras, en especial —no las únicas— de las que parten de las campanas famosas de la iglesia de San José que cierran muchos capítulos de la novela).

Hay también otras reiteraciones, por ejemplo el estribillo "Que noche tan blanca" (Cap. 77), o las expresiones: ¡Ahú!; ¡Ahú! en la alucinación de J. Carlos, o frases más o menos largas que se repiten, casi exactamente, en varios pasajes de **Sombras...**

Pero encontramos también reiteración de episodios o ensañaciones. Por ejemplo, cuando aparece Carlín en la novela se menciona su amor por Margarita y las circunstancias en que ha nacido ese amor. Pero, más adelante, en el velorio de Margarita, en el momento en que el lector sabe que Carlín va

a ser el doliente principal y más trágico, el recuerdo se reitera, pero ampliando, agregando matices a aquel episodio primero.

Así también la evocación de Juan Gamarra por el mismo desdichado Carlín, cobra más adelante una amplitud poética que culmina en el desenlace de la novela. Este es pues, sin lugar a dudas, un recurso caro a Paco: la reiteración, en especial, la reiteración con variaciones.

Otro recurso muy moderno de la novela, estudiado por Nathalie Sarraute en **La era del recelo** y que la autora señala como un matiz representativo de la novela más reciente, está ya en nuestro Espínola: Se trata de la **conversación y la sub conversación**. En casi todos los diálogos de la obra hay un trasfondo estremecedor. Recuerdo en especial un pasaje en que aparecen Juan Carlos que prepara las elecciones y Carlín, en un boliche. Cada uno tiene su mundo propio subyacente que no aflora en la conversación pero que está pesando en ella.

A cada paso el escritor está proponiendo más de internación en una materia confusa, informe, ineludible, que vive alma adentro del personaje, que está indicando la presencia de un alma. Y esos son, precisamente, los momentos de encuentro del artista con su lector, los momentos a los que Paco aludía recordando la frase de Charles Du Bos: "La obra de arte es el punto de encuentro de dos almas".

Por intermedio de esos matices de la afectividad que emanan de la obra, a cada instante nos estamos encontrando con el alma de Paco.

¿Y qué decir de la estructura interna de **Sombras sobre la tierra** expresa a través de recursos que no son del caso analizar en este momento? Señalo, simplemente, que utiliza Espínola técnicas nuevas en nuestra novelística. A propósito quisiera leerles unas palabras que copié, a ese fin nada menos que de Juan Carlos Onetti, un escritor al que admiro profundamente y que nos dice, con motivo de la 2ª edición de **Sombras sobre la tierra** (Claridad, 1939), lo siguiente:

"...Demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos; y trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus lugares, sin esfuerzo, revelando la esencia angélica de los miserables". "Evadida del naturalismo árido que la precediera, "Sombras sobre la tierra" avanza en un terreno de mayor riqueza, entre nieblas y actos desnudos, claro y misterioso terreno donde tiene lugar la aventura humana y su absurdo".

Y afirma Onetti, aún:

"...aparecerá como el más largo paso dado en la evolución de nuestras letras y se nos mostrará como un recio

tronco del que se desprenden nuevas y numerosas ramas, ramas que surgirán mañana, unas, y ramas cuya ascendencia no está hoy claramente evidenciada”.

Es importante reconocer en Paco este carácter de precursor de muchas tendencias que aparecerán posteriormente en nuestra literatura, incluso en el mismo Onetti. Y no estoy diciendo que Onetti las tome de Paco, sino que Paco las sintió y las expresó primero. Por ejemplo, la nada, el vacío existencial, la sin razón del vivir que en muchas páginas de **Sombras sobre la tierra** se hacen explícitas y que vamos a encontrar en la novela posterior a Paco, no solo en el Uruguay sino en Latinoamérica.

Sería importante tratar de rastrear precisamente todo lo que de novela encierra esta obra entregada hace cuarenta años. Y es ahora el momento de agasajar a Paco a través de los análisis cada vez más penetrantes que podamos hacer de su obra, obra que se nos aparece como sumamente espontánea, como la palabra viva de Paco, ya que leyéndola nos parece escuchar la voz de Paco relatándola y hasta pensándola, pero que es una obra elaborada y maravillosamente elaborada y que merece, repito, toda nuestra atención.

Eneida Sansone.

## UN VIAJE CON PACO ESPINOLA

por JULIO C. DA ROSA

Al final de mi breve disertación, explicaré la causa por la que he elegido el tema que voy a desarrollar muy sucintamente y que título **Recuerdos de un viaje con Paco Espinola**. Estamos, naturalmente, en esa tarea que aconsejaba don Santiago Dossetti: la de rescatar todo aquello de lo que Paco Espinola solamente dejó huellas en la memoria de sus amigos. Documentar los recuerdos del amigo, del admirable conversador, del hombre, del compañero de tantas noches y de tantas andanzas sumamente importante, porque Paco dejó mucho más lo de que algunos imaginan y de lo que fue recogido en el papel impreso. Y es necesario que eso no se pierda. Nos sentimos, pues, comprometidos a rescatar —tiempo arriba— lo mejor de nuestro andar junto a él, tan rico de profundas enseñanzas humanas.

El viaje con Paco al que me voy a referir se realizó no hace más de tres años y algo, como consecuencia de una invitación formulada —a Paco y a mí, a mi hijo y al hijo del invitante— por el ingeniero Campal, a quien se le había ocurrido que debíamos juntarnos —estábamos de vacaciones— para realizar una travesía cuyo rumbo fijamos entre todos y que fue este: Montevideo, Minas, Aiguá, Rocha, Fortaleza de Santa Teresa, Bañados de Rocha, río Cebollatí, Charqueada y Treinta y Tres. Aquí se frustró el itinerario que nos habíamos fijado, pues era nuestro propósito llegar a Bañados de Medina, donde se hallaba Justino Zavala Muniz— pasando unas vacaciones en su casa de las Crónicas. Con Campal nos habíamos propuesto juntar a Paco y a Justino y hacerlos conversar, para sacar algunos apuntes y, si era posible, grabar la conversación. Todos saben que tanto Zavala Muniz como Paco eran grandes conversadores, además de grandes amigos. Desgraciadamente este propósito no pudo realizarse, pero, en cambio, durante todo el viaje gozamos de la conversación de Paco. El viaje se inició y concluyó con Paco conversando. Nosotros sólo le dábamos tema, lo azuzábamos, para hacerlo hablar. Esas conversaciones son inolvidables para quienes las escuchamos, intercaladas con algunas jugosas anécdotas que a él le servían para matizar temas de muy distinta índole.

Recuerdo que la primera noche pernoctamos en una estancia vieja cerca de Aiguá. Ahí asamos un medio corde-ro, los muchachos guitarrearón un rato, conversamos después sobre temas generales y a eso de las diez de la noche quedó Paco con la palabra. Más o menos a la una y media o dos nos acostamos, y Paco siempre con la palabra. Se trataba de una estancia que tenía fama de "asombrada". Parece que en cierta época había andado por los alrededores una mu- jer descabezada y se comentó largamente la historia en la reunión. Esto dio pábulo para la conversación de Paco en la mañana siguiente. Fue una noche de mucho mosquito y nos dieron una habitación que daba al camino real. La car- ga de los mosquitos fue tremenda y, aunque no lo comenta- mos, nadie pudo dormir en aquella noche. Seguramente, Paco, también desvelado, mientras fumaba, ideó los prime- ros cuentos para la mañana siguiente, mientras se tomaba mate, antes de continuar el viaje. De estos cuentos, que fueron muchos, recuerdo uno, relacionado con la mala no- che que pasamos y lo de la descabezada. Como quien cuen- ta la cosa más natural, dijo Paco que esa noche, a media madrugada, se sintió arrastrado campo afuera y cuando qui- so acordar estaba sentado en medio del campo, tapado de mosquitos y con la degollada enfrente. Y entonces agregó Paco que tuvo que pedirle a la descabezada que por favor lo dejara dormir. Todo esto, matizado con largos comenta- rios, que le daban sabor, y que será necesario reconstruir, más adelante, recordando detalles.

De esa estancia salimos rumbo a Rocha. Debíamos lle- gar a la Fortaleza de Santa Teresa, donde nos esperaban unos amigos que pasaban allí sus vacaciones —era pleno enero— en una carpa. Hicimos alto, al mediodía, en una isla muy linda, al borde del arroyo. Comimos fiambre del cor- dero que habíamos asado. Dio la casualidad que se acercó un tropero del campo con el cual, enseguida, Paco y yo tra- tamos relación. Era un hombre muy pintoresco. Y en esos momentos andaba aquejado por un problema que lo traía muy mal. El problema era que su mujer lo había abandonado. Se nos ocurrió de golpe con Paco tejer una leyenda en tor- no a Campal. La leyenda fue adornada por Paco con todos los recursos que le proporcionaba su facundia creadora. Y le contó al tropero que Campal era un anciano —aunque Campal no es anciano, su cabello totalmente blanco permite hacerlo pasar por tal —que se encontraba sufriendo el mis- mo mal que el tropero. Agregamos que nosotros, muy ami- gos del pobre anciano, le estábamos haciendo dar un paseo para hacerlo olvidar su tragedia. Y Paco le rogó al tropero, que ya que él tenía experiencia al respecto, lo acompañara en sentimientos y le diera algunos consejos. Paco urdió tan bién la historia que el tropero quedó convencido que debía darle a Campal algunas recetas que lo ayudaran a sobre- llevar su dolencia sentimental. En un descuido, le comuni- camos a Campal lo urdido y propiciamos el encuentro de

los dos sufrientes. Y el tropero, en efecto, le dio a Campal —en forma estupenda— algunas recetas y, finalmente, le proporcionó un yuyo que —aseguró— era muy indicado para soportar el mal que padecía.

A media tarde, levantamos campamento y seguimos rumbo a Rocha. De ahí continuamos hacia la Fortaleza de Santa Teresa, donde llegamos al atardecer. Como dije, nos esperaban unos amigos, instalados en carpas. Seguían los mosquitos. La primera noche que pasamos fue terrible. Los mosquitos nos comían vivos. En esa primera noche, cupimos todos en una carpa, pero la gente —muchoa gente— empezó a enterarse de la presencia de Paco y comenzaron a arrimarse. Como consecuencia, en la segunda noche hubo que armar otra carpa más chica, donde nos ubicamos Paco, Campal, los dos muchachos y yo. La anécdota preciosa que recuerdo de esa segunda noche es la siguiente: Estábamos ya instalados en esa segunda carpa, con el farol apagado y fumando en silencio, cuando de pronto se oye la voz de Paco que dice: **“Che! Se dieron cuenta? De tantos que somos y con la carpa chica, los embromamos a los mosquitos. No puede entrar ni uno!”** Al día siguiente siguió cayendo gente. Y esto fue lo maravilloso de esta permanencia en la Fortaleza de Santa Teresa. Era interminable el desfile de gente tras la prosa de Paco. El era el tema. Se hacían ruedas desde la mañana hasta la noche. Y las reuniones eran con guitarreada y conversación de Paco. Contó infinidad de cuentos. Pero dos eran sus caballitos de batalla, en especial el famoso de El Mellado. No voy a contarlo —quizás muchos de ustedes lo conozcan— pero quiero señalar un detalle muy revelador. Como el cuento era tan lindo, apenas se formaba rueda, alguno de nosotros buscaba la manera de hacérselo contar. Y entre la permanencia en Santa Teresa y los otros días de viaje, Paco lo debe haber contado cerca de diez veces. Y cada vez el cuento tenía un matiz nuevo, un nuevo detalle que lo enriquecía y perfeccionaba. Agregaba un personaje, una situación, un diálogo que realizaban el cuento. Esto da idea bien clara de ese gozo creador de Paco, de ese su vivir y revivir de propias invenciones en la imaginación.

Cuando salimos de Santa Teresa, pasamos el Cebollatí y pernoctamos en La Charqueada. Este pueblo, que bordea el Cebollatí, es un pueblo muy lindo y pintoresco del Departamento de Treinta y Tres. Allí conseguimos una casa deshabitada, que nos cedió un amigo. Allí dormimos, con el propósito de salir al otro día temprano para Treinta y Tres. Pero en realidad no salimos tan temprano. Los muchachos se fueron a pescar y nosotros quedamos tomando mate con Paco. Le habíamos tirado de la lengua para que hablara de don Quijote. Empezó con algunas consideraciones generales y de pronto tomó un tema: **El caballero del Verde Gabán.** Pues bien: eran las once y media de la mañana y Paco seguía con este tema; fuimos a buscar a los muchachos a la orilla del río y Paco con **El Caballero del Verde Gabán;**



almorzamos, y durante el almuerzo Paco continuó con el personaje; recorrimos las doce leguas que hay hasta Treinta y Tres y cuando llegamos, ya entraba la tarde, Paco seguía comentando ese famoso pasaje de la novela cervantina. Nunca lamentaré bastante no haber dispuesto de un grabador para registrar sus palabras. Nunca vi facundia mayor y mayor sensibilidad para penetrar en una obra de arte. Era maravilloso el manantial de sugerencias que un objeto podía despertar en Paco. Paco siempre encontraba nuevos elementos para enriquecerlo.

Algo más quiero recordar. En el viaje, Paco habló mucho y muy bien de un escritor treintaytresino: don Pedro Leandro Ipuche. Dijo cosas muy hermosas y profundas sobre la obra de don Pedro. Y yo comprometí a Paco para que culminara una rueda —caña, mate y asado— con una disertación sobre ese poeta que es orgullo de Treinta y Tres. Era verdad un honor para los treintaytresinos que Paco Espínola hablara en los términos en que lo hacía del autor de **Isla Patrulla**. Todo estaba preparado; incluso, un grabador. Pero todo se frustró porque Paco se indispuso. Y es una verdadera lástima, porque en realidad me sería muy difícil reconstruir todo lo que Paco me dijo sobre don Pedro en el viaje. Hubo, como dije al comienzo, otro propósito frustrado: el de visitar a Justino Zavala Muniz en su casa de Bañados de Medina. Campal, muy cansado, propuso regresar a Montevideo, y Paco, aunque no estaba cansado, según me dijo más tarde, se sintió en la necesidad de solidarizarse con Campal, nuestro amigo y chofer. Así que hubimos de renunciar a la visita a Justino Zavala Muniz y regresamos a Montevideo.

Diré ahora, para terminar, y tal como anuncié al comienzo, porqué elegí este tema de disertación cuando **Amigos del Arte** me hizo el honor de invitarme para participar en este acto. Y el motivo es el siguiente: En una de las visitas que hicimos a Paco en el Sanatorio donde estaba internado, lo encontramos muy bien. Estaba muy conversador y animado. Hablamos mucho, de literatura y otros temas. Recordamos sucesos, hicimos proyectos. Pero el tema del que más se habló, el que concitó el mayor entusiasmo de Paco fue el de este viaje que acabo de narrar. Por eso me pareció bien traer aquí este recuerdo palpitante, tibio todavía de la memoria de Paco.

Julio C. da Rosa

## EL PACO QUE YO CONOCI

Por ENRIQUE ESTRAZULAS

A través de los siglos, los hombres hemos tratado de explicar el arte y la literatura. Siempre concientes de que se trata de una tarea difícil, y la mayoría de las veces inútil, urgamos en una búsqueda insistente por desentrañar sus claves, sus probables motivaciones o herencias.

Hemos coincidido, sin embargo, en que la obra impercedera, la que puede ser intemporal, es la que se sostiene en una individualidad poderosa que, por esa misma razón, establece una comunicación infinita y plural con todos los hombres.

No voy a explicar, por lo tanto, la obra de Francisco Espínola. Convencido de que perdurará por sí misma en el mejor entronque del género campesino, me limitaré a señalar algunos aspectos exteriores en la seguridad de que el personaje Paco Espínola, fue uno de los mejores intérpretes de sus personajes, uno de los más intensos y amenos charlistas que haya conocido este país.

Hay quien sostiene —no sin razón aparente— que buena parte de la mejor obra de Espínola es la que contó y jamás escribió. Artífice del diálogo y de la inventiva, todo aquel que lo conoció pudo disfrutar de sus calidades de narrador natural, de su fenomenal dominio de la palabra. Paco iba dejando sus relatos en cafés, en casas de amigos, en aulas azoradas, en audiciones y en calles. Así lo fui conociendo, como expectador de aquellos, sus caudalosos juegos de la imaginación, lléndome siempre con la sensación de haber leído un libro más.

Fue sin lugar a dudas, un pontífice de la bondad. En Espínola no tenía cabida la idea de que pudiese existir un hombre malo, enteramente malo. Al margen de que en sus relatos ese sentir haya significado una constante, en el diálogo abría siempre una ruta para fortificar el convencimiento. Y aunque en todos los terrenos del arte cuenta algo más que lo positivo o negativo, pienso que fue uno de los escritores más positivistas que hayan dado nuestras letras.

En mis primeros años, lo veía caminar por las calles de Punta Carretas. Llevaba un sombrero negro y aludo que lo hacía algo sombrío, las manos hacia atrás y un cigarro ne-

gro casi siempre apagado en la boca. Ese hombre pasaba todos los días. Yo no sabía quién era. A veces se perdía en la costa, bordeando la farola. Parecía atónito en el paisaje, observador de todo cuanto le rodeaba. Me enteré al tiempo que se trataba de un escritor. Concluí en que, evidentemente, el oficio se le parecía. Nada más apropiado para ese personaje caminador y ensimismado.

Lo reencontré en la madurez, contando cuentos de San José de Mayo, en casa de unos parientes. Nunca olvidaré las “Milongas del Poca Ropa”, un negro que llegaba a San José con una guitarra, casi en andrajos y cantando historias del camino. Yo nunca oí esas milongas, pero de alguna manera —reteniendo su relato— pienso que Paco me hizo vivir el bordoneo y la copla que habrá sonado en los suburbios maragatos de aquel inapreciable entonces.

Un día —al que le siguieron muchos otros— estuve en su casa. Recuerdo el clarín de Aparicio Saravia, el fusil de Paso Forlán, aquella su confesión de que —sea cual fuere el hoy y el ahora y las tiendas donde militara como hombre de este tiempo— estaba inevitablemente arraigado a la historia del Partido Nacional. Y sobre ese arraigo, en cuanto a esa historia se refiere, ya no cabía elección posible.

A esa misma casa llegué otras tardes, con distintas excusas. La última de ellas, con la intención de una visita breve, salí después de seis horas. Había oído, de labios de Paco Espínola, una inolvidable novela sobre el ostracismo de Artigas inventado en el momento, partiendo de las más variadas tesis históricas. Es que Paco tenía una ascendrada vocación de docencia y a través de ella narró miles y miles de páginas que no podrá recuperar la literatura.

Si bien no fue un escritor prolífico y dejó buena parte de su talento generosamente en la memoria, pienso que sus relatos resistirán para siempre, apoyados en algunas obras maestras de nuestra literatura campesina.

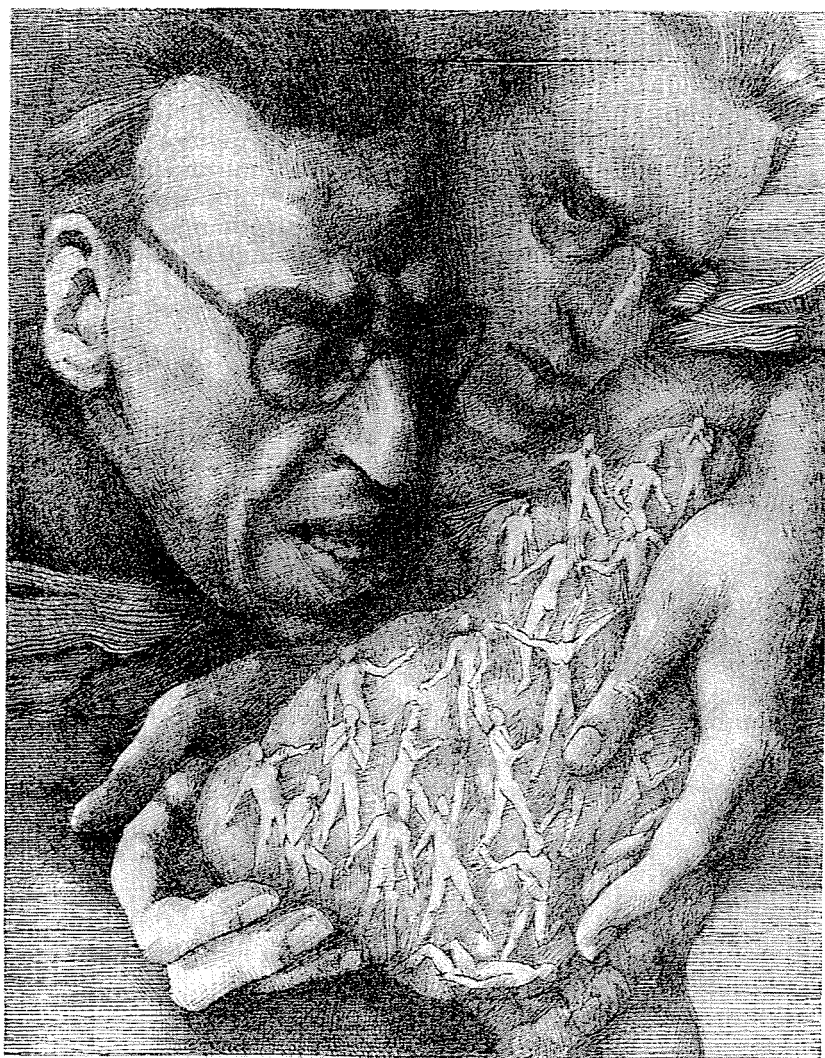
Su condición oral fue portadora a mi juicio de un verdadero milagro. En general —como sucede con los poetas— no es el autor el mejor intérprete de sus obras. Y Espínola nos plantea una opción difícilísima. La grabación de tres de sus mejores cuentos nos hace tambalear para sostener la creencia de que la palabra escrita sea —en literatura— superior a la voz.

Cada vez que alguien contaba una anécdota de Paco, siempre concluía en lo siguiente: **“Y esto no es nada. Hay que oírsele contar a Paco”**. Es que, por menudo que fuera, la más leve alusión a un hecho concreto u onírico salía revitalizada de boca del narrador. **“Mágica eso”** diría Rodríguez. Pero era así. Todo estaba más vivo en su condición de comunicar, dejando un amplísimo campo de acción al poder auditivo de cada uno de nosotros.

No sé, en definitiva, si sus páginas enteramente grabadas hubieran dejado algún saldo para lamentar. En todo caso, hubieran sido una dualidad admirable, tal como sucede con los tres cuentos que llevó al disco.

Quisiera recordar por último una anécdota simple que a través del tiempo adquirió para mí un sentido profundísimo. Fue por el año 1965 que nos encontramos por casualidad. Yo llevaba un manojó con unos cuentos poemas primerizos que me ofrecí a mostrarle. Los recibió con entusiasmo y leyó con avidez, manifestando el elogio a través de alguna mala palabra como era a veces su característica. Al llegar al último poema, desarrolló su tesis. Ibamos en un ómnibus. Tal vez Paco haya advertido que se había excedido en alentarme, porque al bajarme, mirándome por el rabillo del ojo, pronunció estas casi proféticas palabras: **“Los versos están muy bien. Pero eso sí: cuando escribás o cuando leás, nunca te olvidés que fuiste analfabeto”**.

**Enrique Estrazulas**



Francisco Espínola visto por Martha Restuccia

## ESTUDIO DE VARIANTES DE

### “EL HOMBRE PALIDO”

El estudio de variantes de **El hombre pálido**, cuento inicial de **Raza ciega** (Editorial **La Cruz del Sur**, Montevideo, 1926), fue realizada por Juan Justino da Rosa, Uruguay Cortazzo, Lilia Longo Armanderiz y Graciela Tognacca. Se cotejó el texto de la citada edición, que se reproduce a continuación, con los de las ediciones de 1936 (Ediciones de la **Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense**, Buenos Aires-Montevideo); 1961 (**Publicaciones de la Universidad, Letras Nacionales**, N° 1, Montevideo, Uruguay) y 1967 (**Biblioteca “Artigas” - Colección de Clásicos Uruguayos**, Vol. N° 117, Montevideo). Corresponde señalar: a) se anota la primer variante aparecida y subsiguientes, si las hay; b) cuando no hay indicación en contrario, la variante se mantuvo en los textos posteriores. Este estudio se realizó dentro del plan de trabajo de la Sección Literatura Uruguaya del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

A. S. V.



## EL HOMBRE PALIDO

por FRANCISCO ESPINOLA

Todo el día estuvo toldado el sol, y las nubes (1) negruzcas, inmóviles en el cielo, parecían apretar el aire, haciéndolo pesado, bochornoso, cansador.

A eso del atardecer, entre relámpagos y truenos, aquéllas aflojaron y el agua empezó a caer con rabia, con furia casi; (2) como si le dieran asco las cosas feas del mundo y quisiera borrarlo todo, deshacerlo todo y llevárselo lejos, (3) al río, al mar... ¡quién sabe dónde!

Cada bicho disparó (4) a su cueva. La hacienda, no teniendo ni eso, daba el anca al viento y buscaba refugio de algún árbol, en cuyas ramas chorreaban los pajaritos, metidos a medias en sus nidos de pajita y pluma. (5)

En el rancho de Tiburcio estaban solas Carmen, su mujer y Elvira, su hija. El, capataz de tropa de don Clemente Farías, había marchado para "dentro" (6) hacía una semana.

Se hallaban en la cocina negra de humo cuando (7) sintieron ladrar el perro hacia el lado del camino. Vichó (8) la muchacha y vió (9) un hombre desmontar en la enramada con el poncho empapado y el sombrero como trapo por el aguacero.

—¡Lión!, ¡Lión!. ¡Juera! Dentre p'acá,— (10) gritó Elvira.

—¿Quién es?— dijo la vieja revolviendo (11) la olla de mazamorra.

—No lo conozco. (12)

—Güenas tardes. Y agachándose, —la puerta era baja,— el hombre entró. (13)

—Güenas. (14) Sientesé. ¿Lo ha redotao l'agua? Saquesé el poncho y arrimeló al fogón.

—Sí, es mejor. Aquí nomás. (15)

El hombre colgó su poncho negro en un clavo, cerca (16) del fuego y sacudió el sombrero. Después, se sentó en un banco.

—¿Viene de lejos?,— curioseó la vieja. (17)

—De Belastiquí.

—¿Y va?

—Pa l'estancia'e Molina, n'el (18) Arroyo Grande. Pero (19) me apuré mucho por l'agua y traigo cansadazo el caballo. Ansina que (20) si me deja pasar la noche...



—Comodidá, no tenemos... Puede traer (21) su recaó y dormir aquí, en todo caso.

La muchacha, en un rincón sentadita, lo miraba de reojo; y cuando (22) oyó que iba a quedarse, sintió clarito en el pecho los golpes del corazón.

A la verdad que no era para menos. El hombre, delgado y alto, de cara pálida en la que se enredaba una descuidada barba que la hacía más blanca, (23) no tenía aspecto para tranquilizar a nadie...

La vieja (24) interrumpió sus pensamientos diciendo:

—A ver; (25) aprontá un mate.

Y siguió revolviendo la mazamorra, mientras daba conversación al forastero que acariciaba al perro retirando (26) la mano cuando este rezongaba desconfiado de tanto mimo.

Elvira tiró la yerba vieja, puso nueva, le echó primero un poquito de agua tibia para que se hinchara sin quemarse y, en seguida, (27) ofreció el mate al desconocido. Este la miró a los ojos y ella los bajó, pálida de miedo. (28) No sabía porqué. (29) Muchas veces habían venido (30) así, de pronto, gentes de otros pagos que dormían allí y al otro día se iban. Pero esa nochecita, con el ruido de los truenos y la lluvia, con la soledad, con muchas cosas, tenía un miedo bárbaro (31) a aquel hombre de barba negra y cara pálida y ojos como chispas.

Se dió cuenta de que (32) la observaba. Los ojos encaipotados, chupando (33) lentamente el mate, el hombre recorría con la vista el cuerpo tentador de la muchacha...

Había que cansar muchos caballos para encontrar una más linda. (34) Brillante y negro el pelo, lo abría al medio una raya y caía por los hombros en dos trenzas gruesas y largas. (35) Tenía unos labios carnosos y chiquitos que parecían apretarse para dar un beso largo y hondo, de esos que aprisionan toda una existencia. La carne blanca, blanca como cuajada, tibia como plumón, se aparecía por el escote y la dejaba también ver las mangas cortas del vestido. El pecho abultadito, lindo pecho de torcaza; las caderas ceñidas, firmes; las piernas que se adivinaban bien formadas bajo la pollera ligera; el conjunto todo, producía (36) unas ansias extrañas en quien la miraba; unas ansias entreveradas (37) de caer de rodillas, de cazarla del pelo, de hacerla sufrir apretándola fuerte entre los brazos, de acariciarla tocándola apenitas...; yo que sé!; (38) una mezcla de deseos buenos y deseos malos (39) que viboreaban en el alma como relámpagos entre la noche. Porque si bien el cuerpo tentaba el deseo del animal, los ojos grandes y negros eran de un mirar tan suave, (40) tan leal, tan tristón, que tenían a raya el apetito, y ponían alitas (41) de ángel a las malas pasiones...

El hombre notó que la muchacha estaba asustada y se turbó, porque ya le temblaba (42) la mano al tenderla para entregar o recibir el mate. (43)

Elvira fue despacito arreglando la mesa, y, cuando estuvo pronta, los tres se sentaron a comer. (44) Concluída la cena, mientras las mujeres fregaban, el hombre fue hasta la enramada, llevó (45) el recado a la cocina y se sentó a esperar que hicieran la lidia, jugando con el perro, con León que, por una presa tirada al cenar, había perdido la desconfianza y estaba íntimo con el desconocido.

¡Mesmo qu'el hombre!— pensó éste.

Y siguió mirando el fuego y, de reojo, a Elvira.

—Hasta mañana, si Dios quiere,— dijo la vieja cuando terminaron la tarea. ¿Precisa alguna cobija?

—No; el poncho está cuasi seco.

—¡Buenas noches!, (46)— dijo (47) la muchacha cruzando ligera a su lado, con (48) la cabeza baja.

—Güenas. (49)

Las dos mujeres abrieron la puerta que comunicaba con el otro cuarto, pasaron la volvieron a cerrar. Al rato, se oyó el rumor de las camas al recibir los cuerpos, se apagó la luz, y todo (50) fue envolviéndose en el ruido del agua que caía sin cesar.

El hombre tendió las cacharpas, se cobijó bajo el poncho (51) con el perro y sopló el candil.

El fogón, mal apagado, quedó brillando.

## II

Un rato después se empezó a oír la respiración ruidosa y regular de la vieja. Pero en la cama de Elvira, no había caído el sueño. Ahora que su madre dormía, el miedo la ahogaba más fuerte. El corazón le golpeaba el pecho como alertándola para que el peligro no la agarrara dormida, (52) y su vista trataba en vano de atravesar las tinieblas... De cuando en cuando rezaba un Ave María que casi nunca terminaba, porque la (53) paraba en seco algún ruidito (54) que la hacía sentar de un salto en la cama.

A eso de la media noche, oyó bien claro (55) que la puerta de la cocina que daba al patio había sido abierta, y hasta le pareció sentir el aire frío entrar (56) por las rendijas. Tuvo intención de despertar a su madre (57) y no se animó a mover. Sentada, con los ojos saltados y la boca abierta para juntar el aire que le faltaba, escuchó. No sintió nada, y, aquel (58) silencio, después de aquel ruido la asustó (59) más, aun. (60) No sentía nada; (61) pero en su imaginación veía al hombre de la barba negra clavándole los ojos como chispas; y veía (62) el poncho negro, colgado del clavo, movido por el viento como anunciando ruina... Y como para convencerla de que era verdad que la puerta había sido abierta, seguía sintiendo el aire frío y percibía más claramente el ruido de la lluvia...

