

actas de las
jornadas de
homenaje a

Paco Espínola



U
863.42
E-U

Departamento de
Literaturas Uruguay y
Latinoamericana

Facultad de
Humanidades y
Ciencias de la
Educación

Universidad de
la República

Durante los días 21 y 28 de noviembre de 1998 se realizaron, en la ciudad de San José, las Jornadas de Homenaje Nacional a Francisco Espínola (a veinticinco años de su muerte), organizadas por el Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura y la Intendencia Municipal de San José.

Este volumen reúne los estudios y testimonios de los participantes que abordaron en esa ocasión, la obra y personalidad del insigne escritor homenajeado.

ACTAS
DE LAS JORNADAS DE
HOMENAJE A
PACO ESPÍNOLA



ACTAS
DE LAS JORNADAS DE
HOMENAJE A
PACO ESPÍNOLA



DEPARTAMENTO DE LITERATURAS
URUGUAYA Y LATINOAMERICANA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

U
863.42
E-U

ESPINOLA, FRANCISCO-CRITICA E
INTERPRETAC

COMISIÓN EDITORA

Sylvia Lago
Pablo Rocca
Laura Fumagalli

Universidad de la República
Montevideo-Uruguay

436 sb.

ACTAS DE LAS JORNADAS DE HOMENAJE A PACO ESPINOLA

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana
Universidad de la República

Departamento de Publicaciones
José Enrique Rodó 1827
Montevideo-Uruguay

ISBN 9974-0-0116-1

ÍNDICE

PALABRAS PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE INAUGURACIÓN DE LAS JORNADAS POR LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURAS URUGUAYA Y LATINOAMERICANA <i>por Sylvia Lago</i>	9
ARTICULACIÓN Y DESMONTAJE DE LA POÉTICA POSGAUCHESCA (LA PRÁCTICA TEXTUAL DE FRANCISCO ESPINOLA) <i>por Pablo Rocca</i>	11
MI MAESTRO PACO ESPINOLA <i>por Carlos Maggi</i>	17
"SALTONCITO": EL PODER DEL PRINCIPE <i>por Helena Corbellini</i>	23
RODRIGUEZ: LO INCORRUPIBLE <i>por María Alejandrina da Luz</i>	29
LAS ORILLAS DEL DESSEO ACERCA DE LAS PROSTITUTAS DE <i>SOMBRAS SOBRE LA MERIA</i> <i>por Laura Fumagalli</i>	32
ESPINOLA O LOS PERSONAJES QUE ENCONTRARON AUTOR <i>por Alicia Torres</i>	38
MARIA DEL CARMEN: REALISMO CON AISURDO <i>por Hebert Benitez Pezzolano</i>	43
RAZA CIEGA: SENSIBILIDAD Y GÉNERO EN LA SOCIEDAD RURAL URUGUAYA <i>por María Angélica Petit</i>	48
PASO MORLAN: EXPERIENCIA Y LITERATURA <i>por Ana Inés Larre Borges</i>	58
FRANCISCO ESPINOLA O DE LAS SOMBRAS QUE AL COMPARTIR EL DOLOR, LO DIVIDEN <i>por Ricardo Pallares</i>	68
ACERCA DE MILÓN O EL SER DEL CIRCO LOS BORDES DEL ARTE Y DEL ESPECTACULO <i>por Gerardo Ciancio</i>	79
FRANCISCO ESPINOLA: LA ESCONDIDA FORMA DE SER <i>por Leonardo Garet</i>	84

UNA LECTURA DE "EL HOMBRE PÁLIDO" por <i>Idea Vilarriño</i>	90
"MENTIRA" TEATRAL EN LA OBRA DE PACO ESPINOLA por <i>Roger Mirza</i>	97
ROMANCE DEL GAUCHO PERDIDO DE ANGEL ALLER: TRES JORNADAS EN POS DE ESPINOLA por <i>Sylvia Lago</i>	115
APÉNDICE por <i>Pablo Rocca</i>	124
SOBRE LA POESÍA DE CLARA SILVA por <i>Francisco Espínola</i>	127



Francisco Espínola hacia 1930.
[Colección Alfredo Mario Ferreiro. Acervo del PRODLUL, FHCE].



PALABRAS PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE INAUGURACIÓN DE LAS
JORNADAS POR LA DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURAS
URUGUAYA Y LATINOAMERICANA, PROF. SYLVIA LAGO

Me siento muy honrada por representar a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la inauguración de estas Jornadas de Homenaje Nacional a nuestro entrañable escritor Francisco Espínola. Y por transmitir el saludo y la adhesión del Decano de la Facultad Dr. Adolfo Elizaincín, ausente por motivo de viaje académico. Quiero recordar, en relación con esta Casa de Estudios, que Espínola fue el primer Catedrático de Análisis y Composición Literaria, cargo que desempeñó, en forma relevante, desde 1946 a 1960. También en 1960 dictó un ciclo de conferencias en el Paraninfo de la Universidad. Quienes tuvimos la suerte de asistir a ellas, así como a sus clases magistrales —"charlas" como prefería llamarlas— las evocamos hoy como memorables.

En 1947 Paco integra, junto a los doctores Emilio Oribe y Clemente Estable, la Comisión de la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, y desde 1951 actúa como encargado de dicha publicación, en labor de fecunda extensión cultural.

En 1992, durante el decanato del Lic. Carlos Zubillaga, se designó con su nombre un aula de la Facultad.

Debo destacar, asimismo, que Espínola fue un prestigioso docente de Literatura en Enseñanza Secundaria y en el Instituto Normal. Sus alumnos lo recuerdan como a un profesor de excepcionales aptitudes y una persona afectuosa, de cordialidad inagotable.

Deseo referirme ahora al importante esfuerzo cumplido para el evento por varias instituciones unidas con el fin de concretar este acto singularmente representativo de la cultura nacional: el ministerio de Educación y Cultura a través de su Departamento de Cultura dirigido por el Sr. Thomas Lowy, La Intendencia de San José y su intendente Dr. Jorge Cerdeña, la Universidad de la República por intermedio de nuestra Facultad. Y otros organismos como liceos y escuelas, talleres, museo y teatro de esta hermosa ciudad de San José de Mayo.

No voy a señalar ahora los innumerables valores creativos de la obra de Francisco Espínola, considerado uno de los más importantes clásicos de la narrativa nacional, porque esa valoración se realizará a lo largo de las Jornadas mediante los estudios, investigaciones, críticas, discusiones que en ellas se promuevan. Tampoco me referiré a sus altas virtudes cívicas, manifestadas por cierto, de modo ejemplar, a lo largo de una vida que lo puso frente a arduas contingencias y lo encontró siempre en actitud de esclarecida valentía. Estas condiciones personales se relacionan sin duda, con su obra; se reflejan a menudo en ella, por lo cual aparecerán también en la dinámica de las Jornadas.

Expreso mi satisfacción por participar, como ponente, en estas reuniones que aglutinarán, sin orden de jerarquías, a disertantes y público, generando ese diálogo amistoso que el autor hubiera deseado suscitar.

Todos, estoy segura, aunaremos voluntades para consolidar la merecida recordación de Paco, este escritor tan nuestro que, como le gustaba decir, "*escribía sintiendo*".

Expresaré, por último, mi beneplácito por haber trabajado en la Comisión Organizadora del homenaje, compartiendo una tarea entusiasta con los profesores Pablo Rocca y Laura Fumagalli, del Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas de la Facultad, así como con integrantes de la Comisión de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura: Jorge Arbeleche y Helena Corbellini. Destaco especialmente la labor cumplida por la profesora Corbellini, coordinadora del Taller Literario de San José, del MEC, quien supo vincularnos constantemente con los organizadores del evento en esta ciudad y doy mi agradecimiento a todos los presentes y asistentes a las Jornadas, por hacer posible que ellas se lleven a cabo y culminen —estoy segura— con el mayor de los éxitos.

ARTICULACIÓN Y DESMONTAJE DE LA POÉTICA POSGAUCHESCA (LA PRÁCTICA TEXTUAL DE FRANCISCO ESPÍNOLA)

Pablo Rocca
Universidad de la República

I

Como se sabe, luego de una extensa práctica y del imperio casi absoluto de la literatura de referentes rurales, con una protección crítica que en general fue ejercida por los mismos practicantes (Carlos Reyles, Fernán Silva Valdés y otros), en 1939 Juan Carlos Onetti tiró la primera piedra contra el rancho literario criollo. En los ahora míticos artículos aparecidos en *Marcha*, el entonces joven escritor orientó su ataque en dos direcciones. Por un lado reclamó a los uruguayos una literatura desde y sobre la ciudad, adecuada al nuevo instrumental narrativo de vanguardia; por otra parte impugnó “*la creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas*” y la superstición de que lo “nacional” literario sólo finca en la posibilidad o, mejor, en “*la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos*”.¹

Es hora de aclarar que los reclamos de Onetti, no obstante su enorme gravitación a corto plazo, no eran novedosos en la práctica textual. Y, de una vez por todas, hay que plantear la falsedad de lo postulado, primero que nadie, por Emir Rodríguez Monegal en cuanto a que las ficciones de Onetti descubrieron la ciudad.² La narrativa ciudadana existía hasta formulada como proyecto en los relatos de José Pedro Bellan, y no sólo en la muy conocida novela *Doñarramona* (1918), sino sobre todo en los cuentos reunidos en *Los amores de Juan Rivault* (1922) y en *El pecado de Alejandra Leonard* (1926) e, incluso, en la primera de las novelas de Manuel de Castro (*Historia de un pequeño funcionario*, 1929). Muy probablemente en el 39 el joven Onetti no tuviera noticia de estos antecesores aunque, de cualquier manera, ese mismo año ofreció su relato *El pozo* como prueba de la opción urbana alegada.

Onetti sí conoció la reedición de la novela de Francisco Espinola *Sombras sobre la tierra* (Buenos Aires, Claridad, 1939), a la que elogió, y en cierta medida “utilizó” para reforzar su proyecto en plena marcha. Las dos “virtudes” que encontró en el libro delatan esa lectura a favor de sus intereses “urbanizadores”: 1. “*Sombras sobre la tierra demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos*”. 2. “*trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus lugares, sin esfuerzo, revelando la esencia angé-*

lica de los miserables. Evadida del naturalismo árido que la precediera [...] tiene lugar [en la novela] la aventura humana y su absurdo".³

Un lugar común en la teoría literaria de las últimas décadas indica que ninguna lectura resulta inocente. La lectura onettiana de esta novela importa aun como reflexión sobre su actitud ante la literatura rural uruguaya, a la que encuentra "paralizada, sin derroteros". Frente a ese corpus que considera obsoleto, *Sombras sobre la tierra* es percibido como remedio eficaz ya que la asunción de los espacios, personajes y hablas urbanas que se patentizan en este relato provienen de quien había hecho, apenas unos años antes, los cuentos de *Raza ciega* (1926). Y, siempre si miramos desde los ojos del Onetti de 1939, nadie mejor para enunciar una crítica al sistema literario posgauchesco que el propio cultor de velorios de angelito (al que dedica todo un cuento titulado, precisamente, "El angelito"), nadie más útil para la demolición de ese repertorio que Espínola, él mismo creador de chinas del pago con "trenzas largas y flexibles", como las que se bifurcan en la hermosa cabellera de Elvira en "El hombre pálido".

Unos años más tarde, varios críticos de la generación del 45 aprenderán la enseñanza de Onetti y la desarrollarán con algo más de cuidado y no menos vehemencia. Carlos Martínez Moreno, Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Mario Benedetti y, en menor medida Ángel Rama, tomaron el poder en el semanario *Marcha* y —salvo el último de los citados—, en la revista *Número*. Desde esas páginas se menospreciará o se verá con desconfianza el realismo rural de las décadas anteriores, se publicitará la necesidad de hacer literatura ciudadana, se propiciará una apertura hacia la novedad técnica y lo cosmopolita. Una práctica textual interesante de esta línea la aporta el propio Benedetti, quien al reeditar en 1967 el primero de sus libros de cuentos (*Esta mañana*, 1949), suprime "Insomnio", un texto claramente filiado al realismo suburbano.

Con todo, los nuevos críticos rescataron dos excepciones notables (Francisco Espínola y Mario Arregui) y hasta fueron condescendientes con otros tres ejemplos (Juan José Morosoli, Enrique Amorim y Julio C. da Rosa). No puede olvidarse que el segundo volumen de relatos de Francisco Espínola (*El rapto y otros cuentos*, 1950) apareció en el sello editorial de *Número*. De Espínola valoraron su afán por trascender lo anecdótico, lo pintoresco y lo costumbrista —tres "errores" estéticos que estigmatizaron en los despreciados—, así como su capacidad de partir de lo local, pero con el objetivo de representar, como dijo Benedetti, "la dinámica de las almas".⁴ Algo similar advirtieron en los cuentos de Arregui —un coetáneo de los críticos del 45—, en quien apuntaron una renovación a fondo del instrumental lingüístico y técnico muy cerca de las búsquedas borgianas.⁵ Aun considerando la capacidad creativa de Morosoli, Amorim o da Rosa, a Rodríguez Monegal le mereció serios reparos su frecuente confusión de "lo informe con lo espontáneo, el registro con la invención".⁶ Los demás fueron vistos como epígonos o discípulos de Javier de Viana o Eduardo Acevedo Díaz.

Por la época en que el sector crítico que desde las páginas de *Marcha* y *Número* alza la voz contra el realismo campesino tradicional, otro grupo orgánico —aunque más débil— reunido entorno a la revista *Asir* (1948-1959) y en el que se destacan Arturo S. Visca y Domingo L. Bordoli, sigue brindando amparo y protección a esa línea narrativa. Francisco Espínola se gana la simpatía de los dos grupos antagónicos. *Número*, como se dijo, incluyó *El rapto y otros cuentos* en su selecto catálogo editorial; la página literaria de *Marcha* —bajo la dirección de Rodríguez Monegal— dio a conocer el relato “¡Qué lástima!” (N° 424, 16/IV/1948) y entre las destacadas novedades de 1948 informó sobre la próxima aparición de *Don Juan, el Zorro*;⁷ *Asir* publicó el cuento “Rodríguez” en el penúltimo número de su colección (N° 38, septiembre de 1958).

Entre todos los narradores de la vigorosa tendencia campesina en Uruguay, Espínola es uno de los pocos, junto a Morosoli y Dossetti, que medita sobre el problema de la relación entre las formas y lo representado. De algún modo esa reflexión implicó un realineamiento de su poética (hecho evidente ante la negación a publicar la tantas veces anunciada *Don Juan, el Zorro*), lo llevó casi a la parálisis de su producción narrativa y empujó su escritura hacia un proceso que podría llamarse de experimentación con lo nuevo y de revisión profunda de su obra pasada. Luego de haber articulado su discurso en el campo de la ficción criolla, en la madurez comienza a desmontar esos procedimientos y modificar a fondo su experiencia creadora.

Después de 1950, Espínola sólo divulga escasos fragmentos de *Don Juan, el Zorro* en publicaciones periódicas y sólo un cuento fantástico, “Rodríguez”, que en su condición de tal se aparta del canon realista campesino y hasta de su propia experiencia entre 1921 y 1950, periodo que comprende la redacción de las narraciones de *Raza ciega*, *El rapto...*, la novela *Sombras sobre la tierra*, así como las “Veladas del fogón”, publicadas en el diario *Crítica* (Buenos Aires, 1935) y reunidas en volumen por Ana Inés Larre Borges en 1985.