Efectivamente: (63) el hombre, que se echó nomás (64) sobre el recado, se había levantado a eso de la media no-

che llevándolo hasta la enramada y, después de ensillar, había salido hasta la manguera que estaba como a dos cuerdas dejándose pintar de rosado por los relámpagos. (65)

Otro hombre le salió al encuentro. Era (66) un negro.

—¿Están las mujeres solas?,— (67) Preguntó ansioso.

—Si,— dijo sombrío al otro. (68)

—La plata tiene qu'estar n'algún lao. No se la iba a llevar él tuita. Empecemo. (69)

—No. No empezamo. (70)

—¿Qué (71) hay?

—Hay que yo no quiero.

—¿Qué no querés?

—Si, que no quiero.

—¿Pero tas loco, Patricio? (72)

—Pior (73) pa mí si m'enloquecí. Pero ya te dije. Vamonós p'atrás.

—¿El qué?

—Nu (74) hay qué que te valga. Como siempre, ti acompaño cuando querás; pero esta noche, no, y aquí, meno. (75)

—¡Hum! Si te salieran en luces malas los qui has matao te ciegaría l'iluminación y aura ti ha dentrao po'hacerte l'angelito. (76)

—Naides habla aquí de bondá. Digo que no se mi antoja y si acabó. (77)

—Pior (78) pa vos. Iré yo solo. ¡Qué tanto amolar por dos mujeres!

—Es que vos tampoco vas a dir. (79)

—¿Dende (80) cuándo es mi tutor el que habla?

—Dende que tengo la tutora,— dijo el otro tanteándose la daga. (81)

—¡Ah! ¿Querés peliar? ¡Me l'hubieras (82) dicho antes! Siguramente (83) ya habrás hecho la cosa y quedarás la plata pa vos solo. Pero no te veo uñas, mi querido. Venite nomás,— (84) y desenvainó su cuchillo.

—¡Calláte, negro'e los diablos!, (85) —rugió el otro yéndosele arriba.

A la luz de los relámpagos, entre los charcos de agua, los (86) dos hombres se tiraban a partir. Patricio, el poncho medio recogido con la mano izquierda, (87) fue dando vuelta (88) para ponerse de espaldas a la lluvia. El negro comprendió el juego y dio un salto; pero (89) se resbaló y se fue de lomo. El otro esperó a que se enderezara y lo atropelló. La daga, entrando de abajo a arriba, le abrió el vientre y se le hundió en el tórax.

—¡Jesús, mama! (90) — exclamó el negro.

Fue lo único que dijo. La muerte le tapó la boca. (91)

El otro, en las mismas ropas del difunto, limpió su daga. Después, enderezó a (92) las casas, montó y salió al troceto. (93)

¡Pucha qui (94) había sido cargoso el negro Jacinto! —murmuraba— (95) ¡Le decía que no, y él que sí, y yo que no; y dale! ¡Taba emperrao! (96)...

La lluvia, gruesa, helada, seguía cayendo.

Francisco Espínola

## VARIANTES

- 1) nubes, (1961)
- 2) casi, (1936)  
casi; (1961)
- 3) llevárselo bien lejos. [Suprimido final del párrafo]. (1961)
- 4) escapó (1961)
- 5) de paja y de pluma. (1961)
- 6) [Nota del autor al pie de página]: Adentro: Montevideo. (1961)
- 7) oyeron (1936)  
En la cocina negra de humo se hallaban, cuando oyeron (1961)
- 8) Se asomó (1961)
- 9) vió a (1936)
- 10) —¡Lión! ¡Lión! ¡Juera! Dentre p'acá,— (1936)  
—¡León! ¡León! ¡Fuera! Entre para acá— (1961)
- 11) dijo la vieja, revolviendo (1936)  
preguntó la vieja sin dejar de revolver (1961)
- 12) La joven volvió al lado de su madre y quedó expectante. [Agregado] (1961)
- 13) —Güenas tardes.  
Y agachándose, —la puerta era baja—, el hombre entró. (1936)  
—Buenas tardes.  
Agachándose —la puerta era muy baja,— el hombre entró. (1961)
- 14) —Buenas. (1961)
- 15) Aquí, no más. (1961)
- 16) gran clavo cerca (1961)
- 17) ¿Viene de lejos? —curioseó la madre. (1961)
- 18) en el (1961)
- 19) (...) Grande. Pensaba llegar hoy a San José, pero (1961)  
(1961)
- 20) Así que (1961)
- 21) traer (1961)

- 22) (...) Y cuando (1936) La muchacha, ahora acurrucada en un rincón, lo miraba de reojo. Y cuando (1961).
- 23) (...) corazón. Es que cada vez más le parecía que aquel hombre delgado y alto, de cara pálida en la que se enredaba un negrísima barba que la hacía más blanca (1961)
- 24) vieja le (1961)
- 25) ver, (1936)
- 26) forastero, que acariciaba al perro y retiraba (1961)
- 27) le hizo absorber primero un poco de agua tibia para que se hinchara sin quemarse. En seguida (1961)
- 28) trémula de susto. (1961)
- 29) por qué. (1936)
- 30) habían llegado (1961)
- 31) tremendo miedo (1961)
- 32) que él (1961)
- 33) sorbiendo (1961)
- 34) ¡Oh sí!, había que cansar muchos caballos para encontrar otra más linda. (1961)
- 35) largas y flexibles. (1961)
- 36) toda ella producía (1961)
- 37) (...) miraba; entreveradas ansias (1936)
- 38) apenitas... ¡yo qué sé!, (1961)
- 39) buenos y malos (1961)
- 40) dulce, (1961)
- 41) como alitas (1961)
- 42) (...) turbó. Le temblaba (1936)
- 43) pasiones...  
Embebecido cada vez más en la contemplación, el hombre solo al rato advirtió que la muchacha estaba asustada. Entonces, algo le pasó también a él. Su mano vacilaba ahora al tenderla para recibir o entregar el mate. (1961)
- 44) (...) mesa. Cuando (1936)  
Elvira iba entretanto poniendo la mesa. Luego, los tres se sentaron silenciosos a comer. (1961)
- 45) fregaban, el hombre fue bajo la lluvia hasta la enramada desensilló, llevó (1961)
- 46) (...) Elvira.  
Cuando terminaron la tarea la madre desapareció para tornar con una cobijas.  
—Su poncho no se ha seco. Hasta mañana, si Dios quiere.  
—Se agradece.  
—¡Buenas noches! (1961)
- 47) deseó (1936)
- 48) lado con (1961)
- 49) —Buenas. (1961)
- 50) (...) luz ... Todo (1961)
- 51) se arrebujó en las mantas (1961)
- 52) algún peligro no la agarrara en el sueño, (1961)
- 53) lo (1936)

- 54) cualquier rumor (1961)  
 55) bien claro oyó (1961)  
 56) que el aire frío entraba (1936)  
 57) pero (1961)  
 58) (...) nadita. Y aquel (1936)  
 59) asustada (1961)  
 60) más aún. (1967)  
 61) nadita, (1936)  
 62) chispas, (1936)  
 chispas; veía (1961)  
 63) En efecto: (1961)  
 64) no más, (1961)  
 65) recado, se había levantado, lo llevó otra vez a la enramada y después de ensillar, había salido a pie hasta la manguera que estaba como a una cuadra dejándose pintar de rosado por los relámpagos. —Punto y seguido se agrega:— El agua le daba de frente. Por eso avanzaba con la cabeza gacha. (1961)  
 66) encuentro, el poncho y el sombrero hechos sopa. Era (1961)  
 67) solas? — (1961)  
 68) —Si, —respondió, sombrío, el otro. (1936)  
 Sombrío, el otro respondió:  
 —Si. (1961)  
 69) —La plata tiene qu' estar n'algún lao. Empecemo. (1936)  
 —La plata tiene qu'estar en algún lao. Empecemos. (1961)  
 70) empezamos. (1961)  
 71) —¿Qué (1961)  
 72) —¿Pero tás loco? (1936)  
 —¿Pero estás loco? (1961)  
 73) —Peor (1961)  
 74) —No (1961)  
 75) te acompaño cuando quieras; pero esta noche, no. Y aquí, menos. (1961)  
 76) que has matao, te ciegaría la iluminación, y ahora te ha entrao por hacerte el angelito. (1961)  
 77) —Nadie habla aquí de bondá. Digo que no se me antoja y se acabó. (1961)  
 78) —Peor (1961)  
 79) ir. (1961)  
 80) —Desde (1961)  
 81) —Dende que tengo la tutora, —bramó el otro, tanteándose la daga. (1936)  
 —Desde que tengo la tutora— bramó el interpelado tanteándose la daga. (1961)  
 82) lo hubieras (1961)  
 83) Seguramente (1961)  
 84) no más — (1961)  
 85) de los diablos! — (1961)  
 86) charcos, los (1961)

- 87) partir. El de la barba negra, medio recogido el poncho con la mano izquierda, (1936)
- 88) fue haciendo un círculo (1961)
- 89) Comprendiendo el juego, el negro dio un salto. Pero (1961)
- 90) mama! — (1961)
- 91) difunto limpio (1961)
- 92) hacia (1936)
- 93) Después, enderezó chorreando agua, montó y salió como sin prisa, al trotecito. (1961)
- 94) que (1961)
- 95) el negro! —Murmuraba—. (1961)
- 96) yo que no, y dale! ¡Estaba emperrao!... (1961)

## ANÁLISIS DE “EL HOMBRE PALIDO” (I)

La primera tarea que nos encomendamos es la de ubicar a este cuento dentro del libro *Raza Ciega*. Para lograrlo dividiremos a los nueve cuentos incluidos en dicho volumen en dos grupos, de acuerdo a sus características de estilo y presentación de personajes.

**Primer grupo:** Reune aquellos cuentos en que los personajes son esbozados esquemáticamente, “en forma primitiva” como sostiene Arturo Sergio Visca. Más que por razonamiento —que casi no existe—, por irrefrenables impulsos instintivos son gobernados estos Hombres-Naturaleza. Son los que más estrecho vínculo tienen con su paisaje y su tiempo inmemorial. Y lo magnífico, lo más admirable que hay en el autor, es como éste logra transmitirnos, —dentro de lo brutal y bárbaro de sus criaturas, donde creíamos que todo era piedra dura,— la capacidad emotiva y humana que hay en cada uno de ellos. El hombre pálido, *Cosas de la vida*, *María del Carmen* y *Yerra*, entonces, estarán ubicados dentro de esta clasificación.

**Segundo grupo:** Aquí, los hombres de *Raza Ciega* están presentados bajo un nuevo punto de vista. Su mundo interior se nos presenta de una manera más compleja, más rebuscada, y por lo tanto, más trágica. Son seres con una mayor capacidad analítica, donde los conflictos humanos crecen, se desarrollan y estallan en un vasto espacio psicológico. Del diálogo se vale esta vez el autor para irle dando al receptor, paulatinamente y en forma evolutiva, el proceso atormentador de esas mentes angustiadas por fuerzas antagónicas. Hablando, los personajes, solitos, van marcando el creciente conflicto existencial; haciendo participar de esta manera, más directamente al lector. Y por esa capacidad de análisis, por ese poder de discernimiento, por esa meditación de la que son capaces, es que el relato se hace complicado, tortuoso, profundo.

Por el contrario, en los cuentos del primer grupo, los personajes, de tan bárbaros, de tan grotescos, de tan naturales, de tan sencillos, no son capaces de tener una evolución trágica. Lo dramático aquí, está unido intrínsecamente con la acción. No existe una actitud contemplativa ni estática, sino que se plantea bruscamente, junto con los hechos, sin dar lugar a la meditación, ni siquiera al pensamiento.



Como punto de partida para el análisis de “El hombre pálido”, es imprescindible que se haga un somero estudio del manejo del lenguaje. Claro y fluído, la palabra, manejada con dominio, nos va introduciendo imperceptiblemente a escena. Las oraciones se coordinan, yuxtaponen y subordinan sirviendo fielmente al objetivo de la anécdota. Los adjetivos, le dan al cuento su carácter de sugestivo y su precisión.

La anécdota es una excusa para descubrirnos detrás de ella otro mundo más universal: el de los símbolos; aunque los personajes en ningún momento están presentados como abstracciones simbólicas.

El cuento se desdobra en lo inmediato, lo real, y lo no dicho, lo sugerido, lo que está siendo, detrás de las apariencias. Y lo importante de esto último es cómo está dicho, de que manera se van encadenando los elementos para darnos el clima interno, que encaja perfectamente con el externo.

Comienza por la presentación de un elemento que será la constante y el equilibrio del cuento: la lluvia. Con ésta, se marcan los pasajes del tiempo, los enlaces con los distintos bloques narrativos, y los silencios. A travez de ella, se introducirá el primer personaje, que mantendrá una simbiosis inseparable durante todo el relato. El agua indicará, permanentemente, la presencia del hombre; y éste, a su vez, será el portador del misterio y la frialdad de la lluvia dentro del rancho.

Trataremos de ver ahora, dos enlaces, dos ligaduras, que tienen suma importancia en la estructura del cuento: la vieja y el mate.

Por intermedio de la primera es que se establece el primer vínculo directo entre el recién llegado y el segundo personaje, presentado psíquicamente primero: la muchacha. Y la denominación de “la vieja” o “la madre” está cuidadosamente interpuesta, de modo que sirva, también, como elemento catalizador de la psicología de los personajes.

El segundo elemento de enlace es el mate. Es el único vínculo directo que hay entre ellos dos; dos seres elementales, casi silvestres, que se mueven y manejan a pura fuerza de instintos. El temor y el deseo unidos, paradójicamente, a través del vaivén de un mate, que será el único elemento que denunciará, después, el resultado —también antagónico— del encuentro de estos dos sentimientos opuestos y avasalladores. Con el ruido del agua cayendo siempre, con el supuesto ruido de la olla que la vieja revuelve, con el también supuesto ruido del mate al quedar vacío, y con todos los movimientos supuestos también; entre todo eso, mientras todo eso ocurre, simultáneamente, se van acumulando por parte de los protagonistas diversas sensaciones únicamente de tipo perceptivo, que irán determinando el climax del cuento. No hay un solo pensamiento analítico, ni de parte del hombre ni de la muchacha. Esta última, a pura intuición, ha tomado una actitud inconciente y vital. El hombre por su parte, solitario, aislado, en su yo profundo, se debate agobiado por dos sentimientos

primarios y profundos que, como la vida y la muerte, nacen juntos y juntos luchan, cada cual por su permanencia. Y en eso se pasaría la vida este hombre de “ojos como chispas” si no fuera por su propia manera de ser, por sus propios impulsos, que lo obligaron a la acción y a tomar una actitud definitiva. Y aquí es donde está la clave del conflicto instintivo. Y aquí es donde está la mirada de Espínola, mostrándonos, enseñándonos que cada ser humano tiene su bracita de emotividad, que es su salvación. Y los que no se salvan es porque —no porque sean malos— sino porque no han encontrado un vientito que se las sople.

Este hombre despiadado, cruel y frío asesino, es capaz de conmoverse hasta el estremecimiento, frente a una mujer asustada ante su presencia. Y cambia. No por teorías morales ni lógicos razonamientos. No por autoconvencimiento de su maldad ni por su arrepentimiento por su pasado, sino que cambia únicamente porque no quiere asustarla. Y sin darse cuenta cambia. Y con el mismo impulso que entró en el rancho, saldrá, pero con una orientación distinta. Y luchará, sin razones metafísicas, sin reglas ético-morales, sin nada; aferrado a la única verdad que fue capaz de darse cuenta y que empuña como una espada, luchará, decíamos, contra su propio y antiguo y viejo yo, que lo está esperando en la manguera. Y luchará contra el agua que lo trajo y que ahora le da de frente y en la cara. Y el impulso ciego y devastador de antes luchará, a brazo partido ahora, con este nuevo impulso, ciego y devastador también, recién nacido.

Un ejemplo aclara mejor: ...“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...”

Embebecido cada vez mas en la contemplación, el hombre solo al rato advirtió que la muchacha estaba asustada. Entonces, algo le pasó también a él. Su mano vacilaba ahora al tenderla para recibir o entregar el mate.”...

Y ante la negativa de sus propósitos, el negro responde: “...¡Hum! Si te salieran con luces malas los que has matao, te ciegaria la iluminación, y ahora te ha entrao por hacerte el angelito”...

La imagen del angel se repite, enlazándose al pensamiento de los dos protagonistas, planteándose el conflicto.

La técnica narrativa que Espínola emplea en este cuento es muy variada a la vez que original. La pintura de retratos en forma de espejo. La acumulación de adjetivos que están en función del tiempo en el relato. Solamente hay tres acumulaciones de adjetivos en torno a un mismo sustantivo. Al comienzo, en la mitad de la narración, y en la frase final. Esta estructura “arma” el cuento y le da una mayor elegancia estética. El paisaje inicial se pinta denso, quieto, sin ningún movimiento. Casi en seguida, por medio de los pretéritos del In-

dicativo, el relato se torna ligero, ágil, casi vertiginoso. Y vuelve a detenerse en el retrato de la muchacha. Y torna a aligerarse otra vez hasta llegar al final donde la acción y el movimiento llegan a su culminación, para hundirse, de pronto, en la quieta, lenta y uniforme monotonía de la lluvia.

Otra característica interesantísima en el estilo de Espínola, es la del empleo de la participación del lector, en el curso de la narración. Hay cosas apenas sugeridas, mencionadas apenas, pero de una gran fuerza sugestiva:

“—A ver, aprontá un mate. Y **siguió** revolviendo la olla de mazamorra”— participa la vieja.

Y el hombre: “—¡Mesmo qu’el hombre!— pensó este. Y **siguió** mirando el fuego y, de reojo, a Elvira”...

Con el pretérito indefinido del Modo Indicativo, el autor, además de aumentar el movimiento espacial, ya da por sabidas una cantidad de cosas, dando una imagen al lector, para que éste siga por su cuenta. Solamente valiéndose de un modo verbal, la narración adquiere precisión, síntesis, eficacia y amplitud. Apenas cuatro veces emplea el escritor este recurso y ese verbo, usado únicamente en dos tiempos:... “y como para convencerla de que era verdad que la puerta había sido abierta, seguía sintiendo el aire frío, y percibía más claramente el ruido de la lluvia...”

Y al final: “...Là lluvia, gruesa, helada, **seguía** cayendo”. Esta vez con el verbo en pretérito Imperfecto, la acción parece prolongarse lo suficiente como para crear una tensión en aumento hasta llegar al climax del cuento, en el primer ejemplo citado. Y por último, al final, el tiempo verbal es usado, aparte de su función de equilibrio y musicalidad dentro del contexto general, para dar la definitiva, aburridora y misteriosa monotonía de la lluvia.

Juan Justino da Rosa  
Lilia Longo Armendariz

## ANALISIS DE "EL HOMBRE PALIDO" (II)

Este cuento de Espínola, breve pero intenso, nos plantea la sorprendente conversión moral de un individuo a través de la presencia femenina. Pero esa iluminación del alma, que experimenta el personaje, culmina con el asesinato de su compañero de fechorías, al cual irremediadamente debe enfrentarse para defenderla, cerrándose el cuento con una paradoja que nos deja suspendidos en pleno terreno metafísico.

Dos son los núcleos básicos que sostienen la estructura de la narración: a) la relación del forastero con la muchacha, y b) la lucha con el negro.

La relación del hombre con Elvira, se caracteriza por la observación silenciosa que hace el uno del otro, sin llegar nunca al diálogo. Para pintar los personajes, Espínola va adoptando la perspectiva de uno de ellos; así, sin detener el proceso de la acción, logra fundir la descripción y el acontecer de los hechos. Para ello hace uso de una narración híbrida, es decir que si bien formalmente está planteada en tercera persona, corresponde al pensamiento del personaje del cual el autor participa sincrónicamente. Veamos un ejemplo; refiriéndose a Elvira el autor dice: **"Es que cada vez más le parecía que aquel hombre delgado y alto, de cara pálida en la que se enredaba una negrísima barba que la hacía más blanca, no tenía aspecto para tranquilizar a nadie..."**,

Con respecto al hombre:

**"Oh, sí, había que cansar muchos caballos para encontrar otra tan linda. Brillante y negro el pelo, lo habrían al medio una raya y caía por los hombros en dos trenzas largas y flexibles. Tenía unos labios carnosos y chiquitos..."**.

De esta manera vamos conociendo a estos seres en su doble constitución :física y psicológica. Las visiones van adoptando el tono correspondiente de acuerdo al personaje -observador; así en el caso de la mujer se resaltan los aspectos intranquilizadores del visitante; en el caso del hombre acentuando la presencia erótica y a la vez angelical de la muchacha. Los efectos resultantes se oponen: el temor empieza a crecer en Elvira, que presiente instintivamente la malignidad potencial que se transparenta en el forastero; éste a su vez

siente surgir un extraño sentimiento, producto de la dicotomía entre contemplación y ansias posesivas, que le hará revo- car a sus mal intencionados planes.

La pintura del negro por su parte, es casi nula, Espínola solo señala dos rasgos constitutivos: su calidad humana y el color de la piel. Inmediatamente lo pone en acción; y a través del diálogo parco y directo que sostiene con su camarada y que va siendo cada vez más tenso, queda revelado el móvil y el carácter del hombre pálido. Al igual que el tratamiento de la madre, Espínola, evita el resaltar a estos personajes secundarios creados en función de su par: la madre —Elvira, el negro— el hombre pálido. Darles una cierta autonomía crearía una tensión que distendería verticalmente el desarrollo horizontal de la narración, desviando la atención del lector hacia personajes que solo importan como coadyuvantes de los personales conductores del proceso narrativo. Así la madre completa el ambiente lógico y natural de las mujeres que han quedado solas en el rancho; el negro resalta el cambio de actitud de su compañero y la paradoja del asesinato que debe cometer para salvaguardar el misterioso afecto nacido por la muchacha.

Elvira tiene otra importante función dentro del relato: será la receptora de ese misterio con que aparece envuelta la presencia del hombre, y, por lo tanto, la portadora del suspenso, que irá ascendiendo desde aquellas notas de alerta y desconfianza hasta el miedo total.

Lo prosa, sugestiva y rítmica, se caracteriza por su concisión. La sugestividad llega a veces a lindar con lo simbólico: la lluvia, tan cuidadosamente hilvanada en el acontecer de los hechos, abre y cierra el cuento. El autor cree adivinar la función catártica del agua, que cae incesantemente **“como si le dieran asco las cosas feas del mundo y quisiera borrarlo todo, deshacerlo todo y llevárselo bien lejos”**; función catártica que se corresponde con la de Elvira, así como los relámpagos de la tormenta se dan paralelos a los que viborean en el alma del hombre. Desde esa lluvia furiosa surgirá el personaje... y se integrará nuevamente a ella, imposibilitando de que el agua pueda lavar totalmente la condena de una raza, que se debate agónicamente entre la más brutal animalidad y la ternura de los sentimientos más sutiles.

El ritmo, innato pero también buscado, se logra a veces mediante repeticiones de vocablos o de sintagmas de muy similar estructura métrica:

“La carne **blanca**, (pentasílabo)  
**blanca como** cuajada, (eptasílabo)  
tibia **como** plumón,” (hexasílabo)

o bien por paralelismo: observemos este caso en donde suma al paralelismo otro interno:

“**No sintió nadita.** Y aquel silencio, después de aquel ruido, la asustaba más aún. **No sentía nadita,** pero en su imaginación **veía** al hombre de la barba negra, clavándole los ojos como chispas; y **veía** el poncho negro, colgado del clavo...”

La historia del hombre pálido, es la historia de esas almas oscuras que circulan por nuestros campos, de una oscuridad luminosa por lo que llevan de verdad humana, de sencillez relativa capaz de precipitar el más complejo sentimiento, de un corazón capaz de ensancharse en contemplación amorosa como de comprimirse, frío y costumaz, lleno de odio.

**Uruguay Cortazzo**  
**Graciela Tognacca**



## ANÁLISIS DE LAS VARIANTES (I)

“Raza Ciega” aparece en el año 1926. Reditada en 1936, el autor establece una serie de modificaciones (en lo que se refiere a nuestro cuento son generalmente de puntuación). A partir de la edición de 1961 se producen una serie de cambios fundamentales, que seguirá en su totalidad la edición de Clásicos Uruguayos, aparecida en 1967.

Conviene, como primer paso, ensayar una clasificación de las variantes. Tendríamos así seis grupos:

- a) variantes de puntuación
- b) universalización del lenguaje
- c) motivos rítmicos
- d) perfeccionamiento y corrección
- e) adiciones
- f) supresiones.

Los dos últimos grupos son los más importantes ya que afectan el sentido del cuento como ya veremos.

Luego de haber estudiado individualmente cada variante, que en su totalidad suman ochenta y seis, podríamos sentar algunas conclusiones: la primera se refiere a la perspectiva del autor con respecto a su objeto artístico. La prosa original aparecía teñida de vocablos y giros criollistas, que más tarde se modifican, apuntando hacia un decir más depurado y literario, de ahí que resulte más universal. Esto hace que veamos al Espínola de las últimas ediciones, en una actitud de mayor contemplación y con una voluntad de objetividad hacia su mundo creado; mundo del cual él también participaba cuando nivelaba el plano lingüístico del autor con el de los personajes.

Referente a los cambios sintácticos, hay una tendencia general a reducir períodos extensos a proporciones menores. Esto evita el debilitamiento de la oración. La intención de hacer coincidir cada idea con un período y de evitar las coordinaciones hace que la oración generen concisión. Se logra así una prosa prolija, de gran energía interior, debido a la síntesis expresiva.

Cuando la sintaxis varía en su ordenación se debe siempre a motivos rítmicos. Veamos un ejemplo que ilustra claramente lo dicho: decía Espínola en la edición de 1926

“...el poncho medio recogido con la mano izquierda...”



Si consideramos esta frase como un verso, y la sometemos a escanción, nos da ~~por~~ resultado un verso de quince sílabas, con dos cesuras, y la siguiente distribución de los acentos:

el póncho/medio recogido/con la mano izquierda

Pero a partir de 1936, Espínola altera el orden:

“...medio recogido el poncho con la mano izquierda...”  
(ver 87).

Efectuando el mismo proceso anterior nos encontramos con un alejandrino claramente bipartido cuya acentuación se distribuiría así:

medio recogido el póncho/con la mano izquierda.

Como vemos se ha logrado un perfecto equilibrio armónico.

Dentro de las supresiones contamos con una que es capital: en la edición de 1926, Espínola, había bautizado sus personajes, el hombre pálido se llamaba Patricio y el negro, Jacinto. Pero desde 1936 pasa al anonimato de ellos no sabemos más que son el negro y el hombre pálido. De esta manera, el autor, quita sigularidad al hecho, que ensancha su plano de posibilidad y alcanza a cualquier ser humano de esa raza ciega. El conflicto que se desarrollaba privadamente, se hace más general; y lo que, por particular, podía ser narrado atendiendo a su calidad de extraordinario, se transforma en cosa no tan extraña y sí más usual y ordinaria, en parte del ambiente. Vemos, así, la intención de abarcar totalmente a un mundo, a través de personajes representativos. Ya no habrá Patricio, será cualquier salteador que deambule por las noches.

Dentro de las adiciones, estas obedecen a un ajuste, ya sea temporal, ya sea en la elaboración de los personajes, ya sea del ambiente (en las últimas ediciones agrega un importante caudal de referencias a la lluvia).

En la primera edición, cuando la madre de Elvira ofrecía al forastero una cobija, el hombre la rechazaba alegando que el poncho estaba casi seco. Pero desde la reedición de 1961, la madre trae las cobijas y se las ofrece, argumentando que el poncho no está seco, y el hombre agradece la atención. Es lógico que el cambio obedece atendiendo a una concepción cronológica del tiempo. El hombre había llegado al rancho al atardecer “con el poncho empapado y el sombrero como trapo por el aguacero”, y es obvio que un poncho empapado no se puede secar cerca de una estufa en tan poco tiempo.

Veamos otra adición de variada significación. En 1926 Espínola decía: “El hombre notó que la muchacha estaba asustada y se turbó, por que ya le temblaba la mano al tenderla

para entregar o recibir el mate". En 1936 de esta oración se hacen dos períodos, dando una mayor concesión temporal al hecho. Pero esta misma oración aparece así en 1961:

"Embebecido cada vez más en la contemplación el hombre solo al rato advirtió que la muchacha estaba asustada. Entonces, algo le pasó también a él. Su mano vacilaba ahora para recibir o entregar el mate." (Var. 43)

Como se puede apreciar el autor, sentía una mayor necesidad de distensión temporal: ahora tenemos tres períodos salpicados de adverbios de tiempo. Pero debemos destacar aquí, un agregado de suma importancia, y que puede servir como clave de interpretación del cuento. Es la palabra "contemplación". Al emplearla, el escritor mueve en nosotros toda la tradición filosófica y religiosa de la que va cargada. La frase es capital para comprender el cambio de signo que experimenta el hombre y que va desde el polo negativo al positivo. ¿Aquella "contemplación" qué resortes secretos y enmohecidos movió dentro de esa estructura endurecida? ¿Qué ve en la muchacha? Y sin querer desembocamos en Platón... pero no avancemos más.

Veamos, finalmente, un caso en que las adiciones ayudan al mejor acabamiento del personaje. En la edición original, cuando, al principio, comienzan a ladrar los perros, Elvira se asoma a la puerta y allí aguarda la llegada del hombre. En ediciones posteriores, Espínola acotará:

"La joven volvió al lado de su madre y quedó expectante" (Var. 12). Este retroceder hasta la madre, como en busca de inconsciente protección, hace que Elvira presienta, desde ya, que aquella visita no es portadora de bienes. Estas notas, atentas a dar el proceso que va de la desconfianza intuída, a la inquietud cierta para culminar en el miedo total, va siendo sutilmente adicionada. Desde una Elvira que mira al hombre "en un rincón sentadita", hará una Elvira "ahora acurrucada en un rincón", desde una Elvira que presiente ("A la verdad que no era para menos. El hombre, delgado y alto... no tenía aspecto para tranquilizar a nadie"), hará una Elvira que casi llega a la certeza ("Es que cada vez más le parecía que aquel hombre delgado y alto... no tenía aspecto para tranquilizar a nadie"). Para concluir diremos, que a través de este estudio y de lo poco o nada que aporte a la comprensión de la obra de Espínola lo hemos visto —y esto sí importa— detrás del cañamazo de su prosa, infatigablemente atando hilos sueltos, quitando sobrantes, acondicionando todo con la perpetua insatisfacción del hombre nunca conforme con el estado actual de su obra por el ansia profunda de perfección, condición esta que lo sitúa dentro del más puro clasicismo literario.

Uruguay Cortazzo  
Graciela Tognacca



## ANÁLISIS DE LAS VARIANTES. (II)

En el período que transcurre desde 1937 (segunda edición de **Raza Ciega**) hasta 1961 (fecha en que publica **Raza ciega y otros cuentos**) es cuando Paco Espínola adquiere personalidad y madurez definitivas, en cuanto a estilo y técnica narrativa. Lo trasluce de las variantes que el autor introduce entre una y otra ediciones.

Un aspecto de esa evolución intelectual trataremos de ver aquí, a través del análisis de las variantes que "El hombre pálido" ha tenido.

En razgos generales, las correcciones obedecen a tres móviles bien diferenciados: a) El aspecto gramatical: corrección de la puntuación, de pequeñas redundancias, etc. b) El ajuste de los personajes a su verdadera esencialidad. c) El perfeccionamiento de la estructura formal del cuento: ritmo, enlaces, descansos, tiempo.

### El Tiempo.

Tres recursos emplea Espínola para perfeccionar este elemento tan difícil de lograr en la narrativa: la pausa, la interpolación de frases y el reordenamiento de los elementos de la oración.

### La pausa:

"Todo el día estuvo toldado el sol, y las nubes negruzcas...", etc. (1926). "Todo el día estuvo toldado el sol, y las nubes, negruzcas, ..." etc. (1961)

... "Al rato, se oyó el rumor de las camas al recibir los cuerpos, se apagó la luz, y todo fue envolviéndose en el ruido del agua que caía sin cesar". 1926.