A medida que avanza en la composición de la peculiar narración-fábula, *Don Juan, el Zorro*, tiende a desprenderse de los referentes locales más identificables; por su lado “Rodríguez” es el único relato que pudo concretar de una hipotética saga de “cuentos del diablo” que habría contado una y otra vez a diversos oyentes, según declaró en una entrevista de 1971.⁸ Existe, entonces, un movimiento creativo que pendula entre un doble espesor oral y la recuperación de una acendrada tradición literaria. Espínola declara que recoge de boca de los paisanos estas viñetas sobre el diablo, así como las historias sobre don Juan, pero —como se sabe— el demonio y el zorro no son invenciones del folklore rioplatense, aunque tuvieron aquí un campo tan propicio, sino que sus rastros pueden encontrarse en el añoso tronco de las culturas orientales y occidentales. A la vez, el escritor efectúa, en el cuerpo mismo del texto, el simulacro de la oralidad. Esto es evidente en la posición del narrador en “Rodríguez”, que se limita a notificar los acontecimientos desde la mirada del protagonista y, como observara Ricardo Pallares, no se interpone en el horizonte de esa mirada;⁹ en tanto que en uno de los últimos

capítulos de *Don Juan, el Zorro* ("La muerte de los Sargentos y de la Mulita"), la voz narrativa se asume, por primera vez en el largo y complejo relato, como si fuera la de un cuentista de fogón:

"Estábamos en las escenas de la trágica noche; supieron ustedes de la muerte del Aperiá, e interrumpí justo en el momento en que el Sargento Segundo Cuervo advertía la sorpresiva desaparición del Asistente Macá. Ni quien les narra imaginaba en aquel entonces, lo aseguro, que aquel paréntesis iría a resultar tan prolongado. [...] Y, como aquel del caso, vamos, ahora todos juntos, a seguir".¹⁰

Por esta época, más que escribir cuentos o novelas, prueba suerte con la dramatización del ensayo *Milón o el ser del circo* (1954), propuesto como homenaje a Paul Valéry. Quizá esta incursión un poco lateral en la teoría sobre estética, signifique una readecuación de sus propósitos literarios y aun queda por compulsar hasta qué grado ilumina la escueta obra del segundo Espínola.

Hay un aspecto textual relevante que puede visualizarse tomando como base las cuatro ediciones del volumen *Raza ciega* publicadas en vida del autor (1926, 1936, 1961 y 1967). En efecto, los investigadores Uruguay Cortazzo y Graciela Tognacca demostraron que Espínola introdujo numerosas correcciones en "El hombre pálido", uno de sus textos primigenios. Esas variantes tienen que ver con la puntuación, la sintaxis y, sobre todo, con una tendencia fuerte para universalizar o "descriollizar" el lenguaje,¹¹ cada vez más. Sin embargo, en ese cotejo no se consideró la primera versión del cuento referido, publicada en la revista *Actualidades* en 1924 cuando el relato se titulaba "L'hombre pálido" y menudeaban, mucho más que en la versión en libro conocida sólo un bienio más tarde, los barbarismos, la acentuación aguda en los verbos, las contracciones, los idiotismos y otros recursos típicos del discurso gauchesco-campero. Como muestra vaya un fragmento del final originario:

"L'otro en las mismas ropas del dijunto limpió su daga. Enderezó pa las casas, llegó a l'enramada, montó y salió al trote.

—¡Pucha qui había sido cargoso el negro Jacinto!, pensaba. Le decía que no, y él que sí, y yo que no, y dale...

Taba emperrao...

La lluvia gruesa, helada, continuaba cayendo sin intención.

N'el rancho, acostadita en su camita e' fierro, temblaba Elvira como vara verde. Sentía, seguía sintiendo el viento frío 'e la puerta abierta.

Pero podía estar tranquila.

Peligro, no había ya".¹²

Mientras que en la última versión que controló el autor, en la edición de Clásicos Uruguayos de 1967, además de modificar todo el final, puede leerse:

“El otro, en las mismas ropas del difunto limpió su daga. Después, enderezó chorreando agua, montó y salió como sin prisa, al trotecito.

— ¡Pucha que había sido cargoso el negro! —murmuraba—. ¡Le decía que no, y él que sí, y yo que no, y dale! ¡Estaba emperrao!...

El último Espínola, en suma, podía concitar los mayores entusiasmos del grupo cosmopolita de la crítica del 45 que valoró la “invención”, la renovación formal, la superación del realismo clásico, y que combatió la identificación de lo nacional con lo rural, postulando una suerte de autarquía del fenómeno estético para el que los rasgos locales importan como pretextos, a fin de alcanzar las categorías universales del arte. Los movimientos finales de la obra espinoliana no hacían sino corroborar los puntos de vista de este grupo y no debería descartarse que, además de la reflexión sobre el agotamiento de los tópicos criollos, tal vez pesara en estas soluciones últimas de Espínola la opinión de esta crítica tan activa y vigilante.

III

Los escritores de los veintes, a los que preferiría llamar posgauchescos — y dentro de esta etiqueta caben también poetas como José Alonso y Trelles o Elías Regules— sintieron el peso de una rica tradición cultural campesina que, como dice Ángel Rama, “[había] alcanzado, a lo largo de más de cien años, formas establecidas de poderosa incidencia en el público. A ellas deben obligadamente referirse en el acto de situarse ante la creación propia”.¹³ En efecto, detrás de toda actitud estética gravita una tradición con la que se mantiene un vínculo de cierta dependencia para satisfacer un público entrenado en esa misma tradición o, de lo contrario, se busca romper ataduras con el pasado y alimentar la sensibilidad de un nuevo grupo de receptores (casos de Alfredo Mario Ferreiro, Onetti, Felisberto Hernández y, en cierto sentido, el último Espínola). Pero lo más significativo de este proceso en los años veinte y treinta consiste en que, mientras el país se moderniza desplazando el eje social, económico y cultural del campo y los pueblos a la ciudad-puerto que se agiganta, y donde se asienta el Estado centralista, la mayor parte de los narradores prefieren ubicar sus historias en el medio rural. De manera similar a la Argentina, según lo ha examinado Graciela Montaldo,¹⁴ acontece esta paradoja de tiempos acelerados y cosmopolitas que, sin embargo, tiene a su frente una ficción nostálgica o crítica del entorno rural.

En los relatos posgauchescos se combina el efecto costumbrista (la construcción del ambiente y del paisaje) con el elemento humano, de ahí la utilización predominante de las técnicas realistas. Todo este proyecto que el primer Espínola comparte, de algún modo el último Espínola trata de erosionarlo. Por eso en la madurez declaró a quienes lo querían oír con beneplácito que en su obra no hay caracteres sino “almas”.

1. Véanse, entre otros, los artículos "Una voz que no ha sonado" (*Marcha*, Montevideo, N° 2, 30/VI/1939) y la cuarta nota, sin título, que firmara con el seudónimo "Periquito el Aguador" (*Marcha*, N° 10, 25/VIII/1939). Estos y otros textos de esa primera época, recogidos en *Cuentos secretos. Periquito el Aguador y otras máscaras*, Juan Carlos Onetti. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986. Recopilación y prólogo de Omar Prego.
2. *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*, Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: CEDAL, 1968 (Capítulo Oriental N° 28).
3. "Nueva edición de *Sombras sobre la tierra*", Juan Carlos Onetti, ob. cit., pp. 52-54. La primera edición de esta novela es de 1933.
4. "Francisco Espínola: el cuento como arte", Mario Benedetti, en *Literatura uruguaya, siglo XX*. Montevideo, Seix Barral, 1997, p. 151. Originalmente publicado en 1961.
5. Véase "Mario Arregui: interrogación ética del hombre", Ángel Rama, epílogo a *Tres libros de cuentos*, Mario Arregui. Montevideo, Arca, 1969, pp. 207-222.
6. *Literatura uruguaya del medio siglo*, Emir Rodríguez Monegal. Montevideo, Alfa, 1966, p. 193.
7. "Se anuncia para este año la aparición de DON JUAN Y EL ZORRO (sic), novela de Paco Espínola. Un fragmento de esta novela fue incluido en el primer número de *Escritura* [1947]", *Marcha*, N° 422, 2/VI/1948. La novela nunca fue concluida por su autor.
8. "Paco Espínola: una imagen piadosa y verdadera de los hombres", Jorge Ruffinelli, en *Marcha*, Año XXXIII, N° 1569, 2ª sección, 12 de noviembre de 1971. Recogido en *Palabras en orden*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987 (2ª edición). [Entrevista].
9. "Rodríguez: la más alta expresión de la maestría de Espínola", Ricardo Pallares, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, N° 8, diciembre de 1974, pp. 127-134.
10. *Don Juan, el Zorro*, Francisco Espínola. Montevideo, Arca, 1984, p. 145. Edición de Arturo Sergio Visca y Wilfredo Penco.
11. "Análisis de las variantes (I) [de "El hombre pálido"]", Uruguay Cortazzo y Graciela Tognacca, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, ob. cit., pp. 51-53.
12. "L'hombre pálido", Francisco Espínola, en *Actualidades. Semanario Nacional*. Montevideo, Año 1, N° 10, Octubre 15 de 1924.
13. "Las narraciones del campo uruguayo", Ángel Rama, en *Marcha*, Montevideo, Año XXII, N° 1047, 3 de marzo de 1961. Recogido en *Enrique Amorim. Enfoques críticos*. Álvaro Miranda y Carlos Nodar (compiladores). Montevideo, Editores Asociados, 1990, p. 34.
14. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Graciela Montaldo. Rosario, Beatriz Viterbo ed., 1993.

MI MAESTRO PACO ESPÍNOLA

*Carlos Maggi**

“Sombras sobre la tierra”, la primer novela de Paco, apareció en los años de la dictadura de Terra, contra la cual combatió; y fue ninguneado.

Paco murió de insuficiencia pulmonar el 27 de junio de 1973, el día del último golpe militar; no pudo respirar ese aire. Y volvió a ser silenciado.

Nada comparable con la importancia de Paco, lleva su nombre.

Los golpistas ganan; hubo menos talentosos y menos grandes que él que nominan parques y ciudades; a él le tocó el tiempo del desprecio; éste que empezamos a superar.

Fui alumno y amigo de Paco. Y me quedó una deuda grande, sin pagar. En nada de lo que he escrito y de lo que escribo deja de estar presente. También está Paco, muchas veces, cuando encaro asuntos delicados del acontecer cotidiano. Hay un humor que aligera esta o aquella pesadumbre, que no se puede decir en qué consiste, pero que ayuda. La manera de vivir no se enseña, pero se contagia y dura.

HOMERO EN SAN JOSÉ

Durante dos años lo escuché desmontar la ingeniería literaria de La Odissea, y asistí a descubrimientos que asombraban tanto al profesor como a su clase. Era el técnico mas prodigioso que vi en funciones.

Nunca nadie hasta esos cursos, había visto tan nitidamente los trucos del oficio sobre los cuales se sustentan los poemas homéricos. Eran visualizados y comprobados por su repetición; los veíamos aparecer una y otra y otra vez. Fue un espectáculo formidable; un escándalo para el arte de narrar. Paco era un buscador infalible y además se divertía.

Por si fuera poco, todo venía dicho en un lenguaje apaisanado en medio de ejemplos, tonos y tratamientos correspondientes a San José de Mayo. Un desafío antiacadémico, un acto de rompimiento capaz de asustar a los escribanos de la literatura, que nunca ven lo que tienen delante de los ojos, ni nada que constituya un acto vivo. Paco inventaba, y eso no es serio.

El proceso abarcó dos años a razón de tres clases por semana y solo llegó a desentrañar completamente, el Canto Quinto de la Odissea.

Onetti decía, con sorna y con cariño, sonriendo bajito:

- Introducción a Homero: Mateando con los griegos.

Pero lo cierto es que Onetti admiraba el talento de Paco mas que ninguno.

Por pura admiración como nos contó alguna vez, en los tiempos de la dictadura de Terra solía caer noche a noche a la redacción del diario “Uruguay”, donde Espínola era corrector de pruebas; un oficio imposible para un miope absoluto.

* Escritor

- Le corregía unas cuantas galeras —contaba Onetti— y después charlábamos de bueyes perdidos; es decir: él contaba y yo escuchaba; un fenómeno.

“ESCRITURA”

La culpa del nuevo enviñon que puso a Paco en la senda del deber, fue la aparición de la revista Escritura.

Insisti hasta el último grado de lo soportable sobre la obligación de publicar un capítulo de Juan el zorro, en mi sección “Literatura”; y el Hombre me daba excusas y postergaba la entrega de los originales y yo no admitía pretextos, exigía textos, una y otra y otra vez. Con la complicidad de Dolly, su mujer, íbamos obligándolo amistosamente.

Paco que era de genio bravo y pronto, pero nunca se impacientó por mi cargosería; sabía que era una pelea a favor, cuando lo peleaba.

Hasta que al final no se cuando, como quien no quiere la cosa, Paco cometió la imprudencia de buscar los papeles y releer un poco, para retocar. Recuerdo el día, las hojitas que salían del sobre estaban amarillas de tan viejas.

Prometió retocar y darme la copia de un capítulo.

- Pero metí caballos, che; y se me cambió todo; hay otras dimensiones y se me van de las manos. Tenés que verlos bien montados; unos caballeros. Y el zorrino, el mas simple, es el mas dotor. Estoy en el principio del principio y es un papel con la revista, me parece.

Pero arrancó; y cuando arrancó, empezó a escribir sin parar, día a día. Duraba horas poder seguir lo que estaba haciendo.

EL DISCURSO

Cuento la invención de la epopeya de los animalitos y mi devoción por ese relato admirable, porque la actitud de Paco es la misma al encarar su trabajo creador y al improvisar el discurso del 5 de octubre en el Liceo: no darse importancia en lo que importa; sufrirlo y aguantarse; expresarse para expresarse hasta alcanzar algo verdadero: una actitud verdadera, desde la cual se contempla y se vive la vida.

No es programa al alcance de cualquiera, dirigirse a una gran concurrencia para agradecer el homenaje público que le están brindando y bajar la cuestión a los términos mas personales; puntualizar: esto que estamos haciendo no es una valoración de a mi obra, es un acto de cariño. Ustedes lo hacen porque me quieren.

No es fácil decir:

- “Por algunas circunstancias muy especiales fui elegido yo y no otro... Yo había demostrado por San José un cariño muy grande; y a través del cariño a San José y a los hombres que he conocido aquí, en la ciudad y el campo, fue que pude conocer al hombre oriental, al hombre de toda la República; y gracias al acendramiento en ese corazón, pude comprender en cierto grado el corazón humano universal (que es el mismo en todos nosotros) lo que provocó una inclinación muy especial en mi modo de escribir... Al proceso espiritual de la Nación, he sido siempre atento, con la misma atención del corazón con que se entra a una iglesia.”

El discurso está dedicado a exaltar ejemplos de grandeza que pueden darse del modo mas grandioso o mas humilde; desde las figuraciones maestras de la narrativa, hasta las pequeñas cosas de los seres anónimos del pueblo donde vivió. Desde la figura tutelar de su padre a los desastrados que se amparaban en su casa, tan parecidos a los personajes de su novela, unos pobrecitos de Dios, como bichitos, como ciegos, como sombras sobre la tierra.

- Qué lástima! Qué lástima que la gente sea tan pobre.

- ¿Pobre de qué?

- De cosas y de alma y de sueños y de amparo.

Paco ejerce la literatura como un rito moral. Misericordia y talento y rigor. En el fondo, su estilo consiste en convivir a toda intensidad; en el centro de la vida está la percepción del otro: quién es y qué le pasa; qué está queriendo y añorando, imaginando, ansiando; y no pudiendo. ¡Son tan poquita cosa!

En todos los casos son poquito; también los personajes cubiertos de entorchados: son mortales, son débiles, son propicios al error y al sufrimiento. La compasión mana al sentir que es así y entonces hay fraternidad. Y el mundo se humaniza.