... " ...se apagó la luz... Todo fue envolviéndose en el ruido ..." 1961.

En el primer ejemplo, al colocar el adjetivo entre dos pausas, su función calificativa queda realzada, deteniendo por un instante la descripción. Al fijar la atención en las nubes y luego resaltar en forma especial su condición, desencadena en el receptor un proceso de ennegrecimiento que marcará el ritmo lento del cuadro pintado.

La supresión de la conjunción y la adición de los puntos suspensivos en el segundo ejemplo, son el enlace y la anticipación del "silencio" que la descripción de la lluvia es por-

tadora. Los puntos suspensivos transmiten además esa transición tan sutil como importante, que separa la acción (“se apagó la luz”) de la inactividad total (“Todo fue envolviéndose...”.) El tiempo humano y terrestre se disuelve, se esfuma en el otro Tiempo, cósmico y universal.

### **Reordenamiento:**

...“La muchacha, en un rincón sentadita, lo miraba de reojo,...” (1926)

...“La muchacha, ahora acurrucada en un rincón, lo miraba de reojo.” (1961).

El trasplante de verbo y complemento corresponde a la intención de trabajar y pulir más aún, los rasgos psicológicos del personaje. El adverbio de tiempo “ahora” tiene la particularidad de obligar al lector a que participe de la obra. Flo-tante y vacío de contenido cumple la misión específica de regular el tiempo que transcurre en la escena, haciéndolo más lógico, firme y constante.

### **Interpolación de frases:**

...“El agua le daba de frente. Por eso avanzaba con la cabeza gacha”...

Demasiado brusca era la aparición del negro. El tiempo cronológico no podía transcurrir en tan breve espacio. Por esa razón es que cambia “como a dos cuadras” por “como a una cuadra”. Y aún así se vio obligado a una descripción que sirviera de puente entre uno y otro núcleo narrativo. En este caso el tiempo está insinuado por “el agua le daba de frente”. Apenas sugerido está para que el lector, conciente o inconciente de su función, continúe por su cuenta dándole lógica temporal a la narración.

Como hemos visto, aparte de los tres recursos mencionados, hay otro elemento, siempre venerado y siempre presente en Espínola, que asume un papel de fundamental importancia en el desarrollo de sus cuentos: el lector.

**Juan Justino da Rosa**  
**Lilia Longo Armendáriz**

## TRES CARTAS A ESTHER DE CACERES

Los originales de estas cartas se custodian en la Sección Literatura Uruguay del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Forman parte de la correspondencia enviada por Espínola a Esther de Cáceres, que fue entregada —como donación— por el propio Espínola, unas semanas antes de su deceso.



## TRES CARTAS A ESTHER DE CACERES

París, Mayo 18 - 1959.

Querida Esther: Muchas gracias por tus cartas, que me hacen mucho bien. La última que pudo constituirme una tremenda pena, atenuó mi tristeza porque ya conocía la desgracia de la pobre María Cantú. Yo sentía (¡Cómo se siente!) que ella me quería mucho. La quería yo, pues, doblemente. Por ella misma y por gratitud, (¡Cómo se agradece, Esther!).

Hace como un mes (desde entonces estoy por escribirte) fui a Batignolles. En la puerta del Cementerio, uno de los guardias que allí estaban me indicó dónde se halla nuestro pobre Verlaine. ¡Si vieras con qué amabilidad, con qué delicadeza! Me preguntó de dónde era. Se lo dije y que en nuestro país lo amábamos mucho y que, por eso, el hacía mucho por Francia. Le agregué que yo era profesor de Literatura y que lo estudiaba, lo hacía querer... ¡y lo defendía! (El recuerdo de nuestra conversación con Vaz Ferreira me cruzó como un relámpago). El, entonces, aunque llegar a la tumba es facilísimo, tú lo sabes, me quiso acompañar. Yo no lo consentí. Llegué al recinto 20. Iba a empezar a orientarme, cuando ví a otro guardián. Era viejo, bajo, robusto. Lo menos de 70 años. Pero con una expresión tan bondadosa, tan dulce, tan de abuelo, que decidí valerme de él. ¡Qué extraño, Esther! Llegamos a la tumba cogidos del brazo. Yo llevaba unas humildes margaritas. Había pensado poner una sola flor, una flor hermosa. ¡Pero estas margaritas de aquí son tan iguales a las de nuestro campo; los ramillos de la vendedora eran tan enternecedoramente como en orfandad! Yo creo que los compradores no les hacían caso. Por que de las demás flores ya casi no había en el puesto. Y de ellas quedaban muchas. Elegí un montoncito. La mujer les agregó unas guías con hojas, lo que las atenuó más, las ocultó a medias; parecían menos. Yo había marchado con mi ramo como con ganas de llorar. **Por la adecuación de la ofrenda** al alma de Verlaine, a la mía... ¡y a la tuya, Esther! Porque esas flores las pondría en tu nombre. Después que las deposité, ¡sí vieras con qué cuidado el viejo guardián —con qué cuidado innecesario— las arregló entre las dos flores de porcelana, tristísimas, espantosas — dos rosas, creo, — que había! (No sé si tú las **advertiste**). Luego, ambos nos



quedamos pensativos. Yo acaricié ese como túmulo de cemento que tu conoces. Y conversamos de Verlaine. El sabía que murió en la rue Descartes. Mirando las inscripciones familiares, le expresé que ahora aclaraba yo el misterio de que, habiendo muerto en el V , hubiese sido sepultado allí. ¡Si vieras qué unción había junto a la tumba! Yo le recordé algunos versos. Le conté lo que sucedió con una vieja frutera, al salir el cortejo: Hombres importantes, llegados desde la Academia y desde el Gobierno, se habían **apoderado** del pobre Lélian. Desde los portales, desde las ventanas, las gentes que, sin leerle —¡y qué necesidad!— lo admiraban y lo querían, contemplaban, obligadamente, como ajenos, aquel “apoderamiento”. Puesto ya el ataúd en el coche iba a emprenderse la marcha, cuando la anciana atravesó, frenética, la calle, golpeó con el puño la caja, exclamó: “¡Pablo! ¡Pablo! ¡Tus amigos están allí!” Y señaló a un lado y a otro, abajo y arriba, hacia muchas caras ensombrecidas y con lágrimas.

Después nos dimos la mano. Con una blandura que evidenciaba que no nos separábamos tan pronto. (Olvidaba decirte que, al salir, el guardián con quien hablé primero me vino a saludar. Era una tarde gris. Todavía no “**llovia en la ciudad**”. Pero lloraba en mi corazón como hace años. Como siempre. No quise tomar enseguida el ómnibus. Me puse a caminar por la avenida. Me acompañabas tú. No, no había necesidad de que, en tu última carta, te me ofrecieras por si preciso algo. Lo sé de siempre. Como de Cáceres. ¡Qué paz, qué paz saber que se puede reclinar el alma, en cualquier desfallecimiento, sobre otra alma, como sobre una columna de granito!

Yo, con intermitencias, he pasado mal. Había comenzado a sentirme fuerte, pero tuve un retroceso. Con todo, este mismo atraso me evidenció que ya voy saliendo a flote. Pero como lo que tengo me concede hacerme los gustos, y como, por sobre todo, París me permite estar solo, he aprovechado estos meses en forma más que satisfactoria. Museos, París viejo, con buenos libros ayudadores. Y todo ligándolo bien a mi alma para que ella vaya extrayendo el jugo mientras pueda y en lo que pueda. Creo que a mediados de Junio iré a Israel, a Egipto y a Grecia. Después, pasaré a Italia. He gastado muy poco. Madame Salvage no me ha querido cobrar el Hotel. Tengo dinero suficiente para la vida que haré. Si puedo regresaré en el **Tacoma**. En primer lugar, quiero una cabina para mí solo. En segundo lugar, estaré entre conocidos por cualquier cosa que me pudiera ocurrir.

Bueno, señora, ya ve que carta tan larga; casi abusiva! Lo he estado escribiendo con el mate en la mano. Fumando cigarrillos de que me provee la Embajada, junto con la yerba. No he comprado más que una cajilla de cigarrillos desde que estoy, hace ya 6 meses 1/2, en París. Sáenz se ha comportado conmigo en forma enternecedora. Hasta los remedios me los trae. Ya ves en qué atmósfera de ternura vivo en-

vuelto. Con esto, y el gris que todavía, ¡por suerte!, no consigue disipar la primavera, vivo casi en éxtasis. Un abrazo a los dos de

**Paco**

Cerca de Las Palmas Julio 1959

Querida Esther: Decidí no pedir más licencia y venir en el **Tacoma**. Fui, ya en los últimos días, a Israel. Pero dos días antes de pasar a la parte de Jerusalem que pertenece a Jordania, estando en Nazareth, debí salir para París. Me quedó, pues, algo muy importante sin visitar. Con todo, viví los días más intensos de mi vida. Ya les contaré. Habrán recibido una postal desde Jerusalem.

En circunstancias extrañas, más extrañas por los sencillas, como natural que fue todo, recibí de manos de un sacerdote, un monje de la Iglesia de la Visitación, cerca de Jerusalem, un rosario de los que se hacen para el Papa, quien suele concederlos a algún visitante de su particular estima, y que no se vende nunca. Son hechos con carocitos de aceitunas del Monte de los Olivos. En el momento de recibirlo, antes de llegar a *mi mano tendida*, pensé, que era para tí, como lo era una cruz sencillísima dos maderitos nada más, que había comprado un poco más abajo, en un convento que hay al pie de la misma montaña de la Visitación, de monjas francesas como princesas; como princesas que cavaron la tierra, restauraron con cal y piedra los muros de fortaleza que rodean al Monasterio, y sonrieron dichosas con sonrisa nunca presenciada por mí. Pero en ese instante, la señora de nuestro ministro, que es muy católica, me dijo: **¡Ay, Espínola, no lo vaya a regalar a nadie! ¡Que sea para su hija y que lo lleve el día de su casamiento!** Delante del monje yo dije que sí. Pero nosotros no somos católicos; Mecha, cuando mayor, quién sabe si lo será. Y, además mi deseo primero y único era ofrecértelo. Quedé muy preocupado y triste. Pero esa noche, solo en el hotel, ya tenía la solución y me puse contento. Yo te regalaré el rosario que tiene gran valor para los religiosos y concede muchísimas indulgencias. Después, será para Mecha. Si es católica, le otorgará el mismo valor que si no lo es, tendrá para ella el valor de venirle de tí y de sus rodeos para llegar a sus manos. Así sabrá ella cuánto te quiso su padre, además. Pero es preciso que ya no estés tú cuando ella lo tenga.

Te llevo, también una postal con flores de Nazaret dispuestas por monjas de uno de sus conventos. Estuve, allí, en la casa de José y de María. Dentro de una Iglesia, se bajan unos escalones de piedra, se entra en un recinto de piedra con una prominencia en forma de mesa, en el centro. Allí, trabajaba el carpintero santo. En el suelo, hay varios huecos

perfectamente circulares. Se guardaba en ellos el aceite, el trigo. Mi madre estaba a mi lado, como después de muerta no lo estuvo jamás con tanta poderosa presencia. Y yo escuché su voz de jazmín, pero no con mis duros oídos actuales sino con los frescos de mis cuatro y cinco años:

**La Virgen lavaba,  
San José tendía,  
Y el Niño lloraba  
del frío que hacía.**

Te das cuenta, Esther, la dicha de mi madre si su viejo hijo le hubiera podido escribir desde Nazareth: "**Mamá, pensando en tí estoy aquí, en el lugar donde Jesús niño lloraba de frío**". Pero no estaba triste. Extrañamente me parecía que no había necesidad de escribir ni de participar nada. Y extrañamente —me sucedió varias veces en los sitios sagrados de Israel— quien andaba allí no era yo sino un lejano que fue. Todo lo que murió a partir de aquellos días, estaba vivo. Y por suerte, para mí, muerto, y bien muerto, todo lo que yo pasé desde aquel entonces. Ya trataré de precisar, de asir, ahora, ese inaudito estado. Te lo evidenciaré y tal vez lo escriba. Fue aquello parecido a lo que debe ser un momento de Gracia. Todo fue nítido, a plena luz, rotundo.

Bueno, Esther, nos acercamos ya a Las Palmas, el barco se mueve un poco y dificulta la escritura; debo escribir a casa y a París y ya no tocamos más puertos hasta Montevideo.

Saludos a Cáceres. Y para tí un abrazo de

Paco

Querida Esther: Recibí tu carta. Pongo hoy en el correo **Cuentos**, que irá por barco. Estaba seguro que el viaje y la estada en España te haría mucho bien. Si te parece, promueve un poco la cosa y mociona para que la Academia y sus correspondientes gestionen el Premio Nóbel de Literatura para el viejo Menéndez Pidal. Es un crimen que muera sin esa satisfacción que merece desde hace 50 años. Con eso, además, honrarás a nuestro país. Y sería bueno que se empezara de inmediato, que antes de terminar el Congreso ya las distintas Academias americanas emprendieran la acción en cada país, a fin de que el movimiento sea abrumador y don Ramón tenga, por lo menos de América, la expresión de su gratitud y de su cariño. Hay que ganar tiempo. Hombre de tan firme fama en el mundo, la iniciativa tendrá una universal resonancia afectiva.

Ahora, a otra cosa. Yo no he podido conseguir aquí la traducción de la **Chanson de Roland** del viejo Martín de Riquer, un erudito en literatura medieval, armado de todo el arsenal técnico como pocos. Sus estudios son una delicia. La

traducción, pues, debe ser muy buena. Las dos nuestras que conozco no lo son. Una, es, simplemente la versión al español de la puesta en francés moderno de —Bédier— que resulta fofa, inexpresiva, deslustrante. Si está agotada acércate a Don Martín, que es académico, y trata de conseguir un ejemplar diciendo que es por necesidad de estudiar religiosamente el poema, alguien que no conoce el francés medieval.

Recibí de la editorial argentina fundada por los que se fueron de EUDEBA la siguiente proposición: entregar unos fragmentos de **Don Juan, el Zorro** para unas 140 páginas de libro, y dar la obra completa el año próximo. El librito saldría en una colección especial, más o menos en Agosto del actual. En el momento de entrar en prensa me adelantan 50.000 pesos nuestros, de derechos. ¿Qué me cuenta, señora? Estoy eufórico. Ya revisé con lupa línea por línea de los tres fragmentos elegidos, que ellos mismos pasarán a máquina. Voy a seguir haciendo lo mismo con el resto. Y, así, bien empapado de la obra, bien vivos en la memoria los múltiples elementos que hay que tener en cuenta, escribiré lo poco que falta. Ya verás. La lengua literaria, casi una lengua muerta, como pasa siempre en los finales de época, sufriendo “un frisson nouveau”. La lengua popular prestando elementos a la otra. Y atravesando lo folklórico. —arrastrando, sin embargo, sus esencias, cuando no, sin miedo, sus testimonios permanentes, indelebles,— el alma de la raza. Con la sorpresa, para muchos, de que se ha mantenido casi idéntica a la de España: “**enorme y delicada**”, como de otra cosa decía tú y mi Verlaine.

Un domingo libre, emperifóllate bien en tu convento y haz una visita en mi nombre al Marqués de Espínola (¡no temas, que es muy gentil!) ¡Pensar que se hizo cargo de los ejércitos en Flandes, después de la derrota que sufrieron, en una de cuyas batallas, la de Las Dunas, murió Rodrigo, el hermano de Cervantes, bajo los ojos, tal vez, de Cristina Clara, la hija de Felipe II e Isabel de Valois, la que motivó la preciosa poesía de don Miguel! ¿Te acuerdas?

**“¿Qué pudo merecer ella  
para que en tan breves años  
quedase el mundo sin verla?”**

¡La primera manifestación literaria de Cervantes, fue un gemido de piedad! ¡Nadie lo ha advertido! Después... ¡siempre piedad por los demás! Por él, por él una dulce melancolía. Cristina Clara estaba junto a su esposo, Alberto de Austria, el generalísimo. Lo acompañó en toda la campaña. Rodrigo había salido con Cervantes de Italia. Los apresaron juntos en el combate naval y los llevaron juntos al cautiverio de Argel. Pero fue liberado primero. Bueno, señora. Te

escribo desde la Facultad y ya es la hora de salir. Un fuerte abrazo de

Paco

Siempre llamo a Cáceres y él llama siempre.  
El programa que presentaste fue aprobado.

Cayó la Comisión del SODRE, al fin.

El sábado murió el pobre Zavala Muniz. Yo fui uno de sus más entrañables amigos. Sin él no pudo ser mi segunda estada en Europa. Hubo grandes discursos en el parlamento y en el cementerio. Escribe a María Julia Garayalde, la esposa.

Dirección: Duvimioso Terra 1656. Piso 7.

27 de marzo de 1968.

## TRES PREGUNTAS Y SUS REPUESTAS

Texto aparecido en **EL PAIS**, página  
**ARTES Y LETRAS**, el 21/I/1962.



## TRES PREGUNTAS Y SUS RESPUESTAS

1. En su labor total figuran obras en apariencia muy distintas. Por ejemplo: **Raza ciega**, **La fuga en el espejo**, **Milón o el ser del circo**. Sin embargo en la obra de todo escritor hay vínculos que relacionan lo distante y confieren unidad a lo aparentemente distinto. ¿Qué relación señalaría usted entre esas obras de aspecto diverso? ¿En la arquitectura total de su obra cómo las ubicaría?
2. Antonio Machado sostiene que en la obra de todo gran poeta hay siempre una metafísica implícita. Igual debe ocurrir en la obra de todo gran narrador. Por otra parte, Alvaro Figueredo ha hablado de **Sombras sobre la tierra** como de “**una novela con metafísica**”. ¿Podría usted explicitar “**un sentido**”, una dirección vital y filosófica, un contenido social implícitos en su obra?
3. La crítica ha escrito persistentemente de una afinidad entre su obra y la de algunos de los grandes maestros de la literatura rusa del siglo XIX. ¿Es exacto? Si es exacto, ¿en qué sentido y medida cree usted que pueda hablarse de esa afinidad? Si no es exacto, ¿a qué atribuye la persistencia en el enfoque indicado?

Arturo Sergio Visca

Me es sumamente embarazoso satisfacer esta pregunta, por la peculiaridad de lo que yo hallo como relación íntima entre todo lo que he escrito. Son de tal naturaleza moral que hubiera preferido no se me interrogara en esto. Pero ante la obligación de contestar, prefiero hacerlo con palabras ajenas. En el trabajo con que Esther de Cáceres prologa “Milón o el Ser del Circo”, mi diálogo sobre la recepción estética donde bajo otra forma, naturalmente expongo los resultados del curso de 1953 en la Facultad de Humanidades, mi amiga dice: “Si no existieran otras relaciones, esta atención de toda el alma a lo humilde, a lo pequeño, a lo modesto, a lo triste que en tal aspecto implica el diálogo, bastaría para relacionarlo estrechamente con el resto de la producción del autor,



tan diferente en su forma, en apariencia tan dispar en sus temas y móviles de primeros planos”. “Caridad soterrada”, señalaba hace algunos días Angel Rama. Y poco después Rodríguez Monegal se expresaba respecto de mi obra en general: “Es un mundo hecho de bondad y de ternura”. “Es un mundo espiritual, un mundo hecho de alma”. Y hace ya tiempo, en 1934, Gustavo Gallinal escribe refiriéndose a lo que hago: “... una infinita perspectiva vital, el drama de los destinos individuales y colectivos...” Y como ya estoy colorado hasta los pelos, interrumpo las citas con ésta de Emilio Oribe, quien dice que el enjambre de personajes de “Sombras sobre la Tierra” se levanta “para asegurar que la triste humanidad sigue siendo tan buena y tan sin mancha como al otro día del Diluvio”.

— II —

Aquí también el responder me produce escozor. Porque la pregunta toca asimismo el seno de mi corazón, allí donde arden problemas de los de naturaleza más íntima y reservada; reservada precisamente porque no hay palabras, ya que, precisamente, repito, no aparece interlocutor.

Tal vez una de las causas de que escriba poco es la de que mi atención está siempre más absorbida en esos problemas que aplicada a los de la literatura: es que esa especialización diría, vital a que se llega, y que se hace definitiva cuando un hombre tiene para algo ciertas facultades realizadoras evidentes; esa contracción, esa aplicación no se opera en mi de modo imperativo. Y, además, yo me he amarrado fuertemente a un mástil y me he puesto cera en los oídos, como Odiseo al acercarse a las sirenas, para no escuchar las exteriorizaciones del éxito artístico, que —es una suerte loca,— me ha seguido desde lo primero que escribí, en el sentido de que ellas me arrastren y me desvíen. Así como afronto diariamente con escrúpulo mis obligaciones sociales, así cumplo, a veces no sin denuedo, con mi alma; y le mantengo insobornablemente, hasta luchando con mis humanas debilidades, su libertad de asomarse a donde sus impulsos la incitan. Yo he sido demasiado condescendiente; demasiado débil. Cada vez más reflexivamente me empeño ahora en vivir ofreciéndole —y a veces con que sacrificios, a costa de qué esfuerzos por tener que contrariar, por tener que entristecer, por tener que defraudar aunque sea apenas en detalles a los que me quieren y que, por eso, con exigencias inconscientes se contrarían, se entristecen, se sienten defraudados si no aspiro, si no pienso, si no procedo como ellos— me empeño, digo, en que mi alma vaya siendo lo más libre, hasta respecto de mí mismo, que pueda yo lograrle. Como Bolívar en el Monte Sacro, yo también, y en Europa, asimismo, hice un juramento de libertad. Solo, solo, yo, desierto de transeuntes

el lugar, acababa de dar mi habitual vuelta nocturna —lenta y contemplativa,— en torno a Notre-Dame dulcemente fosforescente bajo los tenues reflectores en el aire negro. Asomado al deslizarse del Sena con la presencia casi tangible del pobre Apollinaire, le escuchaba:

**Le fleure est pareil a ma peine,  
Il s'écoule et ne passe pas.**

Y me prometí de pronto, como saliendo de un sueño oscuro y como recibiendo luz muy viva, que mi vida seguiría corriendo, sí; sometida a todo, como la de todos; al ambiente, a los seres circundantes, a los personales cariños, instintos y debilidades, a mi propia "razón razonante"; pero que, contra viento y marea, algo, algo, la esencia misma de mi ser, mi alma o lo que sea, no sería llevada, no pasaría entre el acontecer, ni siquiera conseguirían rozarla las orillas de mi existir; y que la tendría siempre indemne delante de estos ojos míos, especialmente atentos a ella, a su ensimismamiento; y a sus vuelos, a veces, hacia lo misterioso.

Este es el sentido —por si de otro modo fue tomado— de las palabras con Onetti en casa de los Latcham, en la Embajada de Chile, difundidas los otros días, cuando yo le decía, de mí y de él que, en el fondo, no se nos importa la literatura.

Mas, volviendo de este largo paréntesis, en lugar de seguir directamente, lo haré indicando que desde "Raza Ciega" Zum Felde halla ya presente "cierto espíritu metafísico" "un sentido de profundidad de lo real"; y halla que "Sombras sobre la Tierra" plantea problemas cuya solución no es de índole realista sino espiritual"; que, efectivamente, estudiando "Sombras", Alvaro Figueredo; que apreciando "Cuentos" Carlos Maggi; que un extraordinario análisis de "Milón o el Ser del Circo" del Padre Jesuítas, Darío Ubilla, han hablado de la intemperie metafísica bajo la que hace su camino mi alma. Búsquese, mejor, en ellos. Y no se me obligue a hacerlo yo, que eso, por íntimo, me escuece; más; como si sintiese que, en medio de la calle, se me volatilizase la ropa y quedara desnudo. Además, a la mayoría de la gente no sólo entre nosotros, —lo que muestra lo adelantados y cultos que estamos,— estas cosas parecen ridículas o insinceras, y ello crea otro pudor más al referirse a ellos. Claro que por otras razones, nunca supe si mi mujer me creyó cuando, a poco de casados llegué cierta vez a casa al aclarar el día y, frente a su cara de pocos amigos, me animé a declarar una verdad que aun sin mediar esas circunstancias, puede tomarse como la mentira más grande del mundo: "Anoche me encontré con Domingo Bordoli, me acompañó hasta cerca de aquí, entramos a un café... ¡Y hemos estado hasta ahora hablando sobre Dios, te lo juro!

Lamento haber prestado o perdido los trabajos de Figueredo y del Padre Ubilla. Cito pues, sólo a Maggi:

“Lo más angustiante es esto de colocarse entre los hombres, llenarse de compasión, y luego no encontrar un Quien al cual conmover con el sacrificio de su propia entraña. Su angustia es tan patente, que se llega a sentir el ámbito sin fondo de esa ausencia. En el hueco que abre ese. ¡No hay nadie!, se queda el amor solo, colgado de si mismo, como una nota larga, como un eco sin sonido anterior, como algo que sigue vibrando, sonando indefinidamente, hasta más allá de lo posible, estirándose, ávido de hallar quien lo escuche y lo entienda”. Y agrega: “Es un cristiano dos veces desterrado”. “Es un fanático inicial que no encuentra donde descargar su fe y que sublima este fracaso reinventando este mundo dejado de la mano de Dios”.

— III —

En mi adolescencia y en mi juventud, los autores más leídos entre nosotros eran los rusos. Por razones largas de explicar, y que no interesan mayormente, yo fui de los que menos los leyó. Pero su influencia es evidente, aunque no tan fácil de ubicar. Porque su impulso fue moral más que literario; a ser como ellos; a amar como ellos; a compartir el corazón como ellos; no a escribir como ellos. Ni siquiera de escribir se trataba. En un reciente estudio Zum Felde cree sin seguridad percibir una influencia “indirecta” “como factor estimulante”, de Dostoyewski, que ya había creído encontrar Gustavo Gallinal. Pero no se hallan “huellas visibles”, agrega Zum Felde. Es que no puede haberlas. Aunque cueste creerlo, cuando escribí “Sombras sobre la tierra” yo no conocía más que “Los Endemoniados”, y esto en una lectura inconducente desde el principio, porque advertí ya en las primeras páginas que había, que dedicarle mucho tiempo y era preciso dejarla para después. La mayor parte de lo que puede haber de común, guardando las distancias, —¡y qué distancias!— es aquello que Dostoyewski tiene de común con los demás rusos que existieron hasta principios del siglo: Gorky, sobre todo, y Andreiev, de quienes yo admiraba con toda mi alma algunas cosas, precisamente, las hoy menos apreciadas por la mayoría. Es, también, la común influencia evangélica en todos ellos y en mí; mejor que evangélica, bíblica, porque obra asimismo el Viejo Testamento.

Y, todavía, la influencia que ellos y yo recibimos del Quijote y de la Picaresca Española; la de esta última señalada en mi caso, por Gallinal. Y aún más: antes y después de “Sombras sobre la Tierra” la semejanza prodigiosa de mi hogar con tan frecuentes pinturas del ambiente ruso, y la influencia de los innumerables seres de toda condición espiritual y social que desfilaron ante mis pupilas de niño y de adolescente y se asomaron como al de aquellos escritores sus hermanos, a mi corazón. Sin esos seres, y si mi madre y mi padre no hubieren sido como fueron, ¡pobre de mí! Porque,

entonces, no me habrían interesado con esa gravedad la Biblia, Cervantes, la Picaresca, Gorky, Andreiev, seguramente. Y no hubiere escrito nada. (Tantas veces lo he hecho para que los demás, al conocer a través de mi a los que me rodeaban, los amaran también!). Y lo que todos ellos, seres míos de mi propia sangre o de mi raza oriental, contribuyeron a dejar solo en rescoldo, y que fulgura, a veces, como pupila díscola e hiriente, quizás habría señoreado en mi existencia. Sobre toda esta arrebatante violencia mía para la que sin proponérselo fue dulce pero enérgico freno, su presencia purificante y la profunda sugestión de sus permanentes testimonios; luz de brasa que hoy apenas si suele palpar alzándose a la manera de llama a punto de extinguirse, creo, para dejarme al fin —lo estoy sintiendo ya,— como melancólico, tolerante abuelo de todo lo creado.

Las relaciones con Dostoiewski, y al mismo tiempo la falta de influencia, lo que parecería sorprendente, las vio lucidamente Servando Cuadro. Y lo dijo mejor y con menos palabras de lo que yo podría: “¿Hasta dónde está Espínola influido por Freud y goza o sufre su libro (se refiere a “Sombras”) esa influencia? Que Paco conoce a Freud y que tiene un sentido profundo de la verdad freudiana, nos consta. (1) Siempre nos ha dicho que le debe mucho a Freud; y efectivamente le debe. Sin estar amparado por el glorioso viejo

---

(1) En aquel tiempo, la mayoría de los estudiosos nuestros, como en muchas partes, recelaban, no creían o, francamente, se burlaban de Freud. A mí, desde el primer momento, me iluminó un mundo como con reflector de faro, aunque, en seguida se verá - e independientemente de aquello a que se refiere Cuadro, para siempre me dejó helado. Por aquello, sin saber nada de psicología, lo amé con gratitud. Unos años antes, el primero que, en varios artículos lo expuso, fue Zum Felde. Como lo hizo, igualmente antes que nadie, con Spengler, cuya “Decadencia de Occidente” me causó una desolación que trasmití, junto con otras, al pobre Juan Carlos de **Sombras sobre la Tierra**. Juan Carlos se angustia, entre otras motivaciones, 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. “¡Si se pudiera pensar sin deseo!”, dice más o menos mi personaje. “Sin embargo, el deseo va siempre delante del pensamiento!”. Pero a esta 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) y que de ello no se salva nadie, piensa el personaje, sino un genio soberano, Juan Carlos cree saber que no es libre, que, no esta solo en la orilla del mar insondable. Y que ni siquiera, tiene barca propia. La Desolación, con mayúscula, que es **Sombras sobre la Tierra** se apoya fundamentalmente, pues —como en dos témpanos a su vez en el medio mismo del océano inconmensurable, lejos de toda lejanía de toda costa— en Spengler y en Freud. ¡Con razón Juan Carlos dice cierta vez a una triste amiga: “Como si el mundo entero, la Creación entera fuera un llanto vertido. ¡Parece como si Dios nos hubiese llorado, Margarita!”. Aquí se ve claro que la gran tensión de la angustia metafísica es la misma que en Dostoiewski, pero por causas diferentes. Y perdóneseme esto, que equivale casi a un tuteo mío al gran ruso.

judío, seguramente que Espínola no habría aprovechado muchas de sus más hondas y audaces intuiciones; habría creído, tal vez, que eran disparatadas o alucinantes; antes de Freud, Dostoiewski tenía intuiciones tan hondas y audaces y les daba importancia... pero era otro medio cultural el que lo envolvía... Además, creados y vividos sus personajes, de los cuales, repetimos, Espínola no aparece más que como un cronista, ese sentido freudiano de las profundidades le ha servido para reajustar, a posteriori, detalles y orientaciones”.

Realmente, me parecen sagacísimos estos párrafos de Cuadro. En una cosa, sin embargo, se equivoca: no porque hubiese diferencias entre el medio cultural de Dostoiewski y el mío es que el pudo expresar ciertas intuiciones sin temor a que fuesen disparatadas o absurdas; las dio a luz porque era un genio. Yo, yo fuí, gracias a Freud que tracé muchas veces pinceladas obediente nada más que a impulsos cuyo significado desconocía o podría conocer a medias; pero que me animé a pensar que eran importantes.