La lástima lastima, pero hace bien; es la forma profunda del conocimiento: ser tú y padecer en tu lugar, me hace saber quién eres. La tarea literaria es una misión de salvamento.

Escribe Paco:

- "Ellos no sólo eran genios, sino que eran hombres buenos o eran más buenos: eran santos. Se me representaba cada vez mas intensamente con los años, el testimonio vivo de ese enseñar a ser cómo debe ser un hombre."

LOS GRANDES TUTELARES

Todos los seres humanos pueden ser bondadosos y ayudarse a vivir, pero entre ellos hay algunos que pueden más, están dotados para ejercer una tarea magistral. Son los protectores; son como los padres de sus semejantes.

- Eh, villano ¿Dónde está tu amo?

- Yo no tengo amo.

- ¿Y quién eres tú, entonces?

- Soy el Cid.

- ¿El Cid? ¿Y cómo así, de esta manera vestido? ¿Y cómo así, en este menester tan humilde? (Estaba bañando un caballo).

- Es que estoy en casa de mi padre.

Siempre me llamó la atención que Paco firmara sus libros Francisco Espinola (hijo). Su padre no era escritor y mal podía darse una confusión. Pero el agregado del entreparéntesis era un acto de pura reverencia. Destacaba adrede que estaba usando el nombre de otro más ilustre que él; sentía que era un honor llamarse así y se inclinaba cada vez que lo oía sonar, se sentía condecorado. Era el nombre que había construido un jefe, jugándose la vida en las patriadas de su tiempo.

Conocí en casa de mi amigo a su padre, ya viejo pero muy entero; tenía el mismo sentido del humor y por divertirme, en medio de un diálogo lleno de simpatía, nombré el combate en Paso Morlán, la revolución apenas intenta-

da contra la dictadura de Terra. El viejo dijo dos o tres palabras risueñas y Paco se rió de sí mismo:

- Yo...Tirado en el suelo, boca abajo, protegiendo la cabeza con el grosor de una escopeta trancada antes de disparar el primer tiro. ¡Mirá qué guerrero!

En dos frases había vuelto a ser un muchachito, delante del Comandante.

LOS PERSONAJES VENIDOS SIN LLAMAR

Siendo yo funcionario de la Biblioteca Nacional, hicimos con Paco, varias giras culturales. Viajé con mi maestro a Durazno, Artigas, Rivera; y vi desplegarse la magia personal, actuando en su propio medio. Comprendí que Paco en Montevideo, era un exiliado.

En Durazno, fuimos a ver a don Villanueva, albañil ambulante, que recorría el departamento en un carrito de juguete: una carretilla de dos ruedas, tirada por un caballo inmemorial.

Villanueva hacía changas, un brocal, un revoque, las humedades; y ahora pretendía un imposible: computar servicios y jubilarse. Poco después, terminaría con Paco, en la casa de gobierno y yendo de ahí directamente a la Caja de Industria y Comercio, en el auto con la chapa oficial número Uno, a conversar con el Presidente del Instituto de la previsión social, por el asunto de la iniciación del expedienteo; que me contó que los guardias civiles le hacían la venia cuando pasaba en el auto de don Luis (Luis Batlle) el auto número UNO; pero que él no tenía problema porque conocía el saludo militar antiguo y el moderno.

Se habían citado con Paco en la ciudad de Durazno, por carta; nunca se habían visto, hasta ese momento que presencié. Paco le escribía a las diversas comisarías del departamento y él, al pasar, iba recogiendo la correspondencia y contestaba; era muy leído, el hombre.

Fuimos a encontrarlo en las afueras, donde "el potrillo" podía pastar a gusto.

El vehículo del viejo era una casa rodante de tracción a sangre con su buen toldo en arcos, amplio dormitorio, cortina, cocina, guardarropas, depósito de herramientas y demás comodidades, todo en un metro ochenta de largo y muy prolijo. Conservo una fotografía perfecta, que no me deja mentir.

Villanueva nos invitó a comer. Tenía en una lata de aceite immaculada, una riquísima crema de natillas.

El encuentro sucedió en noviembre del 50, cuando culminaba la campaña electoral. La noche anterior se había desarrollado un acto importante en la plaza.

Cuando Villanueva saluda a Paco, le dice:

- Supe que había llegado, por que me despertaron los cuetes.

- Pensó que cuando alguien tan inteligente como yo llega a un pueblo, la gente festeja —me dijo Paco cuando volvíamos—. No lo iba a desengañar... ¿No te parece? No le iba a quitar la ilusión de la importancia del amigo.

Unos meses después, durante otra salida de difusión cultural, en Rivera, una nohecita muy fría, entramos a una pizzería para sentarnos cerca del horno y hacer una cena improvisada. Al rato cayó un muchachito mongólico y sin mediar palabra, el del mostrador le cortó unas porciones y se las dio.

Cuando salía, el que atendía el mostrador le explicó a Paco, gritándole de lejos:

- Es Ciriaco, éste. Lo ayudo porque es el único que se quedó con la madre y la sirve en todo. Tiene un hermano en Montevideo que trabaja en oficina, pero este le lava los pisos y le prepara la comida a la vieja que esta en llanta, completamente.

La pizzería estaba llena de gente, pero el discurso era para Paco; que estaba ahí tomando su cerveza, como cualquiera. No había dicho una palabra.

En esa misma pizzería esa misma noche, casi en seguida, se nos acercó a la mesa un flaco grandote, un poco achispado, pero correctamente vestido, de traje, y explicó sin ningún preámbulo, que él tenía un perro; y que el galgo era cazador de liebres y más ligerón que ninguno. Y que también tenía un amigo de nombre Bernardo, que es el más querido; un amigo, amigo; ¿Sabe lo que es un amigo?

- Un amigo —dijo Paco.

- Exactamente.

Y justo a Bernardo se le antoja tener un galgo que dice que corre liebres. Pero es un galgo nomás.

- ¿Y no se le antoja a mi amigo, que el cachorro de él es mejor que el mío? Y yo le digo que no, pero suave. Y el que sí. Y tanto que sí, que quiere salir al campo y probarlos. Y yo que no. Pero realmente —agrega agachándose confidencialmente sobre Paco, como si no hubiera nadie mas— realmente es un lío; porque si corren y el mío le gana (que le va a ganar) mi amigo queda hecho un trapo. Y si le sigo diciendo que no ¿cómo queda mi perro?

Paco estaba fuera de lugar en Montevideo, lejos de su mundo natural. En los pueblos de adentro, donde hay otra atención para la gente, se le venían solos sus propios personajes, sin que los buscara. Los encuentros de este tipo sucedieron tantas veces, que llegué a sospechar que la atención cariñosa se le notaba en los ojos. Que los personajes paquianos se le venían para buscar consuelo en alguien que les adelantaba, antes de decir nada, una comprensión fraterna.

En Rivera preguntamos por la casa de Julio Barrios, un jefe de las revoluciones; nos indicaron donde era y por ahí caímos a media mañana. Tocamos timbre y en la puerta cancel apareció un hombre de mucha edad, pero derecho; de perita blanca, parecido el Quijote, y fui testigo del siguiente diálogo, que recuerdo palabra por palabra:

Paco se sacó el gacho y sosteniéndolo a una cuarta de la cabeza, que según me explicó después es la manera respetuosa de presentarse, le dijo:

- Comandante, nosotros venimos del sur, para hablar de las cosas que importan.

Y Julio Barrios contestó, abriendo la puerta y ofreciendo la entrada:

- Pasen, señores, que yo he tenido el gusto y el honor de servir en ambos partidos.

En el rato siguiente, sentados en ese patio de claraboya, vimos a Aparicio Saravia, completamente engañado por el Zorro de Sierra de la Aurora.

- Le hice perder un día y dos noches y me le fui por las barrancas de atrás, con mi gente, no mas de cincuenta, calculo; que mientras tanto Galarza recibió los refuerzos por ferrocarril, para Masoller. Aparicio era bueno, pero

inocente —y se reía sin hacer ruido, acariciándose la barbita, vigilando el efecto del relato en la cara de Paco, a quien por supuesto no conocía ni de nombre.

EL SENTIDO DE FONDO

No hay arte sin percepción del otro, como tampoco hay verdadera convivencia. Ni tampoco trato humano, enternecido.

La mejor preparación para leer la narrativa del formidable escritor que fue Paco, consiste en penetrar el sentido último de este discurso como desmañado, que pudo ser tanto más lucido y lujoso, tanto más literario (para mal).

Por algo prefirió presentarlo improvisando, vestido humildemente, a golpes de confesión; exaltando una comprensión que está antes de las razones; por la única vía profunda al alcance de todos: el afecto. Admitir a los demás tal cual son y abrazarlos. Nunca tienen culpa ninguna. Necesitan ser queridos primero; y en seguida, amparados de la intemperie.

Cuando encontró a la mujer deslumbrante que lo enamoraba, Paco llegó al café y confió el sentimiento dulcísimo que lo embargaba:

- Sentí ganas de ponerle la mano en la frente y decirle: Yo te protejo.

“SALTONCITO”: EL PODER DEL PRÍNCIPE

Helena Corbellini

MEC

“Saltoncito” es el único relato para niños que escribió Espínola y cronológicamente se ubica entre las terribles miserias de “Raza Ciega” y el submundo sórdido y metafísico de “Sombras sobre la tierra”. Fue publicado en 1930 y mantiene su vigencia. Una parte de este trabajo intenta explicar por qué. La otra intenta acercarse a la necesidad que impulsó al autor a escribirlo.

Narra la historia de un joven sapo en un mundo de sapos humanizados. Un sapito que perdió a su padre, que vive solo con su madre y recibe las enseñanzas de un patriarca que le habla de las maravillas de mundos lejanos. Y “en el alma de Saltoncito nació e iba creciendo, hasta empujarlo, el deseo de abandonar la comarca y salir por el mundo”.

Parte una noche y en su camino encuentra nuevos personajes. El “feo lechuzón” Conversa con la Noche hace comentarios sobre su “mala fama”, pero la desmiente, siente deseos de proteger al sapito bueno y ante él, ser otro. Lo sube sobre sus alas y vuela muy alto, hasta caer muerto. Saltoncito llora la pérdida del nuevo amigo, y continúa su camino.

Amanece cuando llega a un lugar hermoso. Extasiado ante la belleza del paisaje es sorprendido por soldados-sapos que lo toman prisionero. Rápidamente se suceden escenas de terror. Es encerrado en un calabozo, a sólo pan y agua. Pero el carcelero se compadece de él y le cuenta su propia historia dolorosa. Saltoncito es juzgado, acusado de asesinato y condenado a muerte sin pruebas. Pero el carcelero que ya lo quiere como a su propio hijo, lo libera y ocupa su lugar.

Saltoncito huye por largos pasadizos, ve espléndidas riquezas y al fin se encuentra con un sapo cubierto por bellissimo manto de púrpura, sentado en trono con gradería de plata. Saltoncito es descubierto por el rey, pide clemencia, y éste descubre que se trata de su hijo. Reconoce la vieja chaqueta de pana gris, con una rasgadura, que fue suya y el joven lleva puesta. Entonces el padre narra su propia historia: cómo un águila lo llevó prisionero en sus garras, cómo lo soltó en un lago y una muchedumbre lo aclamó por rey, rememorando una antigua profecía. Y este rey nunca se atrevió a abandonar el lago, vivió desesperanzado, obsesionado por la familia perdida. En el presente le demandan que deje descendencia. En esa trágica disyuntiva de volver a casarse aparece el hijo perdido.

En este punto la historia toma un nuevo rumbo. Saltoncito ya no será el sapito huérfano y aventurero, sino el Príncipe. Su primera decisión es revocar la sentencia de muerte destinada al carcelero, que su padre sí estaba dispuesto a firmar. La segunda, demandar la presencia de los tres jueces, y castigarlos con las mismas medidas crueles que ellos utilizaban. Las accio-

nes del Príncipe justiciero continúan: libera al viejo carcelero y lo nombra mariscal. Saltoncito es vestido con ropajes de príncipe y acude a un baile que el rey celebra en su honor. Se acerca a una joven, descubre que es plebeya, pero también la más hermosa. La requiere por novia y Flor del Nenúfar acepta. Comunicado el noviazgo al rey y recibida su bendición, Saltoncito comienza a planear el retorno.

Antes asumirá el mando completo, bajo la pasiva aceptación del padre. Convoca en reunión a los siete ministros. El pueblo lo aclama, él expresa su deseo de hacer el bien y obtener la felicidad de todos. La apoteosis del Príncipe comienza. Rebaja los impuestos.

Recién entonces emprende la partida. Retoma su vestimenta pobre, aquella con la cual salió de su casa y por la que su padre le reconoció. Es su marca identificatoria. Cuando golpea la puerta del hogar, lo reciben los brazos de la madre, acompañada del Patriarca. Saltoncito le presenta a su novia y después le devuelve el padre. Las dos parejas emprenden el regreso al rico reino del lago, y al arribar son nuevamente aclamados por el pueblo. Saltoncito contrae matrimonio y para siempre será llamado "El Bien Amado".

El lector está ante un cuento que prosigue el esquema del "monomito" planteado por Joseph Campbell, estructura que entrega el cuento a la intemporalidad de la recepción. Como en este modelo, el héroe siente el llamado a la aventura, recibe ayuda a través de una figura benigna del destino, cruza el primer umbral y entra la región de lo desconocido (el lago donde reina su padre) y es atrapado por seres monstruosos (soldados y jueces). Cuando su muerte es inminente, su carácter virtuoso le da la posibilidad de ser libre. Esa libertad es, simbólicamente, total: por un momento el héroe ha dejado de existir, ha estado en la muerte y ha vuelto. Ya no habrá nada que temer y tendrá el poder de salvar a los demás: porque el haber pasado y haber retornado demuestra que... no hay nada que temer. Será el salvador del pueblo, el derrochador de amor preocupado por la felicidad de sus súbditos:

Amigos míos: yo os quiero mucho y...

La multitud lo interrumpió aplaudiendo frenéticamente.

... y trataré de hacer vuestra felicidad."

LA DEBILIDAD PATERNA

El héroe ya ha entrado en el camino de al iniciación. En el territorio mítico, la iniciación del héroe atraviesa dos etapas fundamentales: la reconciliación con el padre es la primera. Al verlo, ignorante del parentesco, le pide clemencia: ¡Dejadme, señor, irme con mi madre! En ese rey, Saltoncito sólo visualiza la crueldad del que manda, opuesta a la bondad que él mismo emana. En el análisis de Campbell, "el aspecto de ogro del padre" le impide al héroe asumir su adultez. El individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia.

En los errores del gobierno paterno, Saltoncito padece y compadece los horrores del mundo: injusticia y miseria. Comprobando estas crueldades (aun involuntarias), el héroe enfrenta las tragedias del mundo. Era ésa la cara del padre, el lado cruel de la existencia, ya representado desde el inicio del relato por un abandono inexplicable y atormentador: "A raíz de su des-

aparición corrieron varios rumores por el charco... Pero lo cierto es que se fue el invierno y vino la primavera sin que Mánago, la esposa del desgraciado sapa, ni Saltoncito, su hijo, volvieran a verlo más."

Sin embargo, hay singularidades de este relato que lo alejan del esquema previsible del cuento popular. Saltoncito no vive afligido por la desaparición del padre, sino por la tristeza de su madre. Y no sale al mundo a buscar a su progenitor, sino a encontrar riquezas que alivien las penurias maternas. También tiene claro que sale en busca de su propio, altísimo destino. Llegará lejos por su inteligencia y su bondad, había profetizado el Patriarca. Y emprendida la marcha, le confiesa seguro a Conversa con la Noche: Recorro el mundo, quiero conocerlo.