Los casos de Gorky y de Andreiev son diferentes. El primero me infundió, creo, el modo la actitud tan francamente respetuosa, reverencial mejor y tierna de recibir en el alma al personaje que se está creando; en la necesidad de descubrirlo, más para admirarlo y amarlo desde una intensa soledad íntima; que para ponerlo en escritura; aunque es preciso advertir que, sin duda con menos rotunda evidencia. Cervantes se comporta así; y así los de la novela picaresca. En cuanto a Andreiev, técnicamente más reflexivo que Gorky, más “artista”, de él recibí, en lo que me es dado discernir, ese modo inicial mío, algunos cuentos de “Raza Ciega” de conducir la narración, no en su forma externa sino el movimiento interior, y esa satinación, diría, que hay a veces en mis cosas: como un brillo liso, algo que no encuentro ahora palabras para explicar. (Figueredo señala coincidencias notables no tanto con los rusos sino con Kierkegaard en “Sombras”. En ese entonces no lo había leído. Y, ahora, cada vez que lo tomo entre mis manos lo dejo porque me disperso y no entiendo.

Pero yo creo que la influencia decisiva, reitero, es la del pueblo del Uruguay, la de esos seres que tan mal se conocen entre ellos y por eso, ante sus retratos hallan en demasia lejanas reminiscencias o, derechamente, los creen inventados. Con su noble cautela de siempre, Zum Felde dice a tal respecto estas palabras alucinadoras: “En los cuentos de “Raza Ciega” no se trata ya de caracteres sino de almas, es decir, de lo esencial y lo abismal del hombre. Hasta donde esta representación de lo abismal y lo “trágico” corresponde a una realidad geohistórica determinada, como es la gauchesca, o es sólo creación imaginativa del escritor esa proyección temperamental — y esas figuras expresan lo que el escritor ha puesto en ellas de sí mismo como imágenes de su pensamiento— es problema más que literario; y que requi-

riendo un estudio psicológico completo del tipo regional y del medio, nos llevaría demasiado lejos de nuestro rumbo. Es probable que los optimistas crean que sí y los pesimistas que no. Literariamente lo que nos importa, a los efectos del juicio del valor, es reconocer que esa autenticidad existe en la obra misma, en cuanto creación, con suficiente poder de convicción”.

Cuanta razón la de Dostoiewski al decir que “nada tan fantástico como la realidad”!



CUATRO ESTUDIOS CRITICOS





## LOS VALORES FAUSTICOS EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO ESPINOLA

por ALVARO FIGUEREDO

El presente ensayo inédito fue gentilmente cedido, para su publicación, por la viuda del autor, Sra. Amalia de Figueredo.

### DE LA NATURALEZA DE LAS SOMBRAS

**“Dobla a la izquierda porque, en un rancho, a la media cuadra, vive un perrazo malo y salidor. Pero a la primera bocacalle tuerce a la dercha y sigue descendiendo.**

**Es medianoche”.**

Así comienza **“Sombras sobre la tierra”**, la novela de Espinola. Quien dobla, tuerce, desciende y se hunde en la noche, es **“Milonguita”**, una cachorra de pelambre blanca, **“con una como corbata renegrada alrededor del cuello”**.

Esta perrita, —blanca y negra, no lo olvidéis—, que entra, sale, husmea, sube, baja, meneas la cola, otea, vacila, y, de repente ladra, es, desde luego, un signo de enlace narrativo que va creando, —como sin “querer”—, vínculos entre los personajes de la obra; pero, primariamente, esa perrita es otra cosa: es el testimonio de la noche, quien da fe de las sombras, quien las pone de manifiesto. Celador de las sombras, el perro las descubre; más, también, las suscita. Los perros multiplican la noche; subvierten nuestra nostalgia plástica de la lejanía. Establecen perspectivas; crean acústicamente, horizontes nocturnos.

Recuérdese al poeta granadino  
**“...y un horizonte de perros  
ladra muy lejos del río.”**

Como toda la narrativa espinoliana, —sus novelas y sus cuentos—, es una continua alusión al espacio plástico, por eso las cosas externas pierden importancia lumínica, trascienden valores umbráticos, agonísticos; por eso tantas sombras como se proyectan en su obra. Por ende, tantos **“ladridos que se van como insertando unos con otros hasta el**

**confín misterioso**”, según escribe el mismo novelista. (Pág. 176 de S. S. la T.). Volviendo a las primeras páginas de su novela veamos cómo expone el escritor las primeras sombras de su obra:

**“Altos como hombres se destacan yuyos.**

**“...Un caballo cruza el callejón. A paso largo y lento, abatida la cabeza... Como un hombre”.**

Pero... ¿qué es esto? ¿Yuyos como hombres? ¿Un caballo como un hombre?

No es que, el temor de la perrita humanice las sombras, que las humane. Es decir que las antropomorfe. No. Es que las cosas se des-realizan, pierden corporeidad, se hacen profundas como almas. Es que las sombras se hacen la medida de las cosas. La sombra del hombre, **“su”** medida.

El hombre, correlativamente, pierde vigencia en cuanto valor somático. Gana, por compensación, alma. Spengler tiene escrito: **“la noche quita cuerpo; el día quita alma”**. Agreguemos, entonces, a manera de corolario: **“La noche quita cuerpo; da alma”**.

Espínola escribe (Pág. 162):

**...“En la noche aparece la luz que las puertas recortan. Y alrededor de ellas, sombras que se acercan, se iluminan un efímero instante, y son tragadas luego por la oscuridad”.**

Tenemos así, por de pronto, una noción que ya iremos aclarando y es ésta: las sombras espinolianas están impregnadas de temporalidad, derivan fáusticamente en el espacio infinito. Como en la metáfora de nuestra efimerosidad del Kempis.

Como amarga imagen de nuestra aparencialidad. Y más también: ya me contiene, en cierto modo, una idea dualística (la sombra supone al cuerpo) una dualidad sometida a un fin primordialmente plástico, en que la resonancia ética no parece exceder a la medida nocturna. Es verdad que el novelista invoca así a la noche, (pág. 65);

**“Amor sombrío! Amor ciego!**

**“Oh Jesús negro!**

**“Oh, hermana de la muerte!**

**“Ay, madre noche!”**

que es, desde luego, una valoración moral con signo positivo, pero, más que eso antes que eso, alude a un verdadero estrechamiento metafísico del espacio.

No es, por lo demás, la noche de la simbólica victoriana, cargada de influencia persa, (¿no era Voltaire que husmeaba la ascendencia persa en Job?), la noche mala. En nuestra novela es la noche buena, —nótese el cuño moral—, pero, y

aquí asienta lo fundamental, la noche como angustia, como víspera, la noche llena de campanadas, de campanadas físicas, naciendo ¿no muriendo?, en no sabemos qué allendidad misteriosa.

El novelista nos dice, (pág. 64):

**“Cual si la noche se condensara, suben sombras entre las sombras”.**

Estas sombras que se mueven, que se desplazan, que transcurren, son de naturaleza fáustica. Sombras **“más negras que la noche”**, como dicese en la novela; es decir, sombras flotantes, —desposeídas de estabilidad euclidiana—, propagándose en el espacio infinito.

Volviendo a los comienzos de la obra, véase cómo aparece el primer hombre de la novela, la primera, —a pesar de las anteriores?— la primera sombra sobre la tierra. Leamos, (pág. 10):

**“—Milonga! Milonguita!**

**“Llama así una voz aguardentosa, voz de una sombra desembocada tambaleante a pocos pasos”.**

La sombra, así presentada, no tiene sino una perspectiva vaga, limitada casi al modo advercial **“a pocos pasos”**. Entonces la perrita, que es también una sombra, ladra. Y ese ladrido sí inspira una distancia, dice su adjunción al espacio fáustico. Se advierte cómo la sombra se desplacenta de la gran sombra, de la noche madre que la da a luz, ¿a luz o a sombra? Se dramatiza.

Como todo está allí en función de la nocturnalidad, como todo se conjuga a merced de un **“fiat-umbra”**, aún el lenguaje —sus formas— cae dentro de un como determinismo umbrático. Nótese, por ejemplo, como los verbos, digo, aunque referidos a actos efectivamente humanos, parecen más bien adscritos a meras entidades fluidicas. Parece como si se adecuaran a sombras excorporadas. Y ocurre que la acción se desantropomorfiza. Se dice: **“Alguien se desprende del mostrador”**, y, casi enseguida,: **“Del camión se descuelgan siete hombres”**.

Más bien que a un propósito narrativo deliberado, más bien que a una técnica, —que ambos se refieren a una experiencia previa—, ese **“se desprende y ese “se descuelgan”**, parecen acudir en virtud, de un sino. Es por ahí que inducimos la existencia en Espínola de una tendencia a la nocturnalidad, —que no es, aunque se nutra de ello— lo de **“el arte nocturno”** ilustrado por Spengler, ni siquiera aquello que, en una tesis spengleriana, desarrolla Fernando Diez Medina en su biografía poética **“El arte nocturno de Víctor Delhez”** ... Es una tendencia por la que entendemos más que una actitud sombría —que también lo es— una aptitud umbrática, una tendencia a valorizar, las sombras de los cuerpos, —plásticamente ha-

blando—, más que los cuerpos mismos. Cosa por demás natural en hombres de estructura fáustica, como es Espínola, por quienes, como sostiene el propio Spengler, se “siente hacia el espacio la misma propensión metafísica que hacia el color negro”. (Hago observar de paso estos rasgos nocturnales del novelista: su voz litúrgica de ancho bosque en sombras; su preferencia indumentaria, su realización de un argumento para Chaplín - blanco y negro simbólicos, del que le oí hablar alguna vez).

No sé si insisto demasiado en esto. Creo no exagerar. Lo estimo necesario. Porque **“Sombras sobre la tierra”**, su obra mayor, es más que un título: es una clave. Una clave umbrática, fáustica, nocturnal. Todo allí se ordena hacia y para la sombra. Hasta ese tango que, de repente, se oye, como un estremecimiento, como un escalofrío de la noche.

Waldo Frank ha hablado del “paso cauteloso” del tango. Véase bien: cauteloso es adjetivo nocturnal. Supone —esquive y acecho— el reino de las sombras. Por eso la triste economía de movimientos”, (ahí está lo coreográfico nocturnal) que tan exactamente anota Frank. Lo que no compartimos con este ilustre autor es la importancia que atribuye a las flautas. Las flautas no, oh criollísimo Waldo Frank. La flauta es diurna, meridiana. Spengler dice: “La hora apolínea es la del mediodía, la siesta del gran Pan”. La flauta es un exabrupto instrumental en el tango. La flauta no, la flauta no, mientras todos pensamos en la siesta faunésca de Debussy...

Pero, —volviendo a Espínola, que ya volveremos sobre el tango—, si bien esa noche que se cierne sobre el comienzo de su novela es una noche real, meteorológica, es bueno tener presente otra disposición nocturna, una como noche ideal del novelista, austeramente esquemática como un tablero de ajedrez. Veamos cómo la predisposición a oponer el blanco y el negro, alcanza otros valores más definidos, específicos, y, en veces, deviene preocupación, artesanía. Por ejemplo analícese esta descripción de la pág. 202. Son tres frases. Bastaban, económicamente las dos primeras, pero con la fatalidad de la conclusión en un silogismo surge, o mejor, insurge, la tercera. Dice la primera:

**Su madre inclinada sobre la masa para las tortas fritas...**

Agrega la segunda:

**Vestía de luto por su padre.”**

Termina la que nos interesa ahora:

**Las manos entre la masa blanca.”**

Puede observarse cómo se establece inexorablemente la concurrencia del negro y el blanco, la oposición, “masa blanca” y “luto”, cómo la imagen cae, indefectiblemente, dentro

del esquematismo mental a que nos referíamos. Abundan estos casos. Subrayo éste, del cuento "La Yerra" que dice: **"Por debajo de la chiquizuela le salía un astilla de hueso, blanquita, resaltando en lo oscuro del pelaje"**. Y esta otra de extremo simbolismo, que pertenece al cuento "Todavía no" donde se lee: **"...y sacó un hilito blanco de la bata negra de ella"**.

Aunque donde mejor pueden observarse estas confrontaciones, comenzando por la de la luna blanca y la nube negra, es en su relato titulado "¡Qué lástima!"; allí donde más adecuadamente se combinan es en las vestiduras principescas de SALTONCITO, ese admirable sapito de su novela para niños.

Se describen así:

**"Primero le pusieron medias de seda blanca. Enseguida zapatos de raso negro con hebillas de brillantes. Después camisa de seda, anudándole el cuello una hermosa cinta, blanca también. Luego pantalón corto de terciopelo negro y negra chaquetilla, por el extremo de cuyas mangas asomaban blancos encajes. Colocándole al fin un cinturón de plata del que colgaba elegante espada, y el propio Rey púsole en la cabeza un gorrito monísimo de negro terciopelo con una pluma blanca que caía graciosamente junto a su cara"**.

Esta propensión que comentamos se resuelve a veces, frecuentemente, en juegos de luz y sombra, como éste de la pág. 13 de su novela: **"Surge en el portal una mujer delgada y rubia en cuyo rostro mariposean las sombras"**. También en su asunto para Chaplín que citamos. En una habitación en sombras, penetran desde el techo, tres haces de luz lunar. El protagonista los mira, los admira y luego comienza a tañerlos como si fueran las cuerdas de un arpa ideal. Esto convengamos, es maravilloso, es decir, magnífico.

Pero donde esto asume una auténtica significación es en las págs. 197 y sgtes. de **"Sombras sobre la tierra"**. En la escena del exorcismo. Una bella mujer desnuda, salta por encima de las llamas mágicas del brasero. ¿Un cuerpo apolíneo? No. El novelista escribe: **"El sudor que le brota abundante da a su cuerpo sin velos un aspecto metálico"**.

El autor de "La decadencia de Occidente", en quien nos seguiremos apoyando aclara: "El brillo metálico es sobrenatural". Eso por un lado; lo que ya quita primacía al cuerpo. Por otro, más evidente, el mismo Spengler, afirma en otra parte: "La luz del sol niega; la bujía afirma el espacio frente a las cosas".

Así describe Espinola el cuerpo de la joven:

...Trémulo y esbelto, los brazos caídos a lo largo de las piernas, el vientre apenas combo, el torso perfecto.

El novelista, que acaba de señalar, apolíneamente, "las partes del cuerpo", va, inmediatamente, de un modo fáustico ahora, a verificar procesos en el espacio para usar la misma terminología spengleriana.

Así Espínola, empeñado ya en que el cuerpo se des-realice, se extra-corporice, pierda toda dependencia de un ethos apolíneo: **“Como otro ser maligno, pugnante ya por disociarsele, medio cuerpo lanza una sombra espantable sobre la pared. La otra mitad desde el techo, muestra en lugar del contorno real del seno, una tumefacción monstruosa”**.

No es que prevalezca un espantable sentido cristiano de la carne, sobre la visión pagana que la revelara. Es algo muy distinto. Spengler, a quien no se dirá que traigo por los cabellos, diría, como escribe en alguna parte: “No es lo pagano por oposición a lo cristiano, sino lo barroco por oposición a lo ático”.

Es, conveganos, la disyunción plástica de dos valores, uno de los cuales —la sombra—, disuélvese en sucesivas mutaciones, enloquécese, dispérsase, emancípase del cuerpo, aventúrase como por sí sola.

Pero donde esa tendencia a la nocturnalidad se pone singularmente en evidencia, es en la elección de las horas nocturnas o declinantes; para desarrollar sus acciones. Al sol no se le alude sino para denostarle. Recuérdese aquella escena miliunanochesca de la lluvia en el Bajo, de las páginas 219 y 220 de “Sombras”, a la que sigue la lamentación de la página 222, donde se lee:

**“El sol destruyó el encanto. Al pie del pueblo altivo, de torres amenazantes, el Bajo está otra vez feo y misérrimo”**.

Feo y misérrimo, es decir, en la luz.  
Otra cita y van...

Esta de Amiel. Un día de 1873, escribió el solitario ginebrino, a quién sin duda debían pesarle demasiado las cosas, en su “Diario íntimo” “la tortura de la luz es un fenómeno extraño. El sol que ilumina las manchas de un traje, las arrugas de un rostro y las canas de la cabeza, proyecta su luz inexorable sobre las heridas y las cicatrices del corazón?”  
Continúa Amiel:

“...Se habla de las tentaciones de la hora tenebrosa del crimen; es necesario añadir a eso, las desolaciones mudas de las horas resplandecientes del día”.

Es que nos “avergonzamos de ser” como supone Amiel? No, creo yo; es que nos angustiamos de no ser. Es que algo se interrumpe en las cosas, nos abandona al abandonarlas. Es que nos olvida aquello, —pobre, pobre aquello!—, que nos acompañaba desde las cosas: su temporalidad, su movimiento.

Puesto que el tiempo es la sustancia más evidente de la obra de Espínola, son extraños a ellas las escenas de verano y mediodía, las horas apolíneas.

Recuerdo sólo la descripción de una siesta en el campo, en "Raza Ciega", que no vale —económicamente hablando— sino como preparación —y de ahí el anti-espacio—, o como acento, para la furia de dos cuerpos urgidos. Recuerdo solo que se entrelazan apremiantemente en la luz.

También recuerdo aquella descripción de su novela, (págs. 303 y 4), que empieza así:

**"La redoma de un cielo desnudo, de vidrio, sobre el pueblo".**

Descripción que no se qué hace allí, pues nada ocurre en ella, como no sea el paso de dos infelices mujeres y el más firme del Jefe de Policía resonante en la "calle calcinada", sobre los adoquines que matan la amorosa profundidad del campo. ¿Qué importa, pues, allí, esa magnífica descripción de la hora maldita? Ya lo veremos. Por de pronto, oigamos este fragmento —con clave—, de ese mismo pasaje. Dice:

**"Las hojas se agachan ante la lluvia de fuego. A la menor corriente se columpian y se arrojan al vacío, a la sombra del árbol ya casi sin sombra".**

Ahora sí lo sabemos. Es para conjurar el vacío de la siesta que se la describe, es para matarla que se la nombra. Es para odiarla. Es para exorcizar el vacío, es decir nada, es para matar ese estar sin sombra, que es, en definitiva, un terrible "estar sin", es para matar la muerte, es para resistir a esa "ausencia presente" que es la muerte, en la palabra de Landsberg.

Más lo que me reveló de golpe ese ser espinoliano, fue su anatema aquel al sol de noviembre que es, en rigor, una imprecación fáustica contra el sol del verano. Dice:

**"Mal hayas, sol de noviembre! Hace que se advierta el zapato desconocido, el desgarrón del traje, la perla sobre el pecho y el anillo en la mano".**

Confieso que fue tarde que comprendí el sentido de esa maldición. Y fue precisamente Spengler quien aclaró mis dudas. Porque no es, como a primera vista parece, una diatriba ética-social contra el sol que remarca diferencias —diferencias de clase—, lo que enardece la lengua del novelista. No, no es eso. Es la nostalgia metafísica del espacio, la angustia del "estar sin" que comentábamos. El autor de "La decadencia de Occidente", dice así: "De noche el espacio cósmico vence a la materia; a mediodía las cosas próximas aniquilan al espacio lejano". Os acordáis de Amiel?

Es esa como realidad intemporal, esa como vigencia sin transitoriedad de las cosas, lo que arranca al novelista el tono imprecatorio. (Ay del hombre del mediodía, sin sombra, sin nadie, que la sombra es la madre y la hija del hombre).



Es esa exhuberancia de la materia en la luz, ese estar —ese estado— de las cosas sin somora, sin escapatoria espacial, desalmadas frente a nuestra alma, a nuestro ser histórico, frente a lo que en nosotros, es, asimismo, para decirlo nerudianamente, “tentativa del hombre infinito”.

(Y a propósito, oídme este secreto. Un domingo —el domingo es el día más intemporal de la semana— un domingo de noviembre, bajaba yo una calle de la ciudad de San José. Ni un árbol en la calle, ni una sombra, mientras resplandecían furiosamente los odoquines. De pronto, comienzo a pisar tierra viva y allá, al fondo de la calle, uno, dos, tres, nueve árboles, jacarandáes, catalpas, acacias, y fresnos, fresnos, fresnos. Los fresnos de los que dice Spengler que tienen “algo de cosa disuelta, de libre propagación en el espacio”. Y aquellos árboles, nueve, ¡oh, Pitágoras! echaban su sombra sobre una casa rosada. Y aquella casa era la casa paterna de Espínola, en San José de Mayo...).

Ya hemos señalado la aversión de Espínola por la luz meridiana, la luz que pone de relieve los cuerpos. Una sola vez lo hemos visto servirse narrativamente de esa órbita implacablemente luminosa. Es en su cuento “La yerra”.

Este relato, aunque tratado con la mayor dignidad estética, —y convengamos que es inferior en nivel dramático a los otros de la colección—, este cuento, digo, plantea un asunto anti-espínoiano. No hay allí sombra, —“que hasta el pelo más delgado hace su sombra en el suelo”, en el decir de M. Fierro—, ni nostalgia de sombra, ni esperanza de sombra. Es como si al enrarecerse la atmósfera exterior se enrareciese, asimismo, la atmósfera narrativa. No hay, por ende, la menor noticia de perspectiva fáustica. Pesa demasiado la presencia de los cuerpos.

## LAS PERSPECTIVAS FAUSTICAS

Lo que se echa de menos allí es el horizonte.

En “La Yerra” prevalece demasiado el espectáculo, es decir, lo apolíneo. No más lejanía que la del lazo, una lejanía mínima, a lo sumo de catorce brazas. Este problema fáustico, que en “**Sombras sobre la tierra**”, —como veremos—, está también resuelto, no tiene allí solución. No está por lo menos, planteado. Es que no hay más que cuerpos. Ni sed de sombras. Uno se acuerda de Güiraldes que escribe en vez semejante: “A las doce íbamos caminando sobre nuestras sombras, sintiendo así mayor desamparo”; ese Güiraldes que no escatima jamás, una mención y hasta las prodiga, al redondel extremo y circunvalador. Porque Espínola tampoco las omite es que nos asombra este caso particular que por ello lo subrayamos. Veíamos, cómo la narrativa espínoiana se adecúa al sentido fluyente del espacio.

Insisto sobre esto. Las sombras se refieren al espacio. El hombre diurno es hijo y padre de su sombra. Mira menguar, desaparecer y crecer —para menguar de nuevo— su sombra sobre la tierra. El hombre de Espínola, como hombres nocturnos que son, son ellos mismos sombras ensimismadas.

Si el hombre antiguo es, según la conocida definición “un cuerpo entre cuerpos”, el hombre fáustico, y por tanto, el hombre espinoliano, es un alma en su soledad, “un alma enfundada en sí”, para decirlo con una expresión de Alberti.

Es el hombre a quien la luz despoja de su sombra. Al contrario del personaje de “Los Espectros”, podría oírsele clamar: “La sombra, dame mi sombra!”

Aquel Vicente de su cuento, es el arquetipo del hombre sin sombra. Es él mismo, empero, una sombra. Como Juan Carlos, del que es, en algún sentido, la versión primitiva, pese a las abrumadoras diferencias epidérmicas. Para comprenderlos hay que imaginar lo que es, en uno y en otro, el horizonte, porque son criaturas que se están yendo sin cesar, apostándose enteros al “todo o nada” de la taba vital. Sólo que Vicente, con una poderosa voluntad hacia adentro, se ha jugado sus días, sus instantes, a la cara negativa del dilema.

En Juan Carlos el horizonte es ya un horizonte netamente fáustico. Para compenetrarse bien del horizonte fáustico, para impregnarse de su sentido musical, es conveniente referirse, como ejemplo, al final de “Don Segundo Sombra”. Nada mejor, para ejemplificar la afirmación -spengleriana que dice: “En la lontananza, el espacio se convierte en tiempo”. El horizonte significa el futuro, Don Segundo se va. Jinete y cabalgadura se alejan como una sombra, “como una sombra larga”. Hasta coronar la última loma. Hasta tramontarla. “Sombra” me repetí, anota Güiraldes. Tiempo, nos repetimos nosotros, mientras el horizonte queda vibrando como una cuerda.

Sin dejar de ser novela, esta página es pura metafísica.

La he citado para compararla con un pasaje de la novela de Espínola, donde el sentido fáustico de la perspectiva se musicaliza igualmente, haciéndose tiempo. En este trozo de la pág. 15:

**“Llega (habla de la perrita) al terraplén que limita el callejón, lo trepa.**

**“...un ojo enorme avanza, retrocede, avanza entre ja-deos”.**

(Abro un paréntesis explicativo. Nótese cómo la perspectiva pudo haberse establecido por esa luz de la locomotora en marcha. Pudo haberse logrado una perspectiva al modo de aquella admirable página de los Goncourt, al principio

de "Sor Filomena", donde un farol avanzando desde el fondo de un corredor inspira las más expresivas especialidades. Pero la escena habría perdido tipicidad).

Sigue así el fragmento:

**"Un poco a la izquierda, el pueblo se puntea de focos amarillos.**

**"A su derecha, las grandes sombras del molino y las barracas, más negras que la noche. Y de los bosques que ocultan el río. Lanza un ladrido. Se escucha. Vuelve a ladrar... Ladra al silencio. Como quien escupe hacia abajo desde un puente."**

Acá vemos como el ladrido es ya más que un ladrido. Ese **"como quien escupe hacia abajo desde un puente"**, que contiene a mi parecer, una noción del espacio transformándose en tiempo, nos da la clave del ladrido, que es la clave fáustica de la perspectiva, esa dirección de profundidad que anda por toda la obra espinoliana y que en el ejemplo citado, adquiere, además, no sabemos por qué abstrusa idea colindante con la matemática pura. Otras veces es mediante un valor cromático que nuestro novelista alude al horizonte. Cito como ejemplo este caso:

**"No muy lejos se divisa el verdor de los campos apardado por la distancia."**

Para evaluar la seguridad de esa pincelada, vuelvo a citar a Spengler. Dice: "El color pardo es un color histórico. Convierte la atmósfera del espacio plástico en un signo de la dirección, del futuro".

Agréguese como ejemplo este otro pasaje de la pág. 87:

**"Sigue a una calle que despuebla a lo lejos, cada vez más verde. Cuando termina el empedrado, busca el medio de la calzada que está más transitable. El paisaje se acorta de abajo, a sus costados, al hundirse en una prolongada zanja. Y luego va emergiendo otra vez."**

Aunque donde mejor se advierte ese indeclinable sentido del espacio físico es en las escenas de interior. La nostalgia del espacio abre siempre una ventana. De una abundante serie, extraigo esta excelente muestra: léese:

**"Tiembla una rama del paraíso en la ventana. La estremece el viento ha poco desatado, que viene de lejos, oloroso."**

Más allá donde el horizonte se nos revela, —bien que como una imagen traslaticia—, como un valor trascendente, es en esas campanadas del reloj de la iglesia que, extendiéndose como círculos sobre los campos, estableciendo lejanías insisten sin cesar.

Spengler, a quien no me cansaré de citar ha dicho que los latidos del reloj mecánico, "Son acaso la expresión más formidable que haya podido hallar el sentido histórico del universo".

Para el hombre nocturno de Espínola, aguzado hasta las pobres estrellas, ningún horizonte más evidente que ese, uniendo cielo y tierra, repitiendo sin descanso la idea de la fluencia y fugacidad de las cosas.

Cuando se piensa en la insistencia con que Espínola destaca plásticamente o musicalmente la tercera dimensión en su revelación de las cosas, se asocia la correspondiente perspectiva psicológica —como intuición—, que observa en su revelación las almas.

No parece, por tanto, mera casualidad, que un crítico sagaz como Zum Felde haya señalado ya, en "Raza Ciega", la intuición psicológica del novelista refiriéndola a aquella noción espacial. Dice el autor del "Proceso intelectual del Uruguay": "La objetividad realista sólo da dos dimensiones planas de la vida; la tercera dimensión es la profundidad, que requiere intuición psicológica, etc." Spengler, que es el primero en emplear el lenguaje matemático para nominar estos elementos aclara: "La dilatación en la profundidad convierte la sensación en intuición".

Lo que no deja de causarnos extrañeza es que el mismo Zum Felde, señale más adelante este reparo: "Quizás esos personajes de sus cuentos no sean de una realidad fácilmente encontrable".

Es decir, que se nos pone sobre aviso acerca de una idea que no se nombra: el exotismo. Y caso curioso: las dudas del crítico compatriota se nos asocian a las dudas idénticas de Ortega y Gasset acerca del posible exotismo de los personajes de Dostoiewsky. Apunta el autor de "Deshumanización del arte". "No parece fácil que un lector de Sevilla haya conocido nunca gentes con el alma tan turbulenta y caótica como los Karamazof". Aunque agrega a continuación el pensador español, para fundamentar su supuesto de la "psicología imaginaria", esto: "Y sin embargo, a poco sensible que sea el lector, el mecanismo psíquico de estas almas, le parece tan forzoso, tan evidente como el funcionamiento de una demostración geométrica en que se habla de miriágonos jamás entrevistos".

Es a partir de este punto que cobra actualidad, la pre-sunción ya formulada por la crítica o por el lector menos diferenciado, de si Juan Carlos está impregnado de rusismo novelístico, de si "SOMBRA SOBRE LA TIERRA", desarrolla la técnica —si es que la hay,— de la novela rusa.

Pero, al fin de cuentas nos preguntamos: ¿qué es la novela rusa? ¿Es que existe en definitiva? ¿Es que existe un fenómeno o una forma específica de creación artística característicos de determinado molde racial, o lo que existen son novelistas rusos, es decir, individuos, unidades estéticas? La novela rusa, por otra parte es algo que empieza, —si es que

empieza,— con Turgenieff, o es más bien, una rama secundaria de algo que comienza anteriormente con Zola o Anatole France. Por ser estos, problemas en cierto modo adventicios, dejémoslos ahí.

A mí siempre me ha parecido que lo que da carácter a eso que se llama “la novela rusa” es, en primer término, una sensación de profundidad, pero advierto de inmediato que, llevando esta idea a su extremo resultaría que lo que da carácter al problema es sólo ese “más profunda”, es decir un “más”, es decir, un valor aritmético. Cabe más bien emplear el símil de la puntería. Dostoiewsky, para citar al menos europeo de los rusos, al más rico de singularidades raciales, difiere de la novela occidental anterior en el objetivo cinagético. La novela occidental hacía —y, de todas maneras hace— puntería un poco al azar, como una pieza oculta detrás de una rata.

La mata, un obstáculo, es el mito racionalista de la invisibilidad de la conducta. Se apunta así a la parte más socializable (y recuérdese la crítica de Guyau).

El novelista apunta, —para referirnos al “yo” en términos adlerianos—, al “yo que se cree ser”, en todo caso, al “yo que se quiere o desea ser”, raramente al “yo que realmente se es”.

Por eso el realismo, es sólo un realismo de cosas, generalmente: por eso, el verdadero realismo, el realismo de almas, se traduce en una especie de sonambulismo, en un juego de sueño y realidad.

En “SOMBRA SOBRE LA TIERRA”, se mezclan más que se combinan la realidad y el sueño. Veamos en estos dos ejemplos cómo se controla el sueño por la realidad en uno; cómo se legaliza la realidad por el sueño.

Acá, pág. 291 véase cómo la realidad sigue los pasos del sueño: **“Penetra la luz celeste en que el azul de la noche se ha ido diluyendo”.**

**...Un carro cruza por la calle. Luego otro. Pasos apresurados de alguien que silba alegremente. Ladridos. La voz de un niño. ¿Un niño a estas horas tan de madrugada?”**

Acá, pág. 292, se ve cómo la realidad entorna los párpados y sueña:

**“El mediodía es cálido y sereno. En el cielo ni una nube. Porque aquello que va allá arriba es una bandada de garzas que va hacia el Oeste.”**

A estos juegos de sueño y realidad entre las cosas corresponde un juego de realidad en lo que respecta a la revelación de caracteres, que es lo que suele confundirse con la manera psicológica de los rusos.

Un ejemplo sería el indio aquel que sueña con una flor azul. El ejemplo más notorio: Juan Carlos.

Y no obstante Juan Carlos es, si bien un carácter difícil, una figura casi típica nuestra.