Esta hazaña se estructura en forma inversa a la cobardía que se oculta tras la pasividad del padre, quien cada atardecer miraba los campos, escudriñando una ruta que lo condujera al hogar, pero que nunca se atrevió a buscar.

El padre se ha convertido en rey, es verdad. Pero no ha sido por sus virtudes ni por su esfuerzo, sino por simple casualidad. Nada ha buscado, nada ha pretendido y lo que pretende —retornar al hogar— no se atreve a realizarlo.

De este modo el hijo hereda una corona caída —literalmente— de los cielos. Pero este héroe sí ansiaba bienestar y, aunque nunca lo ha formulado, ejerce el poder como si toda la vida hubiese sido preparado para ello. Imparte órdenes sin vacilar y sólo toma conciencia de su falta de educación principesca, cuando recuerda que no sabe danzar. Carece de lo fútil, pero domina lo esencial.

El hijo viste primero la pobre chaqueta del padre, para luego investir su corona. La imagen del Príncipe supera ampliamente a la del rey y no pasa un día antes de que lo sustituya en sus funciones. La fortuna puso al padre en el trono, pero la virtud del príncipe lo sentó seguro. Esa concepción democrática que hace oír las voces del pueblo en el relato, también lo aleja del relato folclórico en que sólo es juzgada la crueldad privada, y lo acerca a la modernidad histórica.

En "El Príncipe" de Nicolás Maquiavelo se rastrean estas dos posiciones frente al gobierno. El padre es de los que opinan que las cosas del mundo son gobernadas por la fortuna y por Dios de tal modo que los hombres con su prudencia no pueden corregirlas, y más bien no tienen remedio alguno; por esto, podrían juzgar que no hay que esforzarse mucho en las cosas, sino dejarse gobernar por la suerte.

Aquel padre temeroso y negligente, centrado en su individualismo y olvidado de su función pública, se reencuentra con su hijo desde un sitio singular, también atípico en el relato folclórico: será el padre quien le pida perdón al hijo, para después otorgarle crédito y mando.

El modelo que procura Saltoncito, se ajusta al del príncipe nuevo, un nuevo gobernante en una patria que ruega a Dios que le mande a alguno que la redima de esas crueldades e insolencias bárbaras... y nada hace tanto honor a un hombre que de nuevo surja, como las nuevas leyes y los ordenamientos nuevos que descubre, predice Maquiavelo.

La otra etapa fundamental de la iniciación del héroe, es el conocimiento de la mujer, que en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse... Saltoncito elige a una joven que, como él, no pertenece a la clase social en la cual se muestra, pero a la que ha accedido por los méritos de su padre. La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial. Los ojos deficientes la reducen a estados inferiores — dice Campbell, y Flor del Nenúfar es permanentemente relegada por los demás por su condición plebeya—, pero es redimida por los ojos del entendimiento. Esos son los ojos de Saltoncito en quien un pobre ciego verá el alma.

El héroe capaz de tomar a esa mujer tal como es, con la seguridad y la bondad que ella requiere —continúa Campbell— es potencialmente el rey, el dios encarnado. En otro cuento mítico, la mujer exclama: aquel que es rey, no importa de qué, se muestra siempre gentil y hermoso.

Es que el poder real —entendido como auténtico— es hermoso y gentil. Ambas cualidades viven en Saltoncito. Dueño de un corazón gentil, su prueba final es el talento que ejerce para ganar el don del amor, que significa, la vida en sí misma. Entonces se produce la apoteosis del héroe, quien, como Buda, mira desde arriba con piedad. Ya reencontrado con su padre (la parte terrible de sí mismo), ya encontrado con su novia (su complementario, anima y animus jungianos), en esa conjunción de dos se multiplicará en muchos (su pueblo) y comenzará una vida nueva. Es el gobierno que se abre bajo el príncipe Saltoncito, quien posee la sabiduría de los antiguos: sabe que el odio se detiene con el amor. Su acción de liberar a los crueles jueces lo demuestra, y aún les advierte: y por si algún día os repusiese en vuestros cargos, no olvidéis nunca que la justicia es bondad. Marchaos y sed felices, amigos míos.

Secuencias de humor alternan estructuralmente las escenas de emoción más honda. El excarcelero, se apresura, no bien se encuentra a solas, a quitarse sus nuevas botas de mariscal que le torturan los pies. Saltoncito lo sabe y poco más adelante lo elogia: muy hermosas son tus nuevas botas. También frente a la obsecuente sumisión de los jueces perdonados, le cuesta mantener conservar su seriedad. En Espínola el humor parte de una moderna desacralización de protocolos y rígidos formalismos. En esa misma línea anticonvencional, el príncipe vuelve a su traje gastado y a sus zuecos y le confiesa a Flor de Nenúfar, en una lengua casera en su simpleza y ternura: te juro que con esta ropa me siento más cómodo y más calentito. Ella, inteligente y plebeya, comparte sus códigos y aprueba.

El traje fue la señal identificatoria ante el padre, ahora el esquema se reitera frente a la madre, aunque ella lo reconocería de todos modos. Al modelo folclórico se le impone la concepción popular y democrática de Espínola, quien inviste a su héroe de poder pero luego lo retorna a su apariencia original. Sólo siendo él en su integridad, tanto en su humildad primera como en sus hazañas últimas, Saltoncito puede volver a la madre, retornar al origen. Lo acompañan novia, padre y salvador. El propósito inicial de su partida se ha cumplido, el héroe ha recuperado territorios del amor per-

didados, y aún ha conquistado otros nuevos. Con sus afectos individuales constituidos —entre los que también figura el Patriarca— puede volcarse entero hacia su pueblo. El relato se cierra con los vítores al “Bienamado”.

LA VIDA Y LOS CUENTOS

Un pueblo de sapos ha inventado Espínola. De apariencia desagradable y simbólicamente negativos, los sapos como anfibios habitan a la vez, el agua y el aire. Los sueños, el inconsciente, la vida intrauterina es el escenario que monta Espínola para su relato infantil. Allí suelta la capacidad de imaginar y también trasgredir. Sus personajes son feos de aspecto, cuando no terroríficos, pero por dentro se ocultan sentimientos sublime. Apariencia y esencia, como en los feos humanos. Estos desdoblamientos enriquecen el relato. El rudo carcelero, se desdobra en padre desolado, el delincuente lechuzón, en generoso visionario.

Conversa con la Noche simboliza la avaricia y el engaño, es la noche del alma y en la noche se encuentra con Saltoncito. Pero el joven ejerce en él esa llamada al corazón que otros también experimentarán y en la que radica su poder. El vicio desea ser virtud y en el espejo de los ojos del sapito, lo logra. La mirada benevolente lo redime y el feo personaje puede ascender hasta tocar las nubes.

En este encuentro el héroe ha perdido la ingenuidad, sabe con quien se halla, no le teme y lo absuelve por amor. Con este aprendizaje enfrenta futuros enemigos.

Es un mundo de sapos y de seres aún más desagradables, metafóricamente asimilables a “las ratas” que analizara Daniel Gil: Paco asocia las cuevas de las ratas, con las cuevas desdichadas de los hombres. Siente el sufrimiento de las ratas (de los sapos) porque se identifica con los desgraciados y los perseguidos.

De la autoridad paterna se extienden la crueldad, la incomprensión y la violencia. En el relato “Las ratas”, el yo protagonista se visualiza prisionero, seguido de patibularios emponchados, cada vez más lejos, más lejos de mi madre... Saltoncito a su vez, es condenado a muerte por tres sapos de cara patibularia. El mundo bélico que surge del padre se opone al amor y la vida desprendidos de la figura materna. Otra antinomia tal vez se esconda detrás: la espada y la pluma que esgrimían los héroes para alcanzar la gloria. Sólo cuando empuñó una Remington (aunque inservible) el padre del autor reconoció con orgullo a su hijo.

Pero en toda la extensión de su vida, el autor prefirió la pluma, la palabra, el arma blanda del mundo materno.

Saltoncito realiza su travesía heroica partiendo de la madre y retornando a ella. El autor escribe la suya alejándose del destino que su padre había preparado para él.

Entreverado el héroe en luchas fratricidas, son imposibles los finales felices, basta recordar el cuento “Pedro Iglesias”. El realismo fiel a una humanidad de ratas o de sapos, también dificulta la satisfacción final. En Espínola predomina la amargura.

Con Saltoncito el autor comete la mayor trasgresión, porque he aquí un relato destinado a los niños. Es entonces el lector quien, en este caso, le da al

autor la posibilidad de soñar a su entera libertad. En un cuento infantil, se impulsa al niño al ideal. A ese impulso, Espinola lanzó su vida. Puede haber un reino de bondad y justicia, lo escriben la Biblia y los cuentos infantiles. ¿Y por qué la vida no puede parecerse a los cuentos? Tal vez el alma de Espinola cantara la misma canción que mis hijos escuchan:

“Ojalá que la vida se pareciera mucho más a los cuentos.
Llena de sueños, de heroísmo y esperanza
Como en los cuentos.
Ojalá que los hombres entendieran de una vez
Que del sueño nace el mundo, y no crean al revés.
Porque a esta tierra le hace falta un argumento
¡Donde triunfe la verdad... como en el cuento!”

NOTAS

1. “*Saltoncito*”, Francisco Espinola, Arca, Montevideo 1993, p. 12.
2. Joseph Campbell: “El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito”. Fondo de Cultura económica, Buenos Aires, 1997.
3. *Ibid*: p. 90.
4. “*Saltoncito*”, p. 77.
5. *Ibid*, p. 44.
6. “*El héroe de las mil caras*”, p. 122.
7. “*El Príncipe*”, cap. XXV, edición y traducción de Luce Fabbri.
8. ¿Cómo es eso, padre mío? —reconvino Saltoncito—. El reino está completamente desorganizado, las contribuciones son terribles, los..
-¡Yo no pensaba más que en ustedes! —balbuceó el Monarca, disculpándose, con los ojos bajos.
-Sí, ya lo sé, papá. Pero... pero debiste...
-¡Perdóname! —musitó el Rey sin alzar la vista.
9. *Ibid*, Cap. XXVI.
10. “*Saltoncito*”, p. 79: El Príncipe llegó hasta él, cogió entre sus manos la cabeza del anciano y púsole en la frente sus labios con dulzura.
-¡Ya os vi! —gritó el anciano.— Os vi el alma, alteza.
11. “*El héroe de las mil caras*”, p. 111.
12. *Ibid*, p. 146.
13. “*Saltoncito*”, p. 81.
14. *Ibid*, p. 74.
15. “*Las ratas*”, Daniel Gil, 1986, p. 121.
16. *Ibid*, p. 123.
17. “*Saltoncito*”, p. 36.
18. “*La leyenda de Robin Hood*” de Mauricio Kartun y Tiro Lorefice, música de Carlos Gianni, Buenos Aires, 1995.

RODRÍGUEZ: LO INCORRUPTIBLE

María Alejandrina da Luz
Universidad de la República

Nacido casi con el siglo, Espínola fue testigo y partícipe de los mayores acontecimientos del país y del mundo. Su carácter sensible al destino de los menos privilegiados le lleva, desde temprana edad, a participar en la vida política del país, actividad que mantiene hasta su muerte. En efecto su actitud, influida tanto por la reciente revolución bolchevique como por la lectura de Romain Rolland, le conduce a participar en el levantamiento contra la dictadura de Terra en Paso Morlán (1935).

De esa etapa nos interesa recordar un fragmento de la carta que envía a Vaz Ferreira, fechada el 11 de febrero de 1935 en el cuartel 11 de Infantería, donde se encontraba detenido:

"¿Qué se piensa cuando se está así, impotente en el suelo, sintiendo picar las balas alrededor, o pasar silbando "finito"? Poco. Y todo dentro de una terrible soledad. No hay madre, padre, mujer querida. Eso se hunde en un abismo sin fondo. Exactamente, lo que experimentaba era una infinita melancolía. Aquella batallita, aquel trasto inútil...

[...] La muerte allí, en aquel lugar se me aparecía de una manera difícil de expresar; [...] Una desgracia así, achicante, miserable. Y solo, solo. Desgarrado. Frío. Algo de lo que yo había presentado (algo no, exactamente lo mismo) para la segunda crucifixión de Jesús. Qué tremenda intuición, don Carlos, ¿eh? Se muere con un melancólico fastidio."

Más tarde, en 1939 colabora con los movimientos de apoyo a la República Española. Al mismo tiempo el narrador sigue creando, y transmitiendo a sus personajes los valores y conductas por los que lucha el hombre.

Autor de títulos como *Raza Ciega*, *Saltoncito* y *Sombras sobre la tierra*, Francisco Espínola es uno de los narradores más importantes de la literatura nacional de este siglo. A. Zum Felde lo define como "el escritor narrativo de más vigorosa garra, surgido en los últimos años. Se destaca, en la totalidad de su obra, el énfasis dedicado a profundizar en el carácter de los personajes, en proyectar de modo original y hacia el texto un mundo interior desconocido por los lectores de la época.

Sus relatos trascienden lo meramente descriptivo para incursionar en "los elementos esenciales de un carácter o de un estado de espíritu", transitan por su obra fuertes personalidades que arrastran sobre sí el signo dramático, de la literatura griega clásica. En efecto, ese gusto apasionado por lo helénico, determina que a través de la construcción de personajes familiares, reedite el concepto de "areté".

En Espinola, será el honor, más allá de toda otra motivación, el que guía o debería guiar las acciones de los hombres.

El entorno de esta producción lo constituye un paisaje nativo, libre de exotismos pues ya se apagaron los últimos exponentes modernistas, sauces, talas y espinillos son ofrecidos al lector como referencias verosímiles. Las marcas identificatorias de nuestra comunidad, cobran importancia y se convierten en referentes privilegiados por el narrador. Afirma A. Sergio Visca "*Se descubre el valor estético del rancho. Se buscan, en fin, raíces. (...) el quehacer creador de las figuras más importantes de esos años (...) es, por una parte, un acto estético, y por otra, un acto de radicación nacional, porque tanto como a la concreción de un objeto bello, el creador tiende a consolidar la vivencia de una conciencia colectiva y contribuir al conocimiento e interpretación de lo que se siente como sustancia nacional*".

Publicado por la Biblioteca Artigas con Prólogo de Esther de Cáceres en el que se señala "*esa capacidad de relación intensa y delicada, sabia, que existe entre el mundo de su narrativa y el mundo real*", Rodríguez es un cuento de lectura ágil, consecuencia de la utilización casi permanente del estilo directo.

Estructuralmente, cumple con lo que V. Propp definiera como núcleo generatriz de la acción narrativa. Considerando que, toda narración supone un conflicto que se resumiría en la fórmula:

X, sale al campo y se encuentra con la maravilla, y siendo en este caso X sustituido por Rodríguez el nombre del protagonista motivo del relato, su reacción ante la "maravilla" es lo que constituye el cuento.

El elemento maravilloso es el taumaturgo que de acuerdo a nuestra tradición cultural asimilamos con un demonio. El conflicto, generador de la narración surge, a partir del encuentro de ambos agonistas y de la falta de disposición del personaje principal para legitimar el rol del otro.

Se trata de un tema tradicional que fuera desarrollado con anterioridad por la literatura rioplatense, pero en éste caso —tal como señala Angel Rama con respecto a *Rancho en la noche*— la distorsión de lo real obedece a un ilusionismo cuya eficiencia literaria se sustenta en un acrecentado efecto de distanciamiento que opera como espacio contenedor de una nota humorística, capaz de trascender la ironía y la parodia. Es así que el lector establece un vínculo de cordialidad con el personaje, se hace solidario en el descreimiento hacia un querer ser ilusorio