Como que es, a nuestro entender, la versión americana, o si se quiere rioplatense del hombre fáustico, con su hambre de inmortalidad como veremos más tarde, y sus vicisitudes correspondientes, como lo iremos viendo desde ahora. Lo que queremos subrayar desde ya, es que, no obstante sus rarezas Juan Carlos no es un personaje exótico. Por eso cuando Ortega dice aquello de "el exotismo de las almas eslavas tan diferente en su caótica compleción de las nuestras pulidas, alistadas y claras" lo que nos resulta exótico es ese diamante comparado con la terrible plástica de nuestra alma.

El realismo de las cosas sí, puede entenderse como cristalización, como un orden geométrico: el de las almas no es un orden, es un desorden: el de la vida.

Por eso es tan abundante la vida de la novela rusa. Por eso tanto más se parecerá a la rusa una novela, cuanto más impregnada de autobiografía, de realismo secreto, cuanto más libremente se coordinan los actos, desbordando el viejo concepto de la personalidad.

Y bien ¿qué relaciones hay entre Espínola y los novelistas rusos? ¿cuales de sus criaturas se desempeñan al modo de los caracteres eslavos? ¿Y a qué autores rusos hemos de referirnos?

Cierto que hay algún parentesco entre el desgano, la abulia, de algún personaje de Espínola y alguno de Andreiev. Y alguna coincidencia física menor, como los dobles rostros del tuerto de "SOMBRAS SOBRE LA TIERRA". Y el Judas Iscariote del autor citado. Cierto que hay un evangelismo a lo Tolstoi. Verdad que en Juan Carlos se da esa duplicidad de estirpe dostoiéwskiana: que recuerdan asimismo a las criaturas de Dostoiéwski, el sentido del amor por el dolor, esa necesidad de la compasión, y, sobre todo, el tormento de Dios. Pero ni esto, ni cuanto omitimos por no extraviarnos en un terreno ajeno a nuestro propósito, quitan tipicidad al Juan Carlos de Espínola.

Para que resalte la realidad de su personaje, Espínola —como si hubiera previsto las dudas que despertaría,— ha hecho que los perfiles característicos de Juan Carlos se repitan, como en un duplicado, en la psicología de los personajes secundarios. Tenemos así que su duplicidad psicológica se repite en Manuel Benítez: que su escepticismo sobre los valores materiales del progreso, se encuentran en Bonifacio; hay más casos que omito, muchos. Pero lo que, en verdad, asemeja y hasta identifica al Juan Carlos de Espínola con los héroes cerrados de Dostoiéwski, es precisamente lo que este novelista revela como fuerza elemental de sus criaturas, ese fuego universal, y no eslavo, ni europeo, es esa vivencia de sentirse vivir, es decir, morir y agarrarse a todo, quererlo todo, de una vez, para siempre.

Stefan Zweig, en sus comentarios sobre Dostoiéwsky, apunta lo siguiente: "Sus hombres no quieren concretamente, ésta o aquella cosa: lo quieren todo, con toda su fuerza".

Alguna vez (pág. 225 de "SOMBRA SOBRE LA TIERRA"), hemos oído quejarse así al protagonista espinoliano:

**—Tú no sabes hasta qué punto soy bueno! Hay que estar dentro de mí para saberlo! Cuando hago mal, lo pago con creces en el alma. Sin la esperanza que haya un Dios testigo de lo que no sale de nosotros, sería cosa de pegarse un balazo. Yo quiero a todo. Toda la vida. Todas las cosas del mundo. Y estoy solo y ciego!"**

Pero este sentimiento, repetimos, no es esclavo ni nada, es universal. Y un vasco hambriento de inmortalidad, Don Miguel de Unamuno, lo llamó con cuño universal: el sentimiento trágico de la vida. Y así habló del "todo o nada" del hombre de Espinola, del hombre de Dostowieski, de nosotros hombres, del hombre sobre la tierra, del hombre de carne y hueso. Oídlo:

"Más, más y cada vez más quiero ser yo, sin dejar de serlo, ser los otros, adentrarme la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo es ser todos los demás. O todo o nada".

Así dice Don Miguel. Antes, un ente de ficción, pura realidad, sin embargo, había apostado su vida a esa cara o cruz del "todo o nada". Se llamaba el doctor Fausto.

Y como a todo esto no puede entenderse sino llorando, —gracias a estos ojos que nos permiten gozar de las cosas y llorarlas,— entonces es que, como dice Iván Karamasoff se vive sobre esta tierra "calada de lágrimas hasta el meollo" se vive muriendo, cada vez más solos en el llanto.

Zum Felde tiene escrito, a propósito del primer volumen de Espinola estas reveladoras palabras "Sus personajes son como pilas cargadas de una corriente eléctrica de alto voltaje, como nudos de fuerzas misteriosas prontas a desatarse en actos de sublimidad o de espanto". Me parece exacto, de toda exactitud el símil. Las criaturas espinolianas están como movidas por una ansiedad de desanudamiento y de descarga. Como son éstas, criaturas solitarias, es decir, sin mayor peso dentro de la esfera interpersonal, como son seres más de soledad que de sociedad, hallamos que esos nudos se desatan por medio del menos social de los actos expresivos; el llanto. De los tres tipos principales de llanto que Schwartz considera en su "Psicología del llanto", esto es: el llanto afectivo, el llanto de las peripecias y de la alegría y el llanto de las puras respuestas a valores, todos ellos son fácilmente reconocibles en la obra espinoliana. Como un ejemplo del valor expresivo del llanto, recuérdese el del Pedrín, de "Lo inefable". Oigase este trozo descriptivo:

**"Pedrín lanzando un gemido ahogado, rompió a llorar. Lenta, suavemente, rodaban las lágrimas que él no enjugaba pues sus manos permanecían inmóviles, a los lados del cuerpo. Y Pedrín sentía que aquel manso llorar "decía" por fin.**

Decía, oh sí, todo lo suyo inexplicable e incomprensible para él mismo.”

Habría materia en la obra de Espínola, para una antología de llantos. Este que acabamos de citar corresponde al tipo de las puras respuestas a valores. A igual categoría corresponde el llanto de Juan Carlos ante el retrato de la madre muerta, aunque una alusión a un sentimiento de rencor que nos recuerda el del conocido verso de Supervielle:

“a los muertos es preciso hablarles duramente” aunque esa alusión a un vago rencor bastaría para catalogar entre los llantos de las peripecias. Voy a leerlo porque da para largos comentarios:

**“De pronto alza la cabeza. Sus ojos buscan los ojos del retrato colgado en la pared. Se yergue, estira el cuello.”**

Un paréntesis para un comentario. Ese cuello que se estira no produce ya la sensación de un aullido inmediato. Recuerdese que Espínola tiene escrito en un poema suyo estos versos: “. . . y aúllo, aúllo, aúllo, tendido el cuello al cielo” que yo asocio al gesto de aquella madre de “Guernica” de Picasso, que es también un aullido terriblemente largo.

Vuelvo a la lectura. Sigue así:

**“Juan Carlos se ha incorporado. Con los ojos fijos en los ojos de dulce y honda oscuridad.**

**“Ay, mamá, exclama gemebundo. Yo no estoy enojado contigo. Pero. . . Pero, en dónde me encuentro? ¿Qué es esto mamá?”**

El rencor ha ido impregnando acento a pesar suyo. El rencor que, al faltarle el sostén de las palabras, se le salta a la cara.

**Y en eso la luz se apaga de golpe.**

**Y en las tinieblas, encima de su cabeza, resuenan dos tremendas campanadas que se prolongan como en un zumbido.**

**Esto abre el cauce cerrado. Primero es mudo rodar de lágrimas.**

**A tientas detrás de las manos, se encamina hacia el cuarto.**

**Sin encender la veladora de la mesa de luz, se arroja sobre el lecho. Y hunde el rostro en la almohada.**

**“¿—Cómo, cómo es posible que te eche nada en cara?”**

A otras especies de llanto nos referiremos más adelante. Vamos ahora a volvernos sobre otro punto. Tenemos ya idea formada del carácter expresivo del llanto, tan propio de las criaturas solitarias de Espínola. Pero el llanto es además otra cosa. El llanto es la expresión de un **algo**, pero también, —y aquí se desborda y excede el problema psicológico,— ¿no es el llanto como la intuición de un alguien?

Cuéntase que un curioso preguntóle a Solón, que lloraba la muerte de su hijo:



¿“Para qué lloras así si eso de nada sirve? A lo que el sabio contestó: “Por eso precisamente, porque no sirve”. Don Miguel de Unamuno, que comenta la anécdota, le pone este comentario: “Sí, hay que saber llorar. Y acaso ésta es la sabiduría suprema. ¿Para qué? Pregúntaselo a Solón”.

Pues ahí está. El llanto como sabiduría, nos aclara Unamuno, la esperanza de que nos oigan, añade don Miguel que debe haberlo oído de San Agustín.

Pero sigamos esa línea. En una orilla a cuyo autor no quiero mencionar, se pregunta por uno de sus personajes: “¿Por qué lloras? y el aludido responde esta suerte: “llorando lo sabré”. O sea que el llanto no es sólo una esperanza de que nos oigan, sino que es además un camino de conocimiento.

Por eso es que Juan Carlos, que tanto ha llorado, piensa una vez, **“Pero es que todos los seres son infinitamente tristes. Como si el mundo entero, la creación entera fuera un llanto vertido. Parece como si Dios nos hubiese llorado”.**

Hermanos, pues, ahí, ya más que sombras hipantes y aulladoras. Henos aquí, en virtud del sentimiento trágico de la vida, convertidos en estatuas de lágrimas, en seres de la misma sustancia que las lágrimas.

#### UNAMUNO: EL SENTIMIENTO TRAGICO DE LA VIDA

A tal punto se expresa en Juan Carlos, —es decir en Espínola,— que ello es todo autobiografía, a tal punto se expresa el sentimiento trágico de la vida, tal como lo expresara Don Miguel que es el sentidor arquetípico de la tragedia vital, que en ocasiones el pensamiento de las tribulaciones de Espínola, coinciden casi textualmente con las ideas expuestas por el escritor vasco. Las mismas dudas, iguales recelos, idénticas palabras, en la lucha que entablan la voluntad y la inteligencia:

Espínola dice en la pág. 33, poniendo en duda la existencia de Dios:

**“Una cosa es el deseo y otra la verdad. Mientras se piensa con el deseo no es posible conocer nada, porque el deseo toma la delantera”.**

¿Conocéis estas fuerzas contendientes? ¿No advertís quién vencerá? Ya lo hemos visto, en citas de la novela. Unamuno había previsto el vencedor cuando dice:

“Crear es querer creer. Creer en la inmortalidad del alma es querer que el alma sea inmortal, pero quererlo con tanta fuerza que esta querencia, atropellando a la razón, pasa sobre ella”.

Dice Espínola:

“El microscopio no es para mirar lo que muestra, ni se agita un tubo de ensayo para conocer eso precisamente que va a resultar. No hay que ser mentiroso! En el fondo, toda

investigación se propone, subrepticamente otra cosa. Como si así se pudiera agarrar desprevenida a esa otra cosa... y cazarla”.

Recordemos ahora aquellas palabras de Don Miguel:

“Los hombres mientras creen que buscan la verdad por ella misma, buscan de hecho la vida en la verdad”.

Por dos veces oímos a Juan Carlos esta pregunta.

“Y si la inteligencia fuera un pérfido agente de muerte?”

Unamuno escribe: “Es una cosa terrible la inteligencia. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria. Lo vivo, lo absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible?”.

Más pruebas todavía hallaremos. Recordemos aquella compasión de Dios por el hombre, que es asunto unamuniano y que Juan Carlos expresa así:

“Cuando sufriendo mucho, nos ensimismamos, cuando estamos solos de toda soledad, hay como una gran presencia en la vida que comparte nuestro dolor. Será eso Dios? Pero es que a veces se tiene la sensación de que su sufrimiento es anterior al nuestro, que su dolor puede ser la causa del nuestro, que Dios es desgraciado... que es impotente en algo. Que es un prisionero como nosotros... Después de Dios puede haber otra cosa?”

Estas angustiosas tribulaciones nos recuerdan un poema de César Vallejo que dice así.

Y tú cual llorarás... tú enamorado  
de tanto seno girador  
Yo te consagro Dios porque amas tanto:  
porque jamás sonríes, porque siempre  
debe dolerte mucho el corazón.

Todo este cúmulo de angustia va planteando al hombre sus últimas posibilidades. Se plantea entonces el terrible dilema; dónde debemos acogernos, si en la naturaleza, en el animal dichoso o en la cultura que pronto, también, nos cierra los caminos felices.

## NATURALEZA Y CULTURA

Como cogido entre dos lazos Juan Carlos se debate prisionero como tironeado por dos apremiantes solicitudes: la naturaleza o la cultura. Pero ya no hay opción, escapatoria. Alguna vez se ve solo entre los esteros del campo como su amigo el nutriero, y piensa entonces:

**“Quién sabe si no está ahí la solución!**

Pero, como se escribe, el deseo le muere al nacer, ahogado.

Lo piensa pues dice como quien continuara la detenida historia de un difunto.

Otras veces es la cultura quien lo reclama enteramente:

Ah, si no estuviera tan solo en este pueblo al que lo atan ancestrales cadenas. Si en este día él pudiera sollozar frente a Luis Emilio, a Carlos, a aquellos espíritus fraternos de Montevideo que se cansan los ojos en las tinieblas.

...“Si. En vano ha de mirar en adelante el campo. No es para él la soledad en la naturaleza”. Sólo le queda por camino “cansarse los ojos en las tinieblas”, es decir, la soledad en la cultura. Aquel Vicente de “Raza ciega” que es —ya lo hemos dicho— como el anticipo de Juan Carlos —anticipo en la medida en que el “Licenciado Vidriera” lo es de Don Quijote—, aquel Vicente sí puede vivir en la naturaleza. El no. A él sólo le queda servirse de la cultura y revolverse contra ella y exclamar:

—Dios mío! Dios! desanudándose en llanto.

## LOS PUEBLOS COMO FRONTERA CONFLICTUAL

Esa contienda incesante entre la naturaleza y la cultura es lo que da carácter a los pueblos como fronteras que son entre la ciudad y el campo, así como entre dos concepciones distintas de la vida. Por esto puede considerarse “**Sombras sobre la Tierra**” como la versión psicológica del hombre de pueblo, rúbrica ésta que me proponía igualmente desarrollar, pero debo salvar por las causas expuestas.

## TRES INSTANCIAS DE UNA SOLEDAD

Salteados los puntos que indiqué, entramos al penúltimo que había titulado “Tres instancias de una soledad”.

Me refiero —o debía referirme en ellas— a los tres momentos siguientes:

1º Juan Carlos se arrepiente de su violencia anterior y, a modo de catarsis, piensa. Piensa esto. O sueña:

“Poco a poco un ansia infinita, una tensa compasión (siempre la compasión unamunesca) van envolviendo su alma. Y siente como que le desgarran la ropa a manotazos; como que le arrancan los miembros y las entrañas en medio de una felicidad suprema. El se da, se da sin lástima. Adquiere ahora la forma de un árbol, de un ombú de grandes ramas extendidas, amorosas, protectoras...”.

Nótese que el ombú, no produce la impresión de un cuerpo euclidiano. Pudiera decirse de él, lo que Spengler dice de otros, por ejemplo. Que “con sus vacilantes manchas de luz en los espacios llenos de sombra, producen una impresión incorpórea, ilimitada, espiritual”. Otra vez agreguemos, las sombras y el espacio.

El segundo momento de la soledad de Juan Carlos sería aquel que leeré en su parte final y se refiere a la tierra, está toda ella la soledad como impregnada de teluricidad.

Dice así:

“A través del ramaje brilla el río. Cruza silencioso por entre el silencio de la tierra.

—Nena ¡Nena! Por qué eres una prostituta?

—Nena ¡Nena! Estamos acorralados! Sólo esto es santo y puro!, —ruge. Y da con los puños en la tierra.”

Hay en esta segunda instancia de la soledad, un simbolismo cuyas virtudes me gustaría destacar en su oportunidad.

Sólo quiero recordar, ¡tan de paso! estas palabras de Unamuno que pueden explicar cuando menos un hemisferio de la instancia. Son éstas:

“El amor busca con furia a través del amado, algo que está allende éste y como no lo halla se desespera”.

Se advertirá que acá se mezclan otros elementos que dramatizan aún más el terrible sino.

Y llegamos así a la tercera instancia que debíamos analizar y es ésta, cronológicamente anterior a la otra.

Es ésta en que Juan Carlos acaba por amarse a sí mismo:

“Se revuelve en la cama. Su amor trascendido, que abre las alas ansiosas sobre todo lo creado, corre el riesgo ahora de perderse en la nada. Y hace pie en él de nuevo. Se ama a sí mismo, ya, tierna y desesperadamente.

Acerca el brazo desnudo a su boca. Besa aquella carne suya de la que lo han querido alejar con palabras mentirosas y con libros traidores.

—En vez de descubrirnos nos han cubierto las cosas, —habla ahora al tibio brazo que posa junto a su cara—. Y de qué cosas! Adentro solloza el animal que hemos hundido. Quién podrá libertarlo unirlo otra vez al collar de la naturaleza?

Ya no es posible!

Ya no podemos retroceder!

El otro brazo se ha recogido. Comienza a subir hacia el besado. Y junto a la boca que besa, su mano acaricia también, doliente y trémula.

Ya lo que piensa no se concreta en palabras. Sólo la música, una música brutal y rabiosamente amorosa —un gran tango— podría expresar, ahora, lo que piensa.

La almohada chupa lágrimas. El se da cuenta de que llora porque, al mover la cara, siente fría la almohada.”

No causa espanto esta soledad, esta tercera instancia de una soledad? Es magnífica. Sí se piensa en aquella frase de Rilke al joven poeta: ¿Qué sería una soledad, que no fuese una gran soledad?

## ADIOS A LAS SOMBRAS Y UN POEMA DE SALINAS

Mi intención era entonces —y permitidme revelar la arquitectónica de mi charla frustrada— dar un adiós lírico, se entiende, a ese mundo de la novela que al final se dispersa. Habíamos dicho que los hombres nocturnos de Espínola, no proyectan sombras, son ellos mismos sombra. No han de ser ellos quienes al poeta francés ya citado cuando dice: “No reflexionas cuando ves tu sombra?”

Esa forma tuya que se arrastra horrible, sombría, que atada a tus pasos como un espectro, va tan pronto hacia adelante como hacia atrás”.

Sí, nos parece oír, como entre dientes, al Juan Carlos, volviendo de alguna parte por la madrugada, bajo la luz de los pobres faroles del pueblo, el poema aquel de Salinas que dice:

**“Y si las sombras no fueran  
sombras? Si las sombras fueran  
cuerpos finos y delgados  
todos miedosos de carne?”**

**Y si hubiese  
otra luz más en el mundo  
para sacarlas a ellas,  
cuerpos ya sin sombra, otras  
sombras más últimas . . . . .  
..... libres**

**de sospecha de materia  
y que no se viesen ya  
y que hubiera que buscarlas  
a ciegas, por entre cielos,  
desdeñando ya las otras,  
sin escuchar ya las voces  
de esos cuerpos, disfrazados  
de sombras, sobre la tierra?”**

**Alvaro Figueredo**

## UNA ALEGORIA EXISTENCIAL: EL REINO SAGRADO DE LAS "CONDENADAS" SOBRE LA TIERRA

por FERNANDO AINSA

Prostitutas buenas que pueden llegar a ser santas; la prostitución como forma de "arraigo" en un mundo que separa tajantemente una arbitraria concepción del Bien y del Mal; el prostíbulo como un "hogar" de fanales rojos para el huérfano sin raíces; el amor, el dolor y la violencia como formas de redención del pecado en virtud, constituyen un significativo universo que Francisco Espínola en **Sombras sobre la tierra** (1) corporiza ética y existencialmente en una alegoría del Prostíbulo como "templo", un apasionante experimento narrativo con numerosos paralelos en la narrativa latinoamericana (2).

- 
- (1) **Sombras sobre la tierra** por Francisco Espínola (prólogo de Alberto Zum Felde); 3ª edición: Centro Estudiantes de Derecho; Montevideo, 1966; 368 pág. (Todas las citas de este trabajo corresponden a esta edición).
  - (2) La constante temática del prostíbulo y la prostituta como heroína aparece en todos los períodos de la narrativa latinoamericana. Simplemente a título ennumerativo, se puede citar a **Santa** del mejicano Federico Gamboa, **Calandria** de Rafael Delgado, **Nacha Regules** de Manuel Gálvez, **Juan Lucero** de D'Halmar, **La Marchanta**, **Los fracasados**, **La Ma'hora**, **La Mala yerba** de Mariano Azuela donde el tema aparece directa o indirectamente referido. En novelas menores de **Martín Gómez Pa'acio** (A la una, a las dos y a las...), del portorriqueño J.J. de Diego Padró (**En Babia: el manuscrito de un braquicéfalo**), de A. Izquierdo Albiñana (**Andreida: el tercer sexo**), del ecuatoriano Humberto Salvador (**Prometeo**, donde se narran los pormenores de la vida prostibularia quiteña a través de las experiencias de Carlos, el inspector del Colegio Mejía, que se gasta el sueldo de un mes en una noche con una prostituta) aparece también el tema prostibulario. La narrativa chilena, al margen del citado D'Halmar, es pródiga en novelas sobre el tema: el crudo naturalismo de **El Roto** de Joaquín Edwards Bello, el realismo de **Un perdido** de Eduardo Barrios y el mítico escenario de "espacio concentrado" de **El lugar sin límites** de José Donoso. El mismo Donoso, en **El dinamarqués**, aborda la variante temática del prostíbulo itinerante, al modo de la prostitución medieval europea, al que también se han referido Enrique Amorim en **La carreta**, Gabriel García Márquez en **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada** y el más reciente Mario Vargas Llosa de **Pantaleón y las visitadoras**, reincidente en el tema prostibulario tratado en

Este esfuerzo de sublimada redención, evidente en la obra de Espínola, más allá de las descripciones realistas y objetivas con que se presenta el cerrado mundo del Bajo, merece justamente ser analizado en los elementos que estructuran funcionalmente esa alegoría. Las páginas que siguen, intentan esa aproximación funcional a esta alegoría existencial con escasos paralelos en la ficción uruguaya (3) y de la cual Francisco Espínola emerge triunfante.

## 1. EL HUERFANO COMO REBELDE AGONICO

Juan Carlos, el protagonista de *Sombras sobre la tierra*, es huérfano. Su padre murió asesinado y su madre agonizó lentamente víctima de una incurable tuberculosis. Desnudo y desinvertido de afectos familiares, el héroe de Espínola vive solo en un gran caserón vacío, cuidado por una vieja negra, Basilia. Esta condición de huérfano en el **origen** explicará muchas actitudes y la dimensión de la desafiante "rebelión" del joven estanciero. Pero al mismo tiempo, lo inserta en una vasta tradición literaria: el huérfano como ser mítico, ese joven primordial, divino niño del mito de los orígenes, que debe afrontar solo los peligros del mundo, creciendo a los únicos impulsos de sí mismo. Este desafío exterior será muy atractivo, pero peligrosamente mortal, aunque —al mismo tiempo— también esas dificultades lo hagan aparecer revestido de los excepcionales poderes que brinda la fortaleza individual y pura del hombre solitario.

Cuando el pequeño Dionisio, en el mito órfico, es capturado y despedazado por los Titanes, su padre Zeus está ausente, ha recordado oportunamente Furio Jesi (4). El niño primordial, dice Jesi, **debe** ser un huérfano o un abandonado; Zeus intervendrá sólo más tarde, cuando saque en el cuerpo fulgurado por los Titanes al niño regenerado. La figura de este héroe novelesco huérfano parece tener que ser así, por fundirse en ella la experiencia de los terrores del hombre abandonado en el mundo primordial que siempre lo hostiga con su división entre el Bien y el Mal.

---

historia de Bonifacia en *La casa verde*, así como las referencias laterales de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*. Un estudio detallado de la "función sinónima" del prostíbulo en la narrativa latinoamericana podría, a través de los elementos constructivos comunes, descubrir una fantástica proyección mítico-simbólica de valores negativos que aparecen aquí sacralizados.

- (3) La narrativa de raíz existencial no tiene muchos ejemplos en el Uruguay, aunque el obligado de Juan Carlos Onetti sea necesario en este caso, no sólo por la temática común del prostíbulo, sino por la simbolización de la prostituta-santa, el amor puro como salvación y el mundo de los marginales agónicos que aparecen de *El Pozo* a *Juntacadáveres*. Para más detalle ver "La función del amor" en *Las trampas de Onetti* (pág. 93; Alfa, Montevideo, 1970).
- (4) *Literatura y mito* por Furio Jesi (Barral; Barcelona, 1972; p. 13).

Juan Carlos participa en *Sombras sobre la tierra* de esta desagarradora experiencia "agónica" (5) e intentará, en los momentos de máxima soledad, evocar a la figura materna o a la más difusa y olvidada del padre. "Qué vida ésta, mamá!" exclama una noche mirando la fotografía que cuelga en su dormitorio. "Ay! mamá. Yo no estoy enojado contigo, pero... pero... ¿en dónde me encuentro? ¿Qué es esta vida, mamá?", aunque luego llorando se aclare a sí mismo: "Cómo, cómo es posible que te eche nada en cara!" (6). En otra oportunidad, aún sintiendo "ardiente cólera" por lo herético de la imagen que lo persigue, Juan Carlos funde en el rostro de la Nena, la joven prostituta que es su amante, los rasgos del rostro de su madre: "los recuerdos, el sentimiento de ambas, se entrecruzan, se confunden" (7).

Si la imagen de la madre persigue al héroe de Espínola, la del padre se ha esfuminado en el tiempo. Como el Cristo agonizante en la cruz, Juan Carlos podría exclamar: "Eli, Eli, lama sabactani?" como testimonio de la suerte del huérfano a quién el auxilio paterno sólo llega después de la muerte. Pero ya se sabe que no hay religión que garantice la presencia del "padre en los cielos". El héroe de Espínola deberá fijar sus ojos en el origen de su suerte, para sentir ante una vida que no entiende, como el poeta Rilke: "soy el último de mi estirpe", el predestinado a nombrar y evocar por última vez un mundo que parece agredirlo en todas sus formas.

Juan Carlos es además —y como todos los huérfanos míticos de la literatura universal— un "rebelde" que empieza por "desobedecer" el **orden**. Como Adán, el hombre bíblico y huérfano original, deberá sufrir el castigo de su expulsión del Paraíso. En su caso, perder el Paraíso, es dar paso en su espíritu a la anarquía y a una dualidad ambivalente que se traduce en la tensión existencial y agónica que *Sombras sobre la tierra* desarrolla.

## 2. LA DIVISION DEL MUNDO ENTRE EL BAJO Y EL CENTRO

Sin lazos familiares que lo aten a una visión determinada del mundo, el héroe de Espínola enfrenta en su anárquica rebeldía una realidad que se le aparece dividida en notas extremas e indiscutidas: hay en el Pueblo un Centro donde viven los representantes del Bien y un Bajo donde se objetivan las notas que caracterizan el Mal para esos dueños del Bien.

El esquema es simple, tanto geográfica como espiritualmente: "El Bajo es el desahogo del pueblo. En sus prostíbulos se desvían y se extinguen las llamas de la pasión que,

---

(5) En el sentido etimológico griego de la palabra; "agón" que significa lucha y combate.

(6) *Sombras sobre la tierra*; o.c.

(7) *Ibid*, p. 167.



de otro modo, podrían causar estragos. Alla, arriba, en el Centro, las muchachas pasan, sin peligro de su honor, los mejores años, los que bullen en las venas como enjambre, mirando sus días solitarios y sus faldas vacías; con la imagen del novio al que penoso ahorrar va acercando lentamente, tan lentamente, de manera extraña el amor, que lo transforma en vulgar cosa acostumbrada”.

“El Bajo es el vaciadero. Se desprenden los mozos de unas monedas y de un ansia y suben hacia sus moradas ya apaciguados. Para seguir en medio de sus cuatro sueños cortos y en su vida larga”. (8)

Esta descarnada y cruda presentación que divide tan tajantemente el mundo del Bien y del Mal, con un Centro (que es arriba) y un Bajo que invita a pensar en el Infierno, debe provocar un indignado rechazo. El mundo no puede ser así. “Esto asquea” dirá el propio Espínola. Sin embargo, partirá de un esquema tan maniqueo para ir estructurando en **Sombras sobre la tierra** una posible salvación a su elemental dualismo por la vía expiatoria del amor, como si para proponer el posible reinado del Bien en el ámbito prostibulario, necesitara de un pasaje penitenciario de despojamiento y unión. Si allí está el pecado, este puede lavarse en su propio territorio, redimible en su esencia y porque, nada heréticamente, la condición de prostituta puede ser paso previo a la de Santa.

Sin embargo, el esquema dualista del Bien y del Mal tiene a sus cancerberos implacables, quienes **deben** estar recordando en forma permanente donde está la línea precisa que separa sin concesiones sus zonas irredimibles. El Jefe de Policía, el médico del pueblo, Don Luciano, el Coronel militar y los “gruesos” representantes del **orden** se reúnen en un salón del Club social local para deliberar sobre la conducta de Juan Carlos, ese amante de una prostituta y frecuentador diario del mundo del Mal, donde ha sospechado que puede existir también la bondad.

Los cancerberos son jueces y le piden que “cambie de vida” y ese “cambiar” supone encarnar los valores del pueblo y de su Centro: casarse con “una muchacha linda y buena”, fundar “un hogar”, “perpetuar el nombre y la vida”, cuidar de los cuantiosos bienes familiares, “un dinero que no puede quedar sin dueño”. (9) La conducta de Juan Carlos puede ser comprendida, aunque no justificada, porque es “un huérfano”. Sin embargo, no se tolera que corrompa a los jóvenes que lo imitan, porque “ellos tienen padres y hermanas”. El huérfano **podría** transgredir la línea del Bien, siempre y cuando no fuera ejemplo de quienes ya tienen familia. “Juan Carlos, estás perdiendo a nuestros hijos”: este es el delito máximo que se le imputa.

---

(7) Ibidem, p. 167.

(8) Ibidem, p. 44.

(9) Ibidem, p.

Pero **Sombras sobre la tierra** es una novela que plantea dudas en un esquema tan simple. Sus páginas trascienden una mayor ambigüedad: la oposición entre el Bien y el Mal es análoga a la que existe entre nosotros y los otros, entre el dentro y el afuera, es una oposición que está en nosotros mismos y en la tensión agónica que nos embarga a los humanos. Nunca puede ser, en la visión existencial de Espínola, la simple división entre Centro y Bajo, señoritas y prostitutas, casas de familia y prostíbulos, huérfanos y poseedores de padres y hermanos. El Bien y el Mal no pasa necesariamente por las calles que dividen una y otra zona de la ciudad.

Sin embargo, Espínola no comete el error de proponer un **orden** inverso al establecido: el Bien asentado en el Bajo y el Mal reinante en el Centro. Su apuesta es mucho más ambigua y existencial. "Señor que los habéis amasado con esta tierra. No os asombréis de encontrarlos terrestres" había escrito el poeta Péguy abriendo las compuertas a la gran duda cristiana: ya que Dios es el autor del hombre, ¿no es igualmente responsable del pecado que el hombre comete? Castigar a la especie humana por un crimen que su naturaleza le dispone a cometer, contradice la idea de bondad. No es extraño, pues, que el campanario de la Iglesia del pueblo proteja con su sonido tanto al Bajo como al Centro. Todo está en su reinado, un mundo rico y variado, donde es difícil arrojar "la primera piedra" contra los "condenados" del Bajo.

Continuamente, en **Sombras sobre la tierra**, las campanadas de la Iglesia ruedan con idéntica misericordia sobre las zonas que el hombre ha dividido en Bien y Mal. El templo, casa de Dios, protege sin diferencias, con su aureola, a quienes están en una y otra zona, borrando todo posible distingo. Esas mismas campanadas recurrentes en toda la novela, anuncian una mañana que Cristo ha resucitado, alborozo que Juan Carlos festeja descerrajando cinco tiros hacia el Cielo en el patio del prostíbulo (10). Otras veces, las mismas campanadas, "parecen haber surgido de lo profundo de la tierra" (11), aunque sobre el campanario de la Iglesia está siempre la Cruz del Sur abriendo "sus brazos piadosos sobre la ciudad dormida y sobre el Bajo despierto" (12).

### 3. LA ETERNA PAREJA DEL CRIMINAL Y LA SANTA

Mientras todas las perfecciones coinciden en la **unidad** que las campanas simbolizan, el mundo del Bien y del Mal, puede fragmentarla en diversidad, como un prisma descom-

---

(10) Ibidem, p. 152. Pero al resucitar, Cristo queda paradójicamente solo. "Cada cual tornará tranquilamente a sus cosas. Pues Jesús vuelve a velar por todos. Junto a Dios. Atento y todomisericordioso".

(11) Ibidem, p. 275.

(12) Ibidem, p. 232.

pone en espectro un solo rayo luminoso. Como dirían los estoicos, solamente por la multitud de esas facetas el mundo puede corresponder a la idea de **unidad** (13) que pretende Dios: tiene que haber de todo para hacer “este” mundo.

Pese a las dificultades filosóficas, los esfuerzos de Espínola en **Sombras sobre la tierra** para convocar una forma única de la expresión divina, borrando todo esquema dualista “apriorístico”, son evidentes. Puede hablarse, en este sentido, de una triple función alegórica y expiatoria:

- 1) El prostíbulo como templo hogareño del huérfano.
- 2) El amor como transfiguración del pecado.
- 3) Los sueños de la violencia como Juicio Final redentor.

Vale la pena analizar someramente cada una de estas funciones alegóricas propuestas a efectos de comprender la cabal unicidad de la obra de Espínola y su proyección en el universo mítico del prostíbulo como **templo** en la narrativa latinoamericana.

### 1) **El prostíbulo como templo hogareño del huérfano.**

El huérfano no tiene hogar; porque vivir en “una casa” no supone siempre tener **un hogar**. Así lo siente Juan Carlos cada noche, cuando asciende lentamente desde el Bajo hacia su casa. Una minuciosa descripción acompaña uno de estos “ascensos”, pautando un evidente deseo de “no querer llegar” a su casa (14): “Juan Carlos sube hacia el Centro. A paso largo y lento, abatida la cabeza, el hombre”. Viene del prostíbulo, ha dejado durmiendo a la Nena y entra en su casa vacía. Esto ya no es un hogar ni puede volver a serlo.

Por el contrario, el día en que Juan Carlos duerme en el prostíbulo su despertar es radiante, destacado por notas tan simples como “un sol alegre”, ruidos en la cocina y la huida de dos chingolos que han entrado confiadamente en el comedor. Este prostíbulo puede ser “un hogar”, el posible **templo** para la conciencia huérfana de Juan Carlos. En los hechos ya lo es para las muchachas que viven en él, donde por las mañanas “entran el panadero, con su canasto al brazo, el vasco de la leche. Resuena el latón de su tarro.

---

(13) “Esta doctrina permite refutar las objeciones que consisten en denunciar la inutilidad, la fealdad o la nocividad de tal o cual ser; los pantanos, la jirafa o la cicuta, no inspiran ninguna crítica al sabio puesto que contribuyen a la variedad del universo. Una concepción jerárquica de la realidad nos compromete así a la vez a no confundir los niveles y, por otra parte, a considerar en bloque el conjunto de la jerarquía”, sostiene Elisabeth Labrousse en **El Mal** (Ed. Raigal; BA. 1956); pág. 34.

(14) De la página 68 a la 72, Espínola describe morosamente el retorno a su hogar vacío en términos humanos, un camino que va cruzando las diferentes zonas del Pueblo.

Ofrece desde la calle el verdulero su mercancía. Discuten el precio las compradoras. Se cambian saludos, se comenta el tiempo. Diríase que un niño va a irrumpir por la puerta a colgarse del carro. Arde alegremente el fuego en la cocina. Las ollas hierven. Un tufillo agradable invade el ambiente. En los chorros de luz danza el polvo que levanta la escoba. La casa se llena de claros rumores. Entra la vida con el sol matinal, recorre y enciende todo su soplo reconfortante. Es una casa, entonces, como las otras..." (15).

No puede extrañar la reacción de Juan Carlos, cuando un cliente tempranero rompe la idílica visión de "esta casa como otras", para recordar que aquello es un lupanar donde se puede comprar a su mujer por un peso. El sortilegio se rompe: Juan Carlos echa al inoportuno, insulta y golpea a la Nena y huye corriendo. Aquello **tampoco** puede ser el "hogar" buscado para su horfandad. Está perdido y lo confesará abrumado a Olga, la muchacha del reinado del Bien que vive en el Centro (16): "Olga, yo debo venir aquí más seguido. Yo estoy solo".

Pese a todo, el prostíbulo de Espínola, como el de Donoso y Onetti, está sacralizado. Una casa común se ha transformado en prostíbulo a través de su transfiguración por la muerte y la destrucción. En la casa donde es pupila la Nena, murió, languideciendo lentamente tras los cristales, una mujer de piel muy blanca. Luego, quedó deshabitada. "Trizaron sus vidrios las pedradas del chiquillerío. Hasta que cierta mañana, muy temprano, abrióse de par en par la casa. Pintores hicieron su tarea. La ventana ostentó alegre color verde. Y uno a uno fueron colocados nuevos cristales. Pero tras ellos no se vio otra cosa que los postigos, también verdes, ahora" (17).

En la objetivada y acumulativa descripción realista que hace Espínola de las habitaciones donde viven y trabajan las prostitutas, una pobreza ascética, casi de celda conventual o de prisión, surge como característica de un mundo expiatorio. El Purgatorio no debe ser peor, ni mejor.

"A los lados del lecho de dos plazas hay sendas mesas de luz con floreros muy cucos, desde los que, sobre tallos de alambre, asoman corolas de papel. Al medio de la pieza, una mesa cubierta por un tapete. Allí el cliente sin prisa y con dinero puede beber a solas con la mujer. En un rincón,

---

(15) O.c. pág. 167.

(16) Olga, la hermana de Martín, es la mujer - alternativa de Juan Carlos. Si elige su amor no tendrá problemas en la zona del Bien a la que pertenece por nacimiento. Sin embargo, pese al cariño que le inspira en varias oportunidades ("Piensa entonces en Olga", pág. 70; "La idea de Olga llega secretamente, se funde poco a poco con su pensamiento y se aleja entre un remolino de imágenes disociadas", pág. 123) no puede nunca identificar su imagen con el recuerdo de su madre, la síntesis perfecta de madre-amante que ha logrado en la Nena.

(17) O.c. pág. 49.

otra mesa más pequeña. Sobre ella, una botella, un calentador a kerosene... Y frascos, cajas, potes de uso femenino. En otro extremo un biombo verde evita ver una palangana y un balde. Un gran ropero con espejo y varias sillas completan el mobiliario. Y por sobre todo cae la luz de la lámpara que una pantalla suaviza en celeste". (18)

Pese a esta pobreza y a la condición desagradable de muchos de sus objetos, (19) este mundo prostibulario ofrece seguridad y es un "hogar" para las pupilas. Por contraste se comprueba esta seguridad, cuando se describe como vive la Coca, la amante de Martín, la que ha salido del **templo** para exigirse horrores cada vez más intensos. En una pieza de piso de tierra y húmedas paredes, sucias de humo, "hay una destartada cama de nogal y una mesa de noche a la que le han quitado el mármol. Sobre ésta posa un reloj despertador. Hay también dos enterizos bancos de ceibo. Y encima de un cajón de kerosene, una palangana, una peinilla, un jabón entre su charquito de agua espumosa" (20).

Por contraste, ahora el prostíbulo puede ser aquel "hogar" que se sospechaba al principio. Pero hay más en la alegoría de Espinola.

## 2) El amor como transfiguración del pecado.

No es fácil para un narrador existencial librarse del esquema dualista de la teodicea cristiana en el cual coexiste el pesimismo de los condenados con las tesis optimistas de la salvación. Para los elegidos este optimismo se justifica. Al fin de cuentas, como anota Elisabeth Labrousse (21), para éstos los males no son más que una disonancia pasajera que se anula en la beatitud última donde el Bien y el Mal, en tanto correlativos, desaparecen para dejar lugar al bien absoluto que es "lo mejor" leibziniano. En cambio, desde el punto de vista del condenado la teodicea cristiana es acen tuadamente pesimista: él está excluido de la armonía final donde cada criatura se ordenará en relación a Dios. La disonancia y la separación se eternizan. No hay consuelo para "los malos", a quien sólo les cabe maldecir su suerte o resignarse ante la desgracia de su existencia.

---

(18) Idem. pág. 50. Alberto Zum Felde en el prólogo citado, sostiene que "la proeza literaria de Espinola ha sido ir manejando con difícil y delicadísima justeza el contrapunto paradójico de los dos planos, el objetivo y el subjetivo, en un terreno que le ofrecía el máximo de riesgo y de triunfo. Pues, mientras exteriormente se ve a las pobres mujeres moverse como autómatas, en el bajo y triste ajetreo de su menester y de su oficio —sin que se ahorre ningún detalle brutal o repugnante, antes bien, con lujo de ellos, pues ese lujo está dentro del procedimiento necesario para el contraste— interiormente nos las muestra, nos las transparenta, en un sueño, casi en un sonambulismo de cosas, ingenuamente románticas..."

(20) O.c. pág. 129.

(21) O.c. pág. 61 y 62.

En este esquema la prostituta está **condenada** desde el origen. Arrastra una culpa que la convierte en una fatal encarnación del Mal. Como todos los seres condenados “por los demás” a una forma decretada de la maldad, la Nena, Coca, Margarita y todas las prostitutas del Bajo, han elegido lo peor porque “no podían” elegir otra cosa. Su vida está completamente trazada; sin pasado conocido, arrastra una desdicha inherente a su condición. Parafraseando la conocida frase de Jean Genet — “he decidido ser lo que el delito ha hecho de mí” (22) — podría decirse: “He decidido ser lo que la prostitución ha hecho de mí”.

Puesto que la Nena no puede eludir su destino, será su propio destino; puesto que tiene vedado el acceso al mundo sedicente del Bien (el Centro) asumirá su resignada vocación en el Bajo. La sociedad le exige que encarne a “la malvada”, porque una prostituta **no puede** ser otra cosa. Así hasta que aparezca el amor. Entonces se necesita ser buena y probarlo a los demás como a uno mismo.

Juan Carlos le preguntará: “Tú eres buena, ¿verdad, Nena? para luego insistir: “Yo lo sé; lo sé pero es necesario que lo digas, que yo lo oiga”.

—Soy buena, Juan Carlos.

—A pesar de lo que han destruído en tí, eres buena. ¿No es cierto? ¿No es cierto, Nena?

—Sí, soy buena, Juan Carlos.

—Mi madre era una santa!” (23).

En estos momentos se sospecha que el Mal es un concepto para uso externo. Nadie dirá de sí mismo, antes de ser reconocido culpable: “Quiero el mal”. Sea un valor arbitrario de los demás, proyección o catarsis de la sociedad, esta “condena” de la Nena, permite hacer sospechar en **Sombras sobre la tierra** notas más ambiguamente crueles. Juan Carlos sabe que el secreto de su amor es querer en la Nena lo que “los demás” han decretado que es Maldad y que él sabe bondad esencial.

“Es que soy un atravesado —se dice— Si la saco de aquí, si la retiro, me parece que no la querría. Como si yo para querer tuviera que compadecer. Como si no pudiese querer más que lo triste, lo que me da lástima...” (24).

Otras veces se puede sospechar que este amor de Juan Carlos es representativo de un amor más genérico: “En la ya oscura habitación, la Nena duerme. Entre los brazos de

---

(22) Jean Paul Sartre en **San Genet**: comediante y mártir (Losada, B.A.) pág. 72, considera que en esta proposición tan simple en apariencia hay dos verbos de muy significativas implicaciones. El verbo “decidir” y el más importante de “ser”. El esquema del Bien y del Mal también aparece sugestivamente envuelto en las palabras que Genet pone en boca de una de “les bonnes”: “la pareja eterna del criminal y de la santa” con que titulamos uno de los capítulos de este trabajo.

(23) O.c. pág. 167.

(24) Ibid. p. 153.

Juan Carlos descansa su carne triste. El pega su cara a la cara de la joven prostituta. Una removedora ternura ha ido desbordando su corazón. Voces, gemidos ahogados... Hacia él se dirigen. Manos implorantes... Poco a poco va trascendiendo su ansia hasta abarcar el mundo, hasta hacerlo sentir que es la humanidad entera la que tiene entre sus brazos, triste y fatigada, impura y santa" (25). Entonces puede surgir una opción: "Ya nunca, nunca más volveré con los míos. Seré bueno, por fin. Seré espantosamente bueno. Moriré por tí... Ah, no! Más bueno, más bueno, todavía! Mataré por tí..." (26). Por un momento, "es la humanidad entera, callada, en sus brazos hercúleos. No es desvarío. Es no más..."

Pero este amor o el más específico que le inspira la Nena no podrá ganar nunca definitivamente el corazón de Juan Carlos. También él es prisionero del esquema dualista que no logra romper ni las recurrentes campanadas de la Iglesia sobre **todo** el pueblo y así se dirá otras veces, sin poder disimular la condena de sus palabras:

"Nena, Nena, ¿por qué eres lo que eres?"

El amor prostibulario, para formalizarse, necesita del dolor. Cuando la Nena reclama: "Yo quisiera que fueras mi marido, Juan Carlos!" la forma de sellar ese vínculo no es una alegre ceremonia, sino haciendo que su pecho sea mordido, hasta dejar una marca cárdena que la prostituta ostentará con orgullo (27).

Y es que el mal debe expresarse siempre por el dolor, aunque resulte difícil explicar como en la obra perfecta de un Dios todopoderoso, ese dolor se permite. Juan Carlos intentará una respuesta en el monólogo que hiltana frente a esa Nena que no entiende sus palabras, pero que las siente por la vía emotiva:

"Parece a veces, Nena, que hay una gran presencia en la vida que comparte nuestro dolor, que compadece. Cuando, sufriendo mucho, nos ensimismamos; cuando estamos solos de toda soledad, o cuando estamos como yo contigo,

---

(25) Ibidem. p. 281.

(26) Ibidem. p. 282.

(27) Las vías de acceso al amor de las prostitutas se cumplen a través de humillantes prácticas de sometimiento al "macho". "La vida de la prostituta se hace recién con su "macho" —escribe Espínola (o.c. pág. 44)—. El "macho" es el semejante con quién la soledad se prolonga, que permite pensar en alta voz, ante el que no se está obligada a ocultar una pena, con el que se puede ser digna, más femenina sentirse ella misma alguna vez" Espínola insiste más adelante que "si la prostituta se siente protegida por su "macho" frente a la patrona, al comisario enamorado, al milico extralimitante y al compadrito avieso, no es menos cierto que también este hombre puede ser objeto de amor: "Tener por quién llorar, por quién escrutar el destino; poder hacer mil sobrecogientes conjeturas ante su demora; sentir violentos pálpitos al ruido de unos pasos...! ¡con-padecer la vida! Vive recién entonces, puesto que ama, gracias a él, el único!"

ahora, sin turbarnos ni con el pensamiento, entonces se hace más presente, aún. ¿Será eso Dios, Nena? Pero es que a veces se tiene la sensación de que hay un sufrimiento suyo que es anterior al nuestro; que su dolor puede ser la causa del nuestro. Que Dios es desgraciado... que es impotente para algo. Que es un prisionero como nosotros... ¿Después de Dios puede haber otra cosa?" (28).

En otra oportunidad, borracho y desconcertado, gritará: "Nadie entiende nada de nada; ¿Y por qué no decirlo de una vez? ¿Para qué hacer creer que se entiende? Eh? Dime? (29).

Si el amor es una forma de salvación y de redención para el pecado, el Mal que teóricamente se expresa en éste puede tener una piadosa vía expiatoria en su propia comisión. Al caer en el pecado, ya se está redimiendo el alma que lo comete: su posible ignominia aparece redimida en la forma y en la intención del acto. ¿De qué otro modo podrían entenderse los "pecados" de Julia iniciando al adolescente con delicada ternura maternal o el de Margarita atendiendo al jorobado Carlín, aquel que lloraba la humillación de su condición en el patio del prostíbulo y que, al ser amado, se siente depositario de una beatitud angélica que identifica con una manifestación del Paraíso en la tierra? (30).

### 3) Los sueños de la violencia como Juicio Final redentor.

Francisco Espínola propone estas y otras formas de redención alegórica en el simplificado mundo del Bien y del Mal. Si el amor era una, el odio puede ser otra.

Cuando la división político - partidaria amenaza dividir también las dos zonas del pueblo en Blancos y Colorados, Juan Carlos tiene una pesadilla premonitrice: "El Bajo, el pueblo entero, arden de odio y de cariño a influjo de las divisas tradicionales. Y este amor intenso y su opuesto ineludible, que contribuyó a acentuar, él, racionalmente, cuando se enfrenta a sí mismo, ya no los justifica hasta ese grado. Además, su pensamiento ha ido más lejos, fuera del horizonte de los partidos, más allá de blancos y colorados. El Centro es la civilización con su exigente desvirtuamiento. Aquí, en el pueblo, peor que eso, porque es un torpe remedo. Quien no se deshace y se reforma, al Bajo. A aniquilarse entre las guitarras y la caña y los vicios apiadados. Todo el mundo está lleno de Centros y de Bajos; de pulpos chupadores de la vida y de hombres escapados a sus tentáculos, perdidos en el oscuro instinto de la libertad que no se quiere entregar. Hijos de los Bajos del Mundo, bajadlo todo a la

---

(28) O.c. pág. 123.

(29) Ibid. pág. 139.

(30) Ibidem. pág. 56.



tierra! Purificad, enterrad! Que no quede piedra sobre piedra!" (31).

Estos razonamientos progresivos van abriendo paso al profético sueño final, tan similar al de **Corral abierto** de Enrique Amorím (32): "El Bajo hormiguea. Los callejones se van poblando de gente que irrumpe de las casuchas, de los ranchos; de hombres que se levantan de los campos, descansados por la ira. Las mujeres que en tropel se incorporan traen armas, también: hachas, trozos largos de hierro, palos. Los puños se tienden amenazantes hacia la confiada ciudad de arriba" (33). Juan Carlos, alucinado y borracho, sueña con encabezar ese tumulto humano que avanza del Bajo hacia el Centro para invadirlo e incendiarlo siguiendo la profética aconseja del mendigo Mangunga: "Este pueblo caerá como Babilonia!". A sangre y fuego, pero entre el humo y los gritos la imagen de Olga, la "muchacha" de evocadores ojos verdes que vive en el Centro y que podría ser su esposa, surge para despertar a Juan Carlos de su sueño apocalíptico por la violencia. Las furias desencadenadas volverán a su ambiguo sosiego: Olga vive en el Centro y ella encarna parte de sus valores. Invertir los mundos por el odio no es tampoco la solución: también aquí habría víctimas inocentes. Una vez más, la línea divisoria del Bien y del Mal resulta sinuosa, envolvente y paralizante. ¿Quién puede, entonces, **tirar la primera piedra?**

Cierto ineludible fatalismo acompaña estas últimas etapas de la alegoría de Espínola. Si el amor es imposible, el odio también lo es y al final de **Sombras sobre la tierra** se adivina que el mito del huérfano, para garantizar su salvación, debe repetirse en su maldición original.

El tiempo del huérfano es eterno porque es cíclico. Debe repetirse, como una maldición, el triste destino del padre en el hijo al que condena, desde el momento de su gestación, a ser otro huérfano, a ser su propia reencarnación en el tiempo. Matarse a si mismo para encarnarse en otro, arrancado a su propio ser y depositado en el objeto de su amor es lo que Juan Carlos quiere con un hijo, porque será un hijo condenado a ser como él y tal vez por ello, insiste: "Un niño, un niño! Dame un niño, Nena" (34), aunque compruebe en el mismo instante en que lo concibe que "Estamos acorralados. Todos estamos acorralados. Sólo esto es santo y puro!"

---

(31) Ibidem. p. 256.

(32) Al final de **Corral abierto**. Horacio Costa viaja en un tren hacia Montevideo y sueña que una vasta columna de postergados lo acompaña, emergiendo de Corral Abierto y haciendo visibles sus males a una sociedad que los ignora. Como una letanía "buñuelasca", cada habitante del miserable ranchario, es presentado por "El Carpintero" en una pesadilla premonitora de otras violencias.

(33) O.c. pág. 348.

(34) Ibid. p. 300.

Esta pureza y santidad logran encarnar su deseo, el mismo que aparece proyectado bíblicamente al final de la novela en las palabras del viejo Mangunga. La Nena, sintiendo el germen de una nueva vida palpitando en sus entrañas, escuchará las proféticas palabras: "Alégrate, oh estéril, la que no paría; levanta canción, y da voces de júbilo, la que nunca estuvo de parto porque más serán los hijos de la dejada que los de la casada, dijo Jehová" (35).

Pero pese a esta esperanza, la Nena, como todas las prostitutas cuando son madres, deberá condenar también a su hijo a la orfandad. Si no es el padre, es la madre la que falta y el testimonio de Iracema, la pupila que agonizando confiesa tener una hija a la que dijeron que su madre había muerto hacía tiempo, resultar de un patetismo desgarrador. Preferir "morir" a los ojos de un hijo, hacerlo huérfano antes de tiempo; he aquí otra de las tristes claves de la investidura de los "condenados de la tierra de las sombras" del mundo de Espínola: matarse en vida para no romper el mito dolorido del huérfano que aparece eternizado en un círculo que asume con resignada fatalidad la Maldad que han decretado los demás. Sin esta alegría, pero con esas esperanzas, se cierra esta novela de tan personalizado soplo existencial y de tan significativa alegoría humanista.

**Fernando Ainsa**

---

(35) Ibidem. p. 365.



## Amor/vs/muerte como "idea generativa" de Sombras sobre la tierra de Francisco Espínola

### I. La "idea generativa" en la cosmovisión de un relato literario

Suzanne Langer (1) produce el término "idea generativa" para aplicarlo a la historia del pensamiento con el siguiente sentido: "a new science, a new art, or a young and vigorous system of philosophy is generated for such a basic innovation: such ideas as identity of matter and change of form... are not theories: they are the terms in which theories are conceived... Therefore one may call them generative ideas in the history of Thought" (2). Walter Mignolo (3) toma el concepto y lo aplica a la historia del pensamiento de la novela hispanoamericana del siglo XIX y XX. En este trabajo logramos aplicar, mediante una sucesión de cuatro suposiciones y una premisa metodológica, el concepto citado al nivel de la creación de una obra literaria: **Sombras sobre la tierra**.

Las cuatro suposiciones son las siguientes:

**Suposición primera:** El conjunto del pensamiento universal tiene múltiples representaciones que son, entre otras, las cosmovisiones de los distintos creadores.

**Suposición segunda:** Se entiende que en una cierta obra de un determinado autor está presente su cosmovisión.

**Suposición tercera:** Si en la dinámica del pensamiento universal es posible reconocer ideas generativas, según Langer, en la dinámica interna de las cosmovisiones de los distintos creadores, también es posible que estén presentes tales ideas.

---

(1) Suzanne Langer: *Philosophy in a new key*, Cambridge, Mass Harvard University Press, 1971, pág. 8. Cita extractada para este trabajo de Walter Mignolo: "La escena y la escritura. Una hipótesis de trabajo sobre la Poética en América Latina", *Revista HISPAMERICA*, Buenos Aires, dic. 1973, año II, N° 4/5, pág. 15-16.

(2) Cfr. Suzanne Langer, op. cit.

(3) Cfr. Walter Mignolo, op. cit.

**Suposición cuarta:** La idea que genera una cosmovisión en una obra literaria dada, es susceptible de ser traducida en términos literarios.

La premisa metodológica consiste en aclarar que antes de aplicar el esquema precitado se vuelve condición necesaria, aunque no suficiente, demostrar que una obra dada es representativa o contiene, de una manera plena, la cosmovisión de un autor. Una idea generativa no tiene por qué ser fija o inmutable sino que puede ser una cierta óptica superestructural —ideológica—, y, por lo tanto, sujeta a todas las consecuencias que ello implica.

De este modo, teniendo en cuenta esta premisa metodológica, la idea generativa de una obra dada se reduce a un problema dentro de lo superestructural. El concepto, pues, tiene valor dentro de este nivel, pero no es absoluto.

Con el plan seguido —de sucesión de suposiciones y con la premisa metodológica citada— llegamos al plano literario y encontramos:

- 1º) **Sombras sobre la tierra** es una producción original.  
(4)
- 2º) Se supone que en ella está presente una cosmovisión determinada del autor.
- 3º) En la dinámica interna de la obra es posible encontrar una idea generativa, que a nivel de la narración se traduzca en términos literarios.
- 4º) La idea generativa que da lugar el mundo literario de **Sombras...** está representada, según trataremos de comprobarlo, en la oposición amor/vs/muerte que tiene, a su vez relación directa con otra oposición Bajo/vs/Centro, hallada por Eneida Sansone de Martínez (5) a nivel de la estructura externa del relato.

## II. Niveles de la novela

A nivel de la dinámica externa, **Sombras...** está sustentada en la oposición de dos hemisferios de un mundo, por igual desdichado, visto según la conciencia de Juan Carlos, el protagonista de la novela. Estos dos hemisferios son el Bajo y el Centro de una ciudad del interior del país. En el Bajo, puede concluirse luego de la lectura de la novela, se vive auténticamente, en la mayor promiscuidad una vida de amor y de pureza; en el Centro, en cambio, se vive la **opulencia**

---

(4) Cfr. Norah Giraldi: "40 años de **Sombras sobre la tierra**", Montevideo, "Crónica" 29 de noviembre de 1973, pág. 22. Allí se estableció la representatividad de "Sombras..." en el pensamiento de Espinola.

(5) Estas pautas de análisis fueron expuestas por la Prof. Asistente Lic. Eneida Sansone de Martínez en las clases que dictó sobre Espinola en el Curso de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo del año 1973.

**tranquila** (ver cap. 88 (6), consejos de los señores del Club a Juan Carlos), plagada de corrupción moral y bajo la instauración de falsos valores (como se desprende de la lectura del episodio como el de Roman Calero en el capítulo 14, página 72 o el del “pequeño comerciante” que viene al prostíbulo la noche del velorio de Margarita en busca de Luisa y que “celoso de su reputación, no le gusta mostrarse”, páginas 286 y 287 y capítulo 83 de la novela).

En la novela, luego de infinitas contradicciones planteadas a nivel de la conciencia de Juan Carlos, principalmente, asistimos a la sobrevaloración del Bajo.

El prostíbulo, sus mujeres y los hombres que asisten a él, así como los entretenimientos que codifican ese ambiente: la caña, el mate y la música típica de guitarristas y cantores de tangos y vidalitas, son los elementos jerarquizados por Juan Carlos, en los que se sumerge, en busca de su purificación esencial, renunciando a la vida “sana” del Centro, creyendo hallar en ellos el camino de la salvación. (7)

A otro nivel, la articulación en secuencias, zonas temáticas de la novela se integra en haces de significaciones polivalentes. Allí la obra se manifiesta como un todo coherente, y en esta operación final, integradora por excelencia (8) podemos desentrañar el sentido general de la pieza, que hemos ubicado en la oposición dialéctica amor/vs/muerte que surge como idea generativa de **Sombras sobre la tierra**.

Este trabajo muestra las experiencias realizadas a este nivel del relato.

### III. La idea generativa de **Sombras**: elementos de la historia que ponen de manifiesto la oposición amor - muerte.

En la novela encontramos en forma notoria la relación entre el tema del amor y de la muerte, a nivel de la historia: tanto en las acciones generales que ocurren en el Bajo o en el Centro, como a nivel de historias particulares de

---

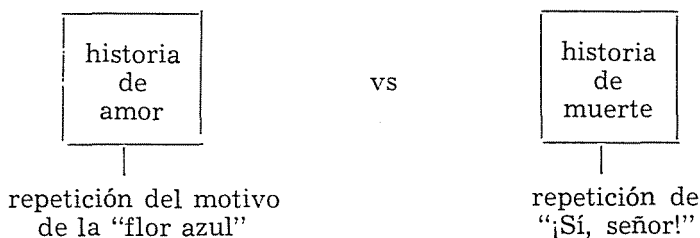
(6) Los capítulos o partes en que se divide “Sombras...” no están numerado por el autor. Son en total 95 en la edición última de 1969, hecha por la editorial Arca de Montevideo. A esta edición corresponden los números de páginas citados en el presente trabajo. (Datos de edición: “Sombras sobre la tierra”, Montevideo, Arca, 1969).

(7) La salvación, o la búsqueda de la salvación en la literatura de Espinola es un tópico, tema de un trabajo nuestro, todavía inédito. Juan Carlos, Don Juan el Zorro y muchos otros personajes de Espinola luchan, cada uno a su manera y por distintos motivos contra el orden y las jerarquías estatuidas. Asimismo la confrontación salvación/vs/ perdición está formulada en el planteo de casi todos los cuentos de Espinola. Recordemos al pasar, a **Rodríguez, El hombre pálido, Saltoncito**, para mencionar sólo algunos.

(8) Cfr. Roland Barthes: Introducción al análisis estructural del relato. Comunicaciones, Nº 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pag. 41, capítulo: “Mimesis y sentido”.

personajes —o en la muerte de ellos—, se entreteteje la temática con eje en el amor con la temática que gira sobre la muerte. Con otras palabras, en la novela, las historias de amor connotan las historias de muerte y viceversa. Veamos, como ejemplo, los momentos que siguen:

En el capítulo tercero, el soliloquio del indio en el cafetín de lo del Tuerto centrado en la evocación de un amor perdido, que se sintetiza en el estribillo que repite el motivo de la **flor azul**, se contrapone con la evocación inmediatamente anterior que en mostrador del mismo cafetín hace un emponchado (forma parte de un “grupo de dolientes”) sobre su finado hermano, evocación que quiere expresar en palabras pero, “un dolor profundo le estrujó la garganta” y sólo atina a repetir, de vez en cuando, “¡sí, señor!”. Pocas palabras afloran del interior evocado y, como el estribillo de la “flor azul”, sintetizan la importancia de la realidad que, cada uno de ellos debe asumir:



Las letras de tango internadas entre las dos secuencias aludidas, remiten a la atmósfera de melancolía y de angustia que se gesta en los hombres (y en el cafetín) por los dos temas planteados.

Por otra parte, en la novela existe una formulación triádica y tríptica del amor, es decir que las combinaciones amorosas más características de la novela tiene lugar entre tres personajes:

Olga [—] Juan Carlos [—] la Nena  
 Carlín [—] Margarita [—] Juan Carlos  
 Renée [—] Martín [—] la Coca

De estas relaciones amorosas la que aparece como nuclear es la de la Nena y Juan Carlos —aunque no por eso sea la mejor lograda literariamente. La relación tiene en si dos fases: por un lado, la fase del amor pasional, irreprimible y al mismo tiempo feliz que surge de la comunicación tierna entre ambos. En Juan Carlos esta fase plantea una vuelta a la niñez y la búsqueda de sus orígenes y de su madre. Un ejemplo de esta fase la tenemos en la secuencia que conforman los capítulos 18, 19 y 20. Allí Olga aparece fugazmente en la imaginación del protagonista que busca fijarla por medio de una fusión con la presente Nena:

“La idea de Olga llega secretamente se funde poco a poco con su pensamiento, y se aleja entre remolino de imágenes disociadas”. (9)

Por otro lado, la fase del amor inconformista o doloroso, fuente de tormento y angustia, como es el caso de lo que se relata en el capítulo 6:

“¡Y la sacudí del pelo! Así, con una mano. ¡Qué bárbaro! —continúa doliéndose— ¡Soy una bestia! ¿Y se tiene el derecho a leer y a pensar, a inquirir algo cuando se pega así, ¡ves!, y después el enreda el pelo entre los dedos y... ¿Quién ha de responder a un corazón sucio?

Y soy bueno, sin embargo!

—¿Me estoy matando! ¿Dónde está mi sentido, mi sentido, mi sentido?—”.

Pero Juan Carlos, a su vez, se enfrenta a una situación amorosa dual, como ya dijimos: la Nena, y por otro lado, Olga, como formas totalmente distintas e independientes que no logra sintetizar en la realidad.

Ahora bien, cuando evoca a su madre la imagen suele emparentarse tanto con la joven del Centro (Olga) como con la joven amante (la Nena). Es decir, que interiormente, el protagonista alcanza la síntesis de su amor ideal, en una imagen soñada, trascendentalizada por la muerte. (10) Todo el pensamiento de Juan Carlos, acerca del amor está plagado de ideas o evocaciones de muertes. Cuando en el capítulo 6 Juan Carlos se consume mentalmente, evocando a su amigo Martín, sobre el tema del amor. En ella pronuncia dos pensamientos que muestran a las claras su ideología. (11) El primero, dice, lo aprendió de su madre:

Juan Carlos habla a Martín sobre la Coca

“...le hacés bien arreglándote... **Y el bien siempre está bien aunque esté mal**”. (12)

Para Juan Carlos la contradicción bien —mal se soluciona por el amor.

---

(9) “Sombras...”, pág. 106, ed. cit.

(10) Además de las evocación del capítulo 18 citado, en el 13 cree soñar con Olga y finalmente se le aparece su madre. Las diferentes situaciones en que las dos jóvenes aparecen en sueños vinculadas a la madre del protagonista dan lugar a un estudio sobre la psicología del personaje, que podría resultar interesante a los efectos del mejor conocimiento de la obra.

(11) Hablamos de ideología porque todos los actos de Juan Carlos están coloreados por esta tónica, tanto los personajes (sus historias de amor) como los de su vida social o su actuación en política. Es la ideología dominante en él la que determina esos actos y esos pensamientos.

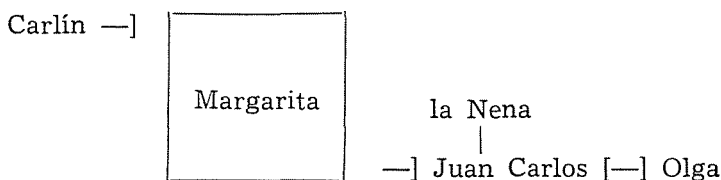
(12) Los subrayados son nuestros.



El segundo pensamiento es el que sigue:

“¡Ay Martín, a veces yo quisiera que todos los que amo se muriesen de golpe!”. Aquí pone de manifiesto su **conciencia desdichada**, habituada a que la vida transite derroteros infelices o evolucione hacia situaciones pobres (como en el caso de su madre o de su amigo Isaías). En este momento Juan Carlos desea que el amor se fije, **se inmovilice** —para impedir que evolucione hacia el mal—, en la muerte. Se da, pues, la interacción citada amor— muerte: Juan Carlos quisiera que el amor se concrete en la imagen estática de la muerte.

El amor ideal, absoluto, totalizador, no se realiza en el plano de la realidad novelada. Lo experimentan, a la distancia, Margarita y Carlín: Margarita por Juan Carlos y Carlín por Margarita. Varias secuencias tratan esta clase de amor imposible, y todas tienen a Margarita como centro. Únas, se ubican en los recuerdos que tiene Carlín de Margarita (capítulos 14 y 80); otras, son las que tienen a Margarita como protagonista (vida o muerte).



Siendo, Margarita, el eje de esta contradicción amorosa, sintetiza como trataremos de comprobarlo, todas las otras oposiciones trazadas en la novela. Hacia ella convergen todas las formas de la contradicción planteada, y maduran a nivel del episodio de su muerte, donde, por otra parte, obtiene toda su significación dicha contradicción. Margarita es la que, por amor, llega a la muerte. Se fija, con ella, la idea del amor absoluto e imposible y por puro, desdichado.

Margarita es un personaje que se abastece a si mismo, si cabe la formulación, totalmente literario. En su concepción no se adiciona ningún elemento externo. Es lo opuesto, en estos términos, a Juan Carlos, tan cargado de ideas y de sentimientos del autor, por lo que desea y flaquea como realidad literaria.

Esta condición estética de Margarita, es la que, a nuestro entender, permite que recaiga sobre ella toda la significación de la idea generativa de la cosmovisión espinoiana.

Antes de pasar al capítulo central de este trabajo que trata de las distintas formulaciones de Margarita como personaje eje de la idea generativa amor - muerte, veamos que relación existe entre dicha idea y la oposición Bajo - Centro que surge de la lectura de la novela.

El mundo de las prostitutas, de Margarita, de la Nena, de la Coca, de Renée, etc., es el Bajo definido por el autor en el capítulo 12, secuencia de tipo teórico, como un “**vaciadero**” pero también como un “**refugio**” para los del Centro. Como contraposición al oficio que desempeñan, las prostitutas viven preocupadas por el amor verdadero: “Se llora más por amor en el Bajo que en el Centro, esa es la verdad”. Y todas las conversaciones que se suscitan fuera de las horas de trabajo entre matronas y pupilas o entre pupilas solas versa sobre el tema del amor.

Estas características del ambiente (Bajo - **vaciadero** pero también **refugio**) y de sus habitantes (las prostitutas, que más allá de su oficio piensan en términos de amor y de salvación personal,) se revelan en varios episodios, entre los que se destaca el de Julia con el joven estancierito (13), ya que en ella se presenta el encuentro entre la realidad del prostíbulo (**vaciadero** más **refugio**) y el sentimiento verdadero de sus mujeres (el amor).

Pero también en la secuencia 12 se define al Centro: “Caín tu, ‘Centro’ de todas las ciudades”, planteándose una identificación entre el mundo **vacío** del Centro y Caín, símbolo de las malas y bajas cualidades del hombre. Es decir, que si Caín, proto-homicida de la humanidad, es la representación figurada del Centro, en ella no cabe el amor verdadero, que se asienta en cambio en el Bajo.

Ahora bien, el Bajo **vive**, fundamentalmente de noche. Y cuando Espínola expone las variadas y a primera vista contradictorias significaciones de la “noche”, como refugio del “amor sombrío”, del “amor ciego”, como “hermana de la muerte”, termina diciendo que es la noche el ámbito ideal, como en el mundo romántico, donde se lleve a cabo la síntesis de las más brutales contradicciones. Así lo dice con las cinco exclamaciones finales:

“¡Amor sombrío, Amor ciego!  
¡Oh, Jesús ciego!  
¡Oh, hermana de la muerte!  
Ay, madre noche!” (14)

¿Qué significa, pues la noche? Es el situ del amor y el emblema de la muerte, el ámbito donde evoluciona la contradicción planteada. (15)

---

(13) La secuencia de Julia con el joven estancierito se desarrolla en los capítulos 8º y 9º de la novela.

(14) “Sombras...” pág. 59, ed. cit.

(15) Téngase en cuenta que la mayor parte de la acción de esta novela transcurre en el ámbito nocturno. Toda la primera parte de esta hasta el capítulo 14 sucede en una sola noche meteorológica y la secuencia 12, a la que aludimos, aparece casi al final de esta primera noche multifasética, tratando de unificar las significaciones atribuidas.

#### IV. Significación del episodio de la muerte de Margarita dentro del sentido general del relato.

La idea de muerte, hemisferio de la idea generativa amor vs. muerte, en la novela guía o hila una serie de episodios que alcanzan su significación final a nivel del episodio de la muerte de Margarita. A lo largo del relato, en efecto, encontramos una serie de unidades directa o indirectamente relacionados con la idea de muerte y con Margarita, Cada una de estas unidades es el término de una correlación (16) que madurará en dicho episodio. Todas ellas convergen, del punto de vista del sentido hacia ese episodio, construyendo en los hechos una estructura similar a la de la "fuga" como forma musical (17). Ordenados se agrupan de la siguiente manera:

1) Los que abren una expectativa inmediatamente anterior al episodio de Margarita.

2) Son secuencias con sentido preciso y aparentemente independientes del tema general del relato, pero en el plano de la narración asientan una relación circunstancial con la presencia de Margarita o con la idea de muerte.

3) Son indicios o informaciones con significados que denotan el carácter o un atributo de Margarita.

Todos ellos cumplen con la funcionalidad de acercar, resaltar y jerarquizar a la prostituta rubia, enamorada y débil que adquiere toda su fuerza significativa por la suma de estos elementos salpicados inteligentemente en el relato (esto quiere decir, ubicados reflexivamente y con un orden preestablecido en la estructura general del mismo) para madurar más allá de su muerte, es decir, en una situación única, y por lo tanto trascendente, del suicidio y del velorio.

1) Los unidades que abren una expectativa inmediatamente anterior al episodio de Margarita (18) son los comprendidos en el capítulo 77 de la novela que trata del festejo nocturno del año nuevo en toda la ciudad. La mayor parte del

---

(16) Cfr. Roland Barthes, op. cit.; parte II, "Las funciones"; capítulo: "**La determinación de las unidades**, pág. 16.

(17) El episodio de Margarita se sitúa casi al final del relato y hacia él convergen distintos elementos, formando una estructura funcional similar a la de la "fuga". Roland Barthes en op. cit., pág. 39, dice: "las unidades de una secuencia, aunque forman un todo a nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias..." y cita a Lévi-Strauss (**Antropologie structurale**): "Desde el punto de vista discrónico, las relaciones provenientes del mismo haz pueden aparecer separadas por largos intervalos...". Y Greimas insiste también sobre el distanciamiento de las funciones (**Sémantique structurale**).

(18) Consideramos que el episodio de Margarita se extiende desde el capítulo 79 con el anuncio de Eustaquia de que Margarita fue encontrada muerta en el arroyo, hasta el 87 inclusive que brevemente cierra como una cola el episodio y toda la unidad narrativa que tiene como centro a Margarita.

episodio sucede en el Bajo, en la taberna La Cachimba, lugar donde se encuentra bebiendo Juan Carlos. Pero las secuencias que se suceden en este orden: en la Cachimba, por las calles del Bajo, en el Club del Centro y en la Cachimba nuevamente, están pautadas por la aparición de un estribillo “¡Qué noche tan blanca!” que aparece diez veces en todo el capítulo con pequeñas modificaciones y que cumple con la funcionalidad de destacar o de jerarquizar esa noche de luna singular ya que en ella transcurre el festejo del año nuevo. (19). La visión omnisciente del autor sobre el Bajo y el Centro penetra, también, en tres oportunidades del capítulo en la mente de dos personajes: en la de Juan Carlos (dos) y en la de Manuel Benítez (una), dando lugar, así, a dos evocaciones líricas (una de Juan Carlos, cortada en dos partes, especie de monólogo interior donde se mezclan elementos míticos y de su historia personal con la realidad lo que se describe es una noche de fiesta.

Primero se menciona expresamente el luto de Mabel que contrasta con las demás mujeres que están vestidas “con bonitos colores”.

Segundo se añora un tiempo antiguo donde “ni las noches negras, ni las noches blancas eran turbadas jamás por estos fulgores enfermizos que de lejos toman el tinte de la **planta del pie de los muertos**”. (20).

Más adelante Juan Carlos se reencuentra después de mucho tiempo con el sepulturero de su madre, lo que a nivel de la narración, como los dos elementos anteriormente citados alude a la idea de muerte y funciona como una anticipación de la muerte de Margarita.

Pero asimismo, Espínola no urde solo este tipo de informaciones que pueden anticipar vagamente la idea de muerte, sino que de un modo directo, que resulta sorprendente cuando lo analizamos por primera vez, Margarita aparece flotando en el ambiente real y de ensoñación de todo el capítulo.

Primero aparece realzada cuando, en la enumeración de las prostitutas que están en los portales iluminados del Bajo, es la primera en nombrarse.

Segundo la imagen mental de Liropeya que tiene Juan Carlos se asemeja, más que a ninguna otra de las mujeres descritas en la novela a Margarita. Dejamos de lado las semejanzas que mostraremos más adelante entre la imagen del lobito muerto del sueño de Margarita (Capítulo 48) con la virgen mitológica de Juan Carlos y señalemos ahora las semejanzas existentes entre esta virgen y la descripción de Margarita muerta:

---

(19) Por otra parte, esa noche resalta dentro del conjunto de noches del relato que se desprenden, por lo común, de un friso de “sombras”, que da lugar al nombre de la novela.

(20) Lo subrayado es nuestro.

“la joven india”, evocación de Liropeya por Juan Carlos, “En la flor de la edad” dice Mangunga al ver a Margarita muerta;

“Era un ángel”, dicen de Margarita, capaz de cautivar con su belleza. Muerta ya “sonríe con **dulzura**”, semejándose tanto a la que a todos encantó cuando vivía”, y Liropeya, “debe emular en **dulzuras** al fruto del mburucuyá” (21).

Margarita muere, se **auto-emula**, si cabe la expresión, en aras de la pasión imposible.

En tercer término, cuando Juan Carlos en su ensoñación confunde la imagen de la virgen blanca con la de su madre que lo lleva de la mano, hay una mención a las flores “margaritas”, que, “al verlo” pasar de la mano de “la mujer Blanca y bella”, estiran “gustosas sus cabecitas blancas y azules y rojas...”. Parece evidente que esta mención a una clase determinada y única de flores silvestres está orientada hacia la rememoración del personaje que tiene el mismo nombre.

2) Las unidades que preceden el episodio de Margarita y que atraen o se relacionan con la idea de muerte y con este personaje.

El primer momento se ubica en la secuencia que comprende el cumpleaños y la noche que Margarita pasa junto con Juan Carlos. El va expresamente una mañana, a las diez, al prostíbulo de Encarnación donde se festeja el cumpleaños de su amiga Margarita. Luego de los postres, duerme la siesta en el cuarto de la joven y de noche, como “la lluvia lo contraría” y siguiendo el consejo de Margarita decide quedarse y pasarla junto a ella. Juntos, “hombro con hombro” Margarita y Juan Carlos se asoman a la puerta del zaguán para mirar la noche, la luna, la lluvia, y el viento fuerte que sopla afuera (elemento de la naturaleza que acompañan las situaciones más importantes de la historia de **Sombras...**) Luego, entran y se acuestan, “castos como hermanos”. Y Margarita empieza a soñar despierta: primero con su niñez y con su madre, luego con un paisaje que surge en ella “quien sabe de dónde”. La ensoñación tiene el ritmo de “la pausada respiración del hombre” que tiene al lado. Y finalmente parece que esos movimientos alcanzan al lecho mismo que los acoge, provocando la visión final de la ensoñación que es una premonición de su muerte:

“El pequeño lecho se balanceaba, giraba, comenzaba a deslizarse. Y Margarita era como el lobito muerto, que, desde las barrancas viera un día flotar sobre las aguas veloces del río. Iba igual, extendida, cerrados los ojos, **fugitiva**” (22). Como Liropeya en la evocación de Juan Carlos, “va a situarse, como antes jella, atravesando el país del Sueño Helado! —

---

(21) Recordemos la acepción de “**Mburucuyá**”: es la flor del Salvador, la flor dulce de la pasión, ya que ella parece aclarar más esta comparación.

(22) Lo subrayado es nuestro, “Sombras...” pág., ed. cit.

va a descansar “en las profundidades marinas donde formas graciosas la acogían amantes para mecerla entre cantos no del todo desconocidos...” (23). Como la “**errante caicobé**” en la piragua donde los margays dejen sus pieles y el chajá tibio plumón (24), descansaría su cuerpo en las profundidades del mar.

El segundo momento corresponde al velorio del enano (capítulo 37) que es una de las unidades narrativas más ricas de la novela. El ambiente, contrapuesto al verano lunar que cobija la muerte de Margarita, es una noche fría de invierno. En el velorio se describen también, como en el de Margarita, parejas de personajes: En el primero son Pancho y el Flaco los que acuden, en el anochecer del pueblo, hacia una luz que brilla sola entre la oscuridad del rancherío señalando “baile o velorio”; en el de Margarita, el negro Luna y Eusebito, otra pareja que se destaca entre los personajes secundarios, salen al campo, luego de acomodar el féretro, en busca del viejo Mangunga. En ambos episodios se destaca, con sendas descripciones, la presencia de los dos indios, “con bigotes caídos, con rojos escarpines subidos sobre bombachas”, que acostumbran a poner los pies en los travesaños de sus sillas” y a apoyar “los brazos en las piernas”. Siempre acompañan al muerto mientras hay caña. Además, en los dos casos, y prácticamente con el mismo orden se describen los elementos que pueblan el lugar del velorio así como se asiste a una presentación física (como un cuadro) del muerto. El velorio del enano es una secuencia circunstancial dentro del relato pero que analizaba como precedente del velorio de Margarita.

El tercer momento transcurre en el capítulo 56 de la novela. Allí Juan Carlos evoca la muerte de Isaías, su compañero de tercer año, un joven estudiante que se ahorcó a los 16 años. La evocación “diríase que agorera” para emplear las palabras del autor, se corta bruscamente ante “la puerta verde” de la pieza de Margarita y se trueca la imagen ideal del infausto Isaías por la de la joven prostituta inocente. A ella viene a cobijarse Juan Carlos, quien la contempla mientras se calienta el agua para el mate. La cabecita rubia de la joven aparece ante él como una esfinge a quien quisiera recurrir para preguntar “por qué esto, y lo otro, todo”, como “a la imagen de la **Vida misma**”.

Por un lado, de un episodio aparentemente suelto o independiente como es el de la evocación de Isaías, se desemboca en el tema de Margarita, es decir, en el centro del protóbulo, en el Bajo, y frente a la figura de ella, que para el protagonista tiene el valor inequívoco de una “**virgen**” o de una “**esfinge**”. En segundo término, el encuentro Margarita-Juan Carlos determina toda una gama de temas y de ideas que están en relación directa con Margarita y su mundo. Ellos

---

(23) “Sombras...” págs. 196-197, ed. cit.

(24) “Sombras...” pág. 276, ed. cit.

son, por ejemplo, la vida de Margarita contada por ella misma (25); el amor de Margarita a Juan Carlos (26); y el sentimiento que acompaña siempre su mirada sobre todas las cosas, sintetizado en esta frase: "El mundo todo es triste"; por último, la problemática de la virginidad perdida en relación con la virginidad protegida de la perra Milonguita, que Margarita defiende fervientemente. Estos cuatro items señalados en relación con Margarita y su historia coadyuvan a delimitar, aún más, los términos opuestos:

Bajo versus Centro  
amor versus muerte

En realidad, toda la novela consiste en la apreciación dolorosa y desencajada de una misma realidad, la del Bajo de una ciudad del interior de país, en oposición al Centro, y el enfoque social se inclina, con mirada candorosa, hacia los desheredados, los desamparados que viven en ese ambiente. Dicho de otra manera, lo que se opone a nivel ideológico en la novela es la lucha de un amor puro que se da en el Bajo, con la frivolidad de los del Centro.

3) Por último, la tercera clase de elementos, los que denotan un rasgo de carácter o un atributo de Margarita. Señalaremos los que están agrupados en la presentación de Margarita, en el capítulo 1.º de la novela y los que aparecen en la evocación que de ella hace Carlín en el capítulo 14.

Empecemos por los últimos:

"Ha surgido Margarita, la del Bajo, ante sus ojos. Con sus cabellos rubios, sus ojos verdes. Y es en él, ahora, esa dulce tristeza del amor flotante sobre impresiones dolorosas, hirientes, agrias". Margarita "era hermosa y con cara de buena"; y con Carlín, sensible a su dolor: "qué blanca mano de seda, la mano de Margarita, sobre su cara fría! ¡Qué palabras tan tiernas! El se sentía como un niño. Ella enjugaba las lágrimas del jorobadito y las suyas. Le posaba los labios sobre los cabellos en desorden..."

Margarita es la primera que se distingue del conjunto de mujeres del Bajo:

"Una mujer delgada y rubia en cuyo rostro mariposean las sombras" que alza en brazos a la perrita Milonguita. Ella lleva un largo traje blanco" y su descripción, así como la primer escena del prostíbulo (de la cual es protagonista), están interceptadas por melancólicas letras de tango que llegan desde un boliche cercano. El único adjetivo prestigioso que está presente en esta descripción primera de Margarita está

---

(25) "Sombras..." pág. 230, ed. cit.

(26) "Sombras..." pág. 231, ed. cit.

referido al ángel que guía, “resplandeciente”, el arado de San Isidro, cuya estampa está en la pared de la alcoba de Margarita. La figura de Margarita evoluciona en la novela hasta hacerse **representación** de la realidad circundante. De esta imagen viva y actuante del primer capítulo, pasando por las secuencias de evocación de Carlín y por la aparición frente a Juan Carlos —una Margarita, en ambos casos llena de piedad y de nobleza—, llega a ser el símbolo del amor puro y absoluto, y por lo mismo, trágico. Y en la escena de su velorio, la que tiene categoría “resplandeciente” (como el ángel del cuadro) es su propia presencia, que, aunque muerta, levanta los más grandes elogios entre los circunspectos acompañantes, hasta que el viejo Mangunga exclama: “era un ángel”. ¡Abrios, puertas de la eternidad!”. Margarita muerta, como su homónima del Fausto, alcanza, al final de la novela, una grandeza sublime que antes que desentonar con el resto de sus apariciones, le otorga coherencia y unidad a las secuencias estudiadas, y por ende, a la novela. Margarita, que es la gran ausente en trascendentes sectores de la novela, aparece realizada por la aparición en lugares culminantes del relato: 1) al comienzo, capítulo 1.0; 2) en la mitad de la novela, luego del racconto de su cumpleaños, capítulos 47 y 48, y en el mate comunitario y amoroso con Juan Carlos, capítulo 49 y 3) su muerte y su velorio que prácticamente cierran la novela en los capítulos del 79 al 87.

## V. Fines del trabajo.

Elegimos la gran secuencia que conforma el tema de Margarita dentro del relato porque ella nos parece ejemplar del pensamiento y de la ideología con que Espínola concibió la obra, lo que determinó la cosmovisión analizada.

**Sombras sobre la tierra**, si por un lado está emparentada con las corrientes literarias que dan lugar a la novela regionalista y realista de la década del 20, está hermanada sustancialmente con la literatura esencialista, y en el fondo romántica de los grandes novelistas rusos que tanto apasionaron al joven maragato.

Por último, si bien el tema de nuestro análisis no fue el de la estructura de **Sombras...**, pudimos apreciar, mediante el estudio de un episodio o de una línea de secuencias, el cuidado que el autor puso en este aspecto de la obra. La comprobación de que se trata de una estructura acabada y armónica entre sus partes la tuvimos al aplicar un **código de lectura**, del cual surgió una idea central **generativa** que a nuestro entender sintetiza toda la concepción superestructural del relato y que a su vez, se plasma en una unidad narrativa cuyo núcleo está en el personaje Margarita. Este estudio nos permitió, entonces comprobar la similitud que la estructura de la obra tiene con la forma musical de la



“fuga” (27). Eneida Sansone de Martínez (28) detectó que el ordenamiento de los episodios no era casual, sino armónico, que obedecía a una estudiada armonía entre sus partes. Y la forma alcanzada, parece ser la de la fuga. En la fuga la composición gira sobre un tema. Aquí hablamos de una idea generativa plasmada a través del tema central de la novela: amor versus muerte a través de los **episodios de la vida de los prostíbulos de una ciudad del interior del país, vista según la conciencia desdichada de un joven inadap-  
tado de la ciudad.**

En la fuga surgen los temas secundarios como independientes, y poco a poco tienden a mezclarse con el tema central. En **Sombras** sucede exactamente eso: por momentos parecen disociados del conjunto algunos episodios (como los relatos de Juan Carlos o sus evocaciones del pasado indígena e, incluso, podrían resultar extrañas algunas secuencias de las elecciones como el canto al sol de mayo, o la inclusión de la perra Milonguita como símbolo de la virginidad perdida en el Bajo, etc.). Pero el análisis de esta unidad narrativa nos permitió comprobar lo contrario. Todos los episodios y temas de la novela están profundamente relacionados con el tema central y conectados armoniosamente en una estructura moderna (si la analizamos con respecto a los cánones aceptados en la novelística de la época).

A continuación el esquema gráfico de la unidad estudiada ;que tiene la forma de la “Fuga”:

---

(27) Cfr. Roland Barthes, op. cit.

(28) Extractado del Curso de Literatura Uruguayana citado más arriba.

secuencias del suicidio y la muerte de Margarita		tema central
noche blanca	sentido de convergencia u "orden lógico" de las acciones estudiadas	variaciones
Margarita esfinge de la vida misma		
Evocación de Isaías		temáticas
cumpleaños de Margarita y noche con Juan Carlos		
velorio del enano		
Evocación de Carlín		
Margarita en su oficio		
presentación de Margarita		1er. tema

Montevideo, mayo 1974

NORAH GIRALDI DE DEI CAS



**“RODRIGUEZ”:** la más alta expresión de la maestría de Espínola.

“RODRIGUEZ” es una brevísima pieza narrativa. No tiene partes, y su autor no indicó disposición tipográfica alguna que permita pensarlas.

No obstante ser así el relato, el estudio de lo narrado revela la existencia de tres momentos (o “partes”), en que se organiza la estructura interna.

Y corresponde hablar de momentos más que de partes, aunque sea término que se adecua para la lírica, porque las excelencias del texto lo autorizan. En él, sin mengua de su “perspectiva épica”, se advierten consonancias, aliteraciones, trabajado ritmo y se pueden identificar no menos de cinco o seis versos.

La estructura a la que aludimos resulta no sólo del proceso que cumple lo narrado, sino además de la gravitación de una idea central que se verá.

El primero de esos momentos está constituido por los dos párrafos iniciales. El segundo momento, por los siguientes que se entretajan de diálogo durante la acción más espectacular. El tercero, por el párrafo final.

Primer y tercer momentos alcanzan así, una disposición simétrica respecto del núcleo —segundo momento—, donde la fábula se despliega plenamente.

Ahora bien, el segundo momento se inicia y se clausura con palabras del tentador. Al principio es una pregunta de tono meloso, “—¿Va para aquellos lados, mozo?, que abre ampliamente la posibilidad de un vínculo cuyo satanismo está en el tono. Al final es el insulto, recio en la intención, pero apenas vocalizado “por haber surgido entre un ahogo”, con el que expresa el fracaso de la tentación e interrumpe el débil vínculo iniciado.

El eje de simetría de esta estructuración se ubica en la respuesta sencilla y terrible de Rodríguez a la pregunta final del tentador: “—¿Eso? Mágica, eso”.

Dicha respuesta se sitúa después de la que, tontamente pensada, debería ser la posición geométrica del eje del relato. Se ubica casi al final ya, del segundo momento. Y es de lógica narrativa que así sea, pues aparece como el desahogo verbal de una incredulidad tesonera y silenciosa que ha mantenido por lapso prolongado.

Esta respuesta es terrible por sencilla, justamente. Lo sencillo es modo y forma de lo noble en cosas del espíritu. Así, en ella está la postura ante el mundo y la vida que tiene Rodríguez. Esa postura —fuerza del carácter—, es el por qué pudo sobrellevar tamaña aparición, sin sobresalto, sin debilidades claudicantes ante la fácil oferta.

Obsérvese que esa respuesta es la que termina de desbaratar todas las artes del forastero, con el antídoto de una ingenua incredulidad.

Por ello el hablar del tentador, es “parioteo”; sus poderes, “mágica”; su astucia terminará siendo “imploración en la noche” apenas.

Entonces, en medio del gran silencio que todo lo gana hasta la blanca altura, grandeza y servidumbre se prolongarán luego, sólo como dos simples sombras sobre la tierra: las de ambos jinetes.

Ellos son dos criaturas que trotan la anchura de una inmesidad clara: dos criaturas angélicas —¿por qué no?— para las cuales el autor elige, compadecido de sus universales esencias, un escenario del campo uruguayo. Escenario que late bajo la gran noche lunada, pero apenas sugerido por los sauces de la barranca, unos espinillos, y un tala; todo entorno de un Paso que, por algo obvio, carece de nombre.

El que llamamos eje de simetría (eje espiritual del relato), se ubica, pues, en esa breve respuesta de Rodríguez. De otro modo: ella lo constituye.

En la misma la palabra “mágica” está al servicio de un gracioso modismo expresivo. Pero, se carga de significaciones trascendentes que, desde su centro, redimensiona el ámbito del cuento y de lo que en él acontece.

Mágica es la noche, mágica es la claridad que “había puesto todo igual que de día”. Mágica es la aparición del forastero; y a fuerza de insólita y ridícula, mágica es su propia figura. “Mágica” lo que él posee, para ofrecer lo que ofrece y hacer cuanto hace. Mágico es el silencio; el inexplorado carácter del personaje epónimo.

Mágico el mundo, diabólica la vida. Magia pura o pura magia, al fin, es la realidad. Mágica es en Rodríguez su “...serenidad que no pesa, como de quien ha hecho una gran renuncia y ha encontrado, por fin, su justa dimensión humana”, dice Alejandro Paternain. (1).

Y todo porque magia es la literatura desde que mágico es el misterio.

En resumen, la estructuración interna del relato se origina en un equilibrio de simetría casi bilateral (de fácil representación gráfica), entorno de la gran idea central ya glosada que ubicamos en la famosa respuesta de Rodríguez.

---

(1) “Dos personajes y su autor”, en “El País” del 29/4/1962. (Artículo de obligada consulta no obstante algún desnivel).

El cuento sería un transcurrir entre dos oscilaciones opuestas: la aparición del ofertante y sus implicancias, hacia un lado; su fracaso estripitoso, hacia el otro.

A todo esto responde la increíble condensación narrativa que exhibe el cuento.

Por ello, para juzgar la brevedad del relato como uno de sus méritos mayores, no es necesario apelar a la teoría de la cuentística —“Decálogo... de Quiroga, mediante—.

Retomando el tema del misterio, corresponde señalar que el cuento se inicia, justamente, con la apertura o habilitación narrativa del mismo.

En efecto, la creación del tentador se procesa a través de la perspectiva de Rodríguez. Este procedimiento implica una visión en la que va lo subjetivo de Rodríguez, y ella permite pensar al forastero ya como posible alucinación o desdoblamiento del yo del protagonista, ya como singular encarnación del demonio.

Ahora, como el lector percibe la “objetividad” del mundo poético a través de Espínola que nos habla, hay que advertir cómo el yo del autor adopta un puesto en ese propio mundo que es de humilde y admirada contemplación. El narrador no se interpone y entonces ocurre que el acontecer subsiguiente sufraga a favor de la última de las posibilidades señaladas.

Pero, ese clima de dudosa identidad del otro, igual se prolonga en el cuento. Obra en tal sentido una cuasi polionomasia a la que recurre Espínola porque es: “el desconocido”, “el hombre”, “el importuno”, “el indiscreto”, “el ofertante”, “el cargoso”, “el de los bigotes”, “el forastero”, “el pegajoso”, etcétera.

La técnica de creación del personaje junto con la de dimensionar un ámbito nocturno —noche de plenilunio absolutamente indeterminada—, habilitan el misterio señalado. Misterio que se irá haciendo tan verosímil como la presencia quieta y silenciosa de fuerzas telúricas que por momentos parecen expresarse en el plano humano, en el de la anécdota, en el de las dos figuras.

Son dos figuras de atadura regional, pero trascendidas, como se verá, a una universalidad segura. En este sentido, dice Zum Felde que “...Pasando rápidamente en toques pictóricos certeros, sobre la objetividad costumbrista del medio, va derecho al alma primitiva de sus personajes, nudos de fuerzas trágicas tremendas, desatadas por el golpe de la peripecia. Pero estas fuerzas trágicas (... ..) no son ya aquellas puramente instintivas y pasionales que llenan la narrativa americana —y sobretodo el cuento— de su realismo sensual y semibárbaro, no; son fuerzas, en gran parte, de índole moral como en la tragedia antigua, aunque en estado de rudeza campera,” (2)

---

(2) “La Narrativa en Hispanoamérica”, Ed. Aguilar, 1964. Pág. 337.

Vista la naturaleza abismal de las dos figuras, resta aún por señalar que la suscitación narrativa del misterio se produce desde el comienzo del relato.

En las dos líneas poéticas iniciales, de visibles consonancia, Espínola crea una atmósfera en la que paulatinamente envuelve a sus criaturas. Esa atmósfera cuya esencia es misterio, envuelve también al creador.

De resultas se ha configurado lo maravilloso; y es del caso, además, que el personaje desconocido halla su ser narrativo en lo maravilloso. Importa señalar, aunque reiterativamente —por ser otra virtud de estilo— que, la inquietante naturaleza del desconocido, con ser una y/o varias, no lo limita como personaje porque está cabalmente logrado.

Al estar embargados creador y creación por ese hábito misterioso, el diablo como personaje adquiere una “realidad” narrativa absoluta. Y, de consumo opera el hecho de que, en la acción, el personaje se instala genuinamente en una línea tradicional. Pero además el diablo posee una especie de vínculos con lo social que lo proyecta más allá de esa pequeñez de las dos figuras, chiquitas, solas, abarcadas por la inmensidad. Al ofrecer poder, se reserva el cargo de general para clientes o candidatos especiales, se entiende. Por lo mismo, su gravitación es vasta, amplia. Adquiere una proyección de signo contrario, pero casi equivalente en importancia a la idiosincracia de Rodríguez.

De resultas —decíamos— se ha configurado lo maravilloso. El estudio permenorizado de la gravitación de lo maravilloso en el cuento, nos muestra la existencia de tres planos.

El primero —ya analizado— es el de la fábula propiamente dicha. El segundo es el del despliegue exhibicionista de poderes, del seductor. El tercero, es el de las metamorfosis (del “oscuro” en toro cimarrón con fuego en los ojos, y en bagre; de la rama de tala en víbora), es el de la transfiguración (el “negro viejo” en “tordillo como leche” —pelo con el que se metamorfosea—, y luego nuevamente en “oscuro”—), y es también el de lo fantástico (logra fuego fro-tándose las yemas, del índice en el pulgar).

En cualquiera de los tres, Espínola cumple magistralmente con los designios primordiales desde que “Lo maravilloso en literatura cumple una doble necesidad; una intrínseca a la función de narrar, la otra obediente a una apetencia natural del hombre”. (3)

Centremos la mirada ahora en ambos personajes. Están trabajados en un proceso que tiene mucho de antagónico.

El proceso se abre y se cierra con dos hechos de carácter extremo. Uno sordo: Rodríguez que lleva la mano

---

(3) Varios. “El hombre de las ojotas”, en Rev. de la Bteca. Nacional, N° 7. Montevideo, diciembre de 1973; pág. 71 y sigs. (Hay una glosa del pensamiento de Espínola sobre el tema).

al arma sin esgrimirla. Otro audible: el insulto del “importuno”, que no alcanza vocalización discernible.

Estos dos hechos se pueden manejar en el análisis como indicadores para el estudio de sendos comportamientos.

Vemos que Rodríguez tiene un lenguaje que es más de hechos o actitudes significativas que de palabras. El “desconocido”, en cambio, las emplea con locuacidad y lucimiento, con una espectacularidad que secunda notablemente a la de sus acciones.

Rodríguez, además de la actitud de precaución inicial que abandona rápidamente, y amén de seguir su camino como si tal, lo deja luego “formarle yunta”. “Le clavó un ojo”, carraspea dos veces y después de la segunda escupe. “Se puso a liar”; se registra buscando el yesquero. Se inclina impasible, a encender en la llamita que el otro le ofrece y acomoda con los dedos. Ante lo insólito murmura: “—Esas son pruebas”. “Afirmó en las riendas al zaino”, retoma el trote; y pronuncia sus últimas y casi únicas palabras: “—¿Eso? Mágica, eso”. Frace incrédula que demuele los propósitos del tentador, con la fuerza de un marronazo.

El forastero, por su lado, habla con variado registro, a diferencia del tono monocorde que es posible pensar en Rodríguez. Variada en su voz, como varios son los estados por los que pasa hasta llegar a la desesperación de la importancia.

El forastero habla y habla. ¡Cómo habla! Pero no logra el diálogo imprescindible para ejercer su dote dialéctica; por ello más parece monologar si prestamos atención al silencio con que Rodríguez traduce su desdén.

El forastero ampara su comedimiento con melosidad; adula auxiliándose con el tuteo; ofrece, tienta, presume extremado el cuidado de su bigote al que atusa y el de la barba que se acaricia. Exclama con tono expectante; apela a la cortesía de tono forzadamente solícito. Pregunta, primero socarronamente, luego con “creciente ahinco” —mezcla de esfuerzo, fastidio, desesperación—. Entona casi implorante; en el clímax, ruega. Ante la fatalidad finalmente, putea.

Todos los parlamentos del diablo —excepto la exclamación final— buscan también deslumbrar. ¿Lo consigue en Rodríguez? Poco importa en verdad, en la medida en que lo logra en nosotros los lectores, gracias a que lo logró en el autor. Ese deslumbramiento nuestro es en la justa medida en que lo hubiera necesitado para seducir a Rodríguez. Al Rodríguez tan criollo como el zainito, como el Paso y sus sauces, el tabaco y su respectiva chala, como esa suave intemperie lunada del campo uruguayo.

Rodríguez es tan él mismo, como abismal. Es criatura sencilla y misteriosa: tremenda hazaña narrativa la de Espínola.



Hazaña la suya que Mario Benedetti explora diciendo —entre otras cosas—, “Lo curioso es que la de Espínola no es una fantasía descarnada, gratuita, etérea, sin raíces. Con segura intuición, sabe reconocer dónde reside un determinado hilo de natural, espontánea fantasía en la vida de nuestra gente de campo, y entonces lo estira, lo prolonga, lo exagera; lo trasmuta, en fin, en empresa de imaginación. Así, utilizando ese recurso dinámico, convierte (... ..) la criolla incredulidad, en improvisado exorcismo (“Rodríguez”). (4)

Dicho con otras palabras, Francisco Espínola sabe que “El arte empieza donde termina la vida” (Goethe), que empieza cuando el creador tamiza la realidad en el cernidor del estilo.

Hablábamos de los personajes; veamos ahora hasta dónde de nos conduce el autor en el proceso de creación de los mismos.

—¿Eso? Mágica, eso”, dice Rodríguez. El tentador fracasa con el jinete del zainito. Pero adviértase que, el marroñazo de su respuesta que hace añicos el móvil de la anécdota, no derrota al diablo. Esos fragmentos autorregeneran rápidamente el asunto, porque el jinete del oscuro será apostado nuevamente entre los sauces del Paso, a la espera del otro candidato.

El recurso magistral de Espínola logra un relato que se abre cuando se cierra. Y en el silencio que señorea otra vez “bajo la blanca, tan blanca luna”, el misterio queda intacto.

Es un recurso cuyo origen se vincula con los comienzos de la poesía popular en lengua española, y que Espínola maneja, para un tema de tradición literaria y popular en el Plata, con renovada originalidad.

A propósito...: el nombre Rodríguez, ¿no trae reminiscencias de un arquetipo castellano que cabalgó otras tierras con otros férreos tesones?

Sólo el dolor nos construye; y Rodríguez parece sacar fuerza, para mantener tanta incredulidad como temple, de semejantes menesteres del vivir.

Es por ello quizá, que en este cuento se ve tan claramente la capacidad de Espínola para deslumbrarse o compadecerse de sus propias criaturas. Dice Arturo Sergio Visca que, “los personajes de RAZA CIEGA —que alguien llamó esquilianos— componen un mundo de poderoso aliento trágico. Allí se hunde, piadosa, la mirada del autor”. (5)

Esa capacidad es la que, emparentándolo con los grandes del género, nos transporta tan eficazmente al mundo de la ficción. Es la eficacia del ministerio aélico que él también

---

(4) “Literatura Uruguaya siglo XX”. Ed. Alfa, Montevideo, 1969. Pág. 85.

(5) “Novela Uruguaya”; “El País”, suplemento aniversario, setiembre 1958.

poseyó en alto grado. (Tiempo vendrá en que se edite, debidamente, el conjunto —hoy disperso— de los registros de la voz de Espínola, aleccionante testimonio para los venideros).

Esa eficacia, asimismo, es la secreta razón por la que procesa el tercer momento o epílogo, en una narración casi indirecta o de perspectiva algo diferente. Lo hace a través de dos alternativas en la marcha de las cabalgaduras, que están casi personificadas, aunque de modo diverso, y así integradas orgánicamente al relato central.

Las cabalgaduras actúan como agentes narrativos que resuelven la suerte de los respectivos jinetes, con relación al vínculo escaso y fugaz que han protagonizado.

Mientras el zainito sigue impasible, “el otra vez oscuro” gira en dos patas y enseña los dientes. En sus jinetes no puede haber otra cosa más que calma y exorcismo respectivamente.

El estudio que concluimos revela bien cómo “Rodríguez”, que es un cuento para figurar en cualquier antología universal, bastaría para ejemplificar la mayor de las dificultades de la literatura: “...que el estilo es, visto desde dentro, la unidad e individualidad de la percepción, es decir, una actitud determinada”. (6)

El propio autor refiriéndose a sus cuentos, con palabras y giros muy suyos, glosa involuntariamente la definición de Kayser, en reportaje de obligada lectura y reflexión. (7)

En suma, “Rodríguez” es el cuento más logrado de Espínola. Reúne tanta tradición —ya vernácula, ya local—, como originalidad. Tanto trabajo a nivel de su estructura como recursos y hallazgos singularísimos. Tanta condensada brevedad —unos cuanto cientos de palabras—, como amplia creación de un acontecer cuajado de sugerencias. Tanta descarnada visión como sople poético.

“Rodríguez” es la más alta expresión de la maestría de Espínola; aunque él nos dijo personalmente, preferir “Rancho en la noche”.

Lo prefería sin llegar a discutir el juicio del Prof. Roberto Ibáñez —su gran amigo—, para quien “Rodríguez” es el mejor cuento, si no uno de los mejores, de la Literatura Uruguaya”. (8)

Espínola logra dimensiones universales manejando criaturas que, como estas dos inolvidables, son almas, fuerzas, instintos o propensiones, con fuerte atadura regional; de

---

(6) W. Kayser. “Interpretación y análisis...” Ed. Gredos. Madrid, 1972. Pág. 389.

(7) “P.E.: una imagen piadosa y verdadera de los hombres”, por J. Ruffinelli. “Marcha” del 12/11/1971.

(8) Juicio dicho en el aula del Dep. de Lit. Urug. (Facultad Humanidades) durante el curso de 1973. Juicio reiterado luego, en rueda con Espínola y con quienes éramos Colaboradores del Dep., poco antes de su muerte.

caracteres apenas insinuados a nivel de "Raza ciega". Ocorre que Espínola supo recoger la lección de los grandes maestros y fue artista superior. Lo fue incluso como narrador oral por ello "su fama —al decir de Guido Castillo— de decidior de cuentos, de juglar de sus propias trovas".

Fue artista superior y, como tal, maestro indiscutido. En este orden de cosas puede decirse que una de las claves de su narrativa —quizá la fundamental—, es la tremenda verdad semioculta en la respuesta, a un discípulo, que se le atribuye a Tolstoi "Si quieres ser universal, describe bien a tu aldea".

Generoso ministerio el suyo, coronado de grandeza y humildad. Ministerio ejercitado con auténtico talento creador. Tanto, como para determinar un cambio y enriquecimiento de la narrativa uruguaya y latinoamericana, comparable al de Juan C. Onetti —este en la temática cosmopolita—.

Y el de ambos, en una perspectiva histórica amplia, comparable sólo con la empresa fundacional de Eduardo Acevedo Díaz.

**Ricardo Pallares Cárdenas**

Montevideo mayo de 1974.

**UN REPORTAJE**



## EL PACO QUE YO CONOCI

Reportaje a Casto Cabel Suárez

por JUAN JUSTINO DA ROSA

Yo conocí a Paco, mejor dicho hice amistad con él, —por-que conocerlo lo conocí de toda la vida— a partir de 1928 o 1929. Antes, alrededor del 26, yo estaba estudiando en Preparatorios de Montevideo, y lo veía pasar, cuando él venía a la capital, con una pinta muy rara. Usaba un sombrero alto, con abolladuras a los costados. Cuando yo volví a San José hicimos amistad profunda; nos veíamos todos los días y pasábamos la noche juntos. Y así siguió todo. Tanto siguió, que terminamos en la familia.

### SU CARACTER

De niño Paco era muy tranquilo. Cuentan que se pasaba el día en el corralito jugando con un plato y una cucharita. Pero cuando adolescente, era una cosa terrible. Tenía un carácter violentísimo; era muy apasionado. Por sus características, era un hombre de aceptar o de rechazar, no tenía términos medios. Era muy tímido, además; y con una sensibilidad increíble. Y le doy a contar una anécdota para que vea que capacidad emotiva poseía Paco: Una vez yo grabé a un viejo caudillo blanco que, habiendo peleado en la guerra, estaba jubilado de peón. Y era guitarrero el viejo. Entonces le hice cantar unas décimas “A la muerte de Aparicio”. Un día Paco quiso escuchar la grabación. Y empezó a escuchar aquellas décimas, tocadas con dedos torpes y deformes por los años, con voz cascada y mal entonada. Y llegó un momento que Paco pidió que suspendiera la cinta porque ya no podía aguantar más. Era tanta la emoción, que no podía soportarla más.

### SU APREDIZAJE

Paco fue autodidacta. Siempre fue un gran lector, desde chico. En su casa, el padre siempre tuvo la preocupación de que tuviera buena lectura. Inclusive había una costumbre —muy tradicional— en la que mientras unas mujeres hacían costura, había otra que siempre leía para todos. Y cuentan sus hermanas que, durante las siestas, cuando todos los gurises

se escapaban, él se quedaba en el cuarto, leyendo a la luz que daba una rendija de la ventana. Yo cuando joven estudiaba durante toda la noche, hasta que amanecía.

Sus primeros maestros fueron Andreiev y Dostoiewsky. Cuando comenzó a escribir "Sombras", ya estaba influenciado por la novelística rusa. Gorki era otro de sus preferidos, junto con Baudelaire. La novelística francesa poco influyó sobre la formación estética de Espínola. E. A. Poe fue otro gran admirado, tal vez por ciertas características similares entre ambos. Pero la influencia de Dostoiewsky fue la que más sintió. Freud ocupó también un lugar preponderante en la atención de Paco. Tenía grandes conocimientos de psicología, e inclusive llegó a hacer experimentos psicoanalíticos con sus amigos. Con respecto a la literatura griega, fue Esquilo y no Homero el primer elegido como maestro. La valorización de Homero la hizo cuando yo estaba dando clases en la Facultad de Humanidades. El, en ese entonces conocía si la Iliada y la Odisea, y hacía comentarios profundos sobre ambas obras, pero nunca con la pasión y la profundidad con que los dio después, cuando redescubrió a Homero.

## LA MUSICA DE ESPINOLA

Estaba escribiendo la segunda serie de cuentos —El Rapto y otros cuentos— cuando oyó, por primera vez "La Consagración de la Primavera" de Igor Stravinsky. Quedó maravillado. Y descubrió algunas correlaciones con sus cuentos. Porque justamente en esa nueva serie de cuentos, aparecía un humor nuevo, una temática distinta y un nuevo tratamiento de los personajes; no teniendo nada que ver con lo trágico. La cosa viva, lo directo, la alegría mezclada con la desgracia, son sus móviles. Y él descubrió en Stravinsky algunas cosas que él ya manejaba. Y en función de ese nuevo mundo que el músico le brindaba, a partir de ese encuentro, fue que escribió "Rancho en la noche". Y ya fue con una intención directa y premeditada.

Tenía un gran sentido de lo que era la música, a pesar de no haber estudiado nunca armonía ni nada parecido. Tocaba el violín, eso sí. Y tocaba bien. Cuando joven, una de sus hermanas recitaba y él la acompañaba con la serenata de Schubert. Sentía una gran admiración por Beethoven. El hombre que le movía más era Ludwin Van. Y discutíamos muchas veces. En aquella época, hubo un momento en que todo giraba en torno a Beethoven o a Bach; y claro, las posiciones se polarizaban y se oponían. Escuchaba mucha música clásica. Al Sodre lo escuchó desde que se creó. Y hay una anécdota muy linda e increíble al respecto: Un verano Paco quedó solo en la casa de sus padres, allá en San José. Y se había quedado con un hombre, con Portilla, que lo tenía asombrado con las cosas que hacía. Cocinaba muy bien, barría el fondo; tenía todo que era un jasje. Era un tipo

aindiado, de baja estatura, medio flaquerón. Y un día, estábamos con Paco escuchando, en el **Sodre**, a Wagner. Y de repente aparece Portilla y nos dice que aquello que estábamos escuchando era la segunda parte del segundo acto del "Anillo de los Nibelungos" de Ricardo Wagner. Entonces nos dejó asombrados. Y entonces nos contó —era carpintero— que estando en Montevideo, iba a los conciertos como claque. Y resultó que había asimilado una cultura musical que ni Paco ni yo teníamos. Y le gustaba —a Portilla— el Dante. Sabía la Divina Comedia casi de memoria. Y decía: "En esta época haría falta un hombre como el Dante". Y después resultó ser carpintero. Y que en ese momento estaba haciendo una mesita baja, estilo árabe.

Entonces explicó también que ese estilo era el mismo del Patio de los Leones de la Alhambra. Y nos enteramos entonces que había diversos estilos árabes. Y que ese patio pertenecía a ta.....

Paco además del violín aprendió una sola cosita en la guitarra, un valsecito.

#### ANECDOTA DEL CUENTO RODRIGUEZ

Había un personaje en San José que era del campo, y que a veces venía al pueblo. Y un día había un circo en el pueblo, y él, como nunca había ido al circo, sus amigos lo invitaron para ir. Y fue. Y no creyó en nada de lo que vio. Decía: "¿Que me contás? ¿he? La mujer camina por arriba de un alambre y no se cae, ¿he? ¡Que lindo! ¿he? Que precioso... Que te parece, ¿he? El otro entra a la jaula de los leones y los leones no le hacen nada ¿he? ¿Que te parece? ¡Que lindo! ¿Que me contás? El viejo traga fuego y apaga el fuego a soplidos sin quemarse ¿eh? ¿Qué te parece? ¿he? Todo es mágica. Lo único que creyó fue lo de los payasos.

Había otro paisano que tampoco nunca había ido al circo. Y un día lo llevaron también. Nada le gustó. Absolutamente nada. Lo único que dijo fue —cuando aparecieron los payasos: "que gente de mal gusto".

La señora del arrendatario de un campo de mi padre, cuando venía de afuera paraba en mi casa. Una vez que vino —la primera vez— como nunca había ido al cine, la invité para ir. Elegimos una película de temas gauchescos, argentina, para que pudiera entender mejor. Bueno... la llevamos. Y se agarró tal azureo, que no ubicaba nada nada. Y yo le decía ¿No ve allí donde aparece un rancho? No. No veía nada. Se había agarrado una aburridera y un azureo imponente, porque no pudo ver absolutamente nada.

Otra vez, esa misma mujer estaba parando en mi casa. Yo tenía un hermano en Europa; y un día me escribió una carta, que llegó cuando estaba esta señora. "Vino por



avión" —me dijo el que me la entregaba. Y la mujer, que estaba acostumbrada al correo de campaña —que tira la correspondencia al destinatario desde el mismo vehículo repartidor—; dijo: "Ah, cuando el avión pasó por arriba la tiró".

#### ANECDOTA DE ¡QUE LASTIMA!

Ocurrió en el boliche de Borde —donde Paco iba todas las noches—. La escena ocurrió en la cocina de ese boliche, y no en el mostrador, como dice en el cuento. Sosa y Juan Pedro estaban sentados en una mesa de allí y nosotros en otra, cerca de ellos. El negro tampoco existe. El dueño se llamaba Borda, y era blanco. En este café se reunía toda clase de gente; muchos de los personajes de Sombras eran de ahí. Enfrente, estaba la Cachimba, donde se reunían gente de un ambiente más elevado y de más categoría. Al boliche de Borda iba toda la "majuga". Bueno, estos personajes estaban en la cocina, y allí ocurrió verdaderamente esa conversación que Paco desarrolla en el cuento. Y yo puedo dar testigo de que esa anécdota es bien fiel; inclusive el ofrecimiento de la yegua.

#### SALTONCITO

Fue un momento muy especial de Espínola; en el intermedio que hubo entre Raza Ciega y Sombras Sobre la Tierra. En ese momento ya había empezado a escribir Don Juan el Zorro —que era completamente distinto al de ahora—, tenía un sentido completamente folklórico y popular. Y tenía bastante escrito. Y después lo paró porque le salió Saltoncito. En ese entonces fue cuando se le dio ese juego con esas muchachas que aparecen en Sombras. El se enamoró de una de ellas e inclusive le hizo unos poemas, muy buenos, que después no quiso publicar por razones personales, declarándolos impublicables.

#### RAZA CIEGA

Sobre los cuentos de Raza Ciega no conozco ningún antecedente. El único vínculo que puede existir en el cuento a su experiencia como campesino. Cuando era niño, él pasaba todas sus vacaciones en la estancia de su abuelo materno (Cabrera) en El Rincón del Pino. Y cuando fue más grande, le gustaba mucho pasar el verano con unas primas hermanas que vivían en ese mismo paraje, pero totalmente aisladas. Nunca habían ido al pueblo y creo que eran analfabetas. Y a Paco le apasionaba irse a vivir con ellas. Otra relación no conozco.

A los cuentos de Raza Ciega los escribió estando en Montevideo y siendo estudiante de Medicina. Y me decía una vez, después que hizo los cuentos: "tuve que hacer unas correcciones cuando los leí a todos juntos, porque me encontré con que en todos llovía y todos transcurrían de noche.

La noche fue una cosa que siempre lo fascinó a Paco. Vivíamos por el mismo lado, y cuando veníamos del bajo, teníamos que atravesar el pueblo, y me acompañaba hasta la esquina de mi casa, donde nos quedábamos un rato —a veces largo— conversando: y después seguía. Siempre miraba el cielo y la Cruz del Sur. El tenía la teoría de que el hombre primitivo debía de haber vivido más de noche que de día. Y él mismo era un hombre noctámbulo. Y justamente todo ese mundo que él después elabora, vive justamente de noche.

## LA CREACION DE "SOMBRAS"

Paco hablaba de sinfonizar la novela. Y entonces, de repente escribía cosas. El se hacía un plano y un esquema. Porque de repente anunciaba una cosa, un personaje o una situación, que más adelante iba a aparecer. No seguía una dirección lógica de empeñar por el principio y terminar por el final; o sea que iba injertando cosas porque él vivía todo eso. Estaba sumergido en la realidad de la noche. Cuando se decidió publicar la novela, hubo que pasarla en limpio, y él la leyó toda entera. Quedó desanimado horriblemente. Que era una macana, que no estaba armada, que de ninguna manera. Venía muy descorazonado. Y entonces trabajó y trabajó más la cosa, y al fin la armó. Finalmente quedó muy contento. Le gustaba pedir opiniones. Si gustaba o no, como resultaban determinadas cosas, etc.

## LOS PERSONAJES

Los personajes de Sombras Sobre la Tierra, en la realidad eran más ricos que en la novela. En ésta, están vistos desde un solo ángulo, aprovecha el autor un determinado aspecto, como por ejemplo Manuel Benitez que era un personaje del cual se podría escribir una novela. Otro personaje inagotable era Mangunga. Se llamaba Casimiro Chass, y siempre andaba con una bolsa y una biblia. Cuando le gritaban "chajá" se ponía furioso. Era muy encorvado. Tenía una pipa hecha de caña que la prendía con una lupa y el sol. Era muy frecuente verlo en la plaza, tratando de prender el pito; pero como le temblaba el pulso, no podía hacer coincidir los rayos en el mismo lugar, y ocasiones pasaba una hora para prenderlo. Tenía cosas que eran increíbles. A veces iba a mi casa y no me encontraba; entonces apenas lo hacía, me decía: "Ayer estuve. Pregunté por usted. Pregunté a los domésticos por usted. Me dijeron que estaba descansando, retirado en los aposentos interiores". Hablaba pausadamente y marcando las eses. Contaba también que el padre de él "era un hombre tan culto, que escribía en caracteres griegos y romanos, mayúsculos y minúsculos, con la cara para atrás. También hacía el cuento de Adán y Eva: "Cuando Dios hizo a Adán y Eva, los dejó en el Paraíso y se fue. Entonces al tiempo, Dios se

acordó de que había hecho a Adán y a Eva y que los había dejado en el paraíso, y se acordó de venir a ver como marchaban las cosas. Ahora claro, ellos ya se habían mandado la macana; y Dios se encuentra conque ni Adán ni Eva aparecían por ningún lado. Tenían una verguenza bárbara y no se animaban a aparecer. Y entonces empezó a buscarlos, y como no los encontraba, empezó a enojarse: “Eva, Evita... ¿Dónde estás? Vení... que quiero hablar con vos”. Y como no aparecían, Dios se empezó a calentar: “Evita, ¿no querés venir? ¿Tenés cola de paja y tenés miedo a que se te arda?”

Cuando le buscaban la boca de la Biblia, y le decían que todo eso del génesis era una bodada, que de donde había sacado él que el mundo se pudiera hacer en siete días, que eso era un disparate, el respondía: “ja ja ja ja ja —lógica mazónica señor”.

Nosotros estábamos cuidando a un amigo, que estaba ya enfermo y que después murió tuberculoso. Otro Rodríguez se llamaba. Todos los días íbamos a verlo. Y un día cayó Mangunga. Y se puso a hablar de la vida y de la Biblia y cosas así. Y en eso aparece Manuel Benítez, que era el polo opuesto. Era el safarrancho en persona, indio bien indio, lampiño, un bigote que le faltaba un pedazo; borracho, simpático, volcado; había peleado en la guerra. Y Benítez hablaba como diciendo discursos. Y se emocionaba y terminaba siempre lagrimiendo, y hablaba, para darle mayor énfasis al discurso, marcando las eses. Y tenía una gran devoción por Benítez al zaguán, en la primera puerta, encontrando a Mangunga. Siempre andaba con dos o tres perros: uno se llamaba Zorro Blanco, otro Tupambay y una perra, la Masollera. Cuando se emborrachaba, le ocurría lo que Paco cuenta en Sombras Sobre la Tierra. Entró Benítez entonces, y se quedó muy sonriente, escuchando a Mangunga. Cuando en una, el viejo cortó, para descansar, Benítez también se sintió en la necesidad de decir algo. Y tenía que ser algo en tono de elogio. Se compuso el pecho y dijo: “Esta vejez que está hablando... “El Viejo Mangunga, que no lo había sentido llegar, volvió la cabeza, lo miró, nos miró; dijo: “esto es una combinación”, y se levantó y se fue.

## EL BOLICHE DEL PERRO

Espínola junta en **Sombras sobre la tierra** dos o tres cosas de distintos boliches. El boliche más famoso que hubo en el bajo, fue el Boliche del Perro, que se hizo más famoso después que estuvo Florencio Sánchez en él. La mesa donde estuvo sentado nunca más fue usada. El dueño no dejaba sentar a nadie más allí. Era un boliche que tenía un letrado que decía Don Juanuano, Café de la Madrugada. En los tiempos de Paco ese café ya no existía. Lo que él hizo fue insertar esa tradición en otro boliche cualquiera.

Había otro boliche que estaba en una esquina del bajo justo a la entrada de donde hacia allí se dobla. Era el lugar donde iba más gente y donde sucedían más incidentes.

#### EL VELORIO DEL ENANO

El único antecedente que conozco es el de un velorio simulado que hubo en el bajo. Había allí un personaje muy popular que tocaba el violín y a quien decían Paraguay Violinista. Vivía en la mayor miseria y paraba en un boliche que absorbía a toda la gente que venía de afuera, sobretudo cuando había remates. Ya se sabía en el bajo que cuando había feria aquellos lugares se llenaban de gente y de plata. Entonces al Paraguay Violinista se le ocurre morir, hacer el velorio y sacarle plata a la gente para el entierro, lo que lleva a cabo. Lo pusieron en una pieza sobre una cama a cuyos pies había un plato para recolectar la plata para el entierro. En eso cayó un hacendado muy amigo del "muerto" y después de preguntar por él y como había ocurrido la muerte, etc. muy conmovido sacó una libra esterlina y la dejó caer en el plato. El Paraguay, quien de ojos cerrados escuchaba todo, al sentir el ruido de la moneda abrió un ojo y le dijo 'muchas gracias doctor'.

Paco era amigo también de un enano que había venido con un circo y se había quedado de chocolatinero de cine.

#### UN PAYADOR

En San José había un célebre payador perteneciente a la última generación payadoresca de gran jerarquía, llamado Callejas. Este, sintiéndose viejo y enfermo, mandó llamar a otro payador que en ese momento comenzaba a ser famoso, con quien quería hablar. Al acudir el otro le dice: "Te mandé llamar porque me voy a morir, y quiero que me cantes". El requerido estuvo cantándole hasta que el enfermo murió. Luego vino el entierro. El cajón fue llevado a pulso hasta el cementerio y detrás de aquél iba como doliente principal este payador "sucesor" con la guitarra del extinto entre los brazos. Llegaron al cementerio, bajaron el cajón y entonces el de la guitarra se adelanta y la coloca sobre el cajón. La gente empieza a tirar terrones y el payador se adelanta, dice "un momento", retira la guitarra, la tiempla y entonces sí la coloca otra vez definitivamente.

---

Paco no alcanzó a conocer este mundo. Pero lo vivió a través de la memoria Oral. Muchos, muchos de estos cuentos, —casi epopeyas— rondaron y acompañaron y jugaron la infancia del futuro escritor. Más adelante, con el tiempo, ya depurados y transformada su esencia, quedarán definitivamente grabados, para la memoria del mundo.

Juan Justino da Rosa

## INDICE

Pág.

### HOMENAJE DE "AMIGOS DEL ARTE"

Arturo Sergio Visca. Los tres mundos de la narrativa de Espínola .....	9
Santiago Dossetti. Mis recuerdos de Francisco Espínola .....	13
Eneida Sansone. Sobre "Sombras sobre la tierra" .....	19
Julio C. da Rosa. Un viaje con Paco Espínola .....	25
Enrique Estrázulas. El Paco que yo conocí .....	29

### ESTUDIO DE VARIANTES DE "EL HOMBRE PALIDO"

Francisco Espínola. El hombre pálido .....	35
Juan Justino da Rosa. Lilia Longo Armendáriz. Análisis de "El hombre pálido" (I) .....	43
Uruguay Cortazzo. Graciela Tognacca. Análisis de "El hombre pálido" (II) .....	47
U. Cortazzo. G. Tognacca. Análisis de las variantes (I) ....	51
J. J. da Rosa. L. Longo Armendáriz. Análisis de las variantes (II) .....	55

TRES CARTAS A ESTHER DE CACERES .....

59

TRES PREGUNTAS Y SUS RESPUESTAS .....

67

### CUATRO ESTUDIOS CRITICOS

Alvaro Figueredo. Los valores fáusticos en la narrativa de Francisco Espínola .....	77
Fernando Ainsa. Una alegoría existencial: el reino sagrado de las "condenadas" sobre la tierra .....	97
Norah Giraldi de Dei Cas. Aplicación del concepto de "idea generativa" en el relato .....	111
Ricardo Pallares Cárdenas. "Rodríguez": la más alta expresión de la maestría de Espínola .....	127

### UN REPORTAJE

Juan Justino da Rosa. El Paco que yo conocí. Reportaje a Casto Canel .....	137
--	-----

Este Tomo se terminó de  
imprimir en la Imprenta  
Nacional, Cuareim 2391  
en Diciembre de 1974

Depósito Legal 29377.  
Imprenta Nacional 623|74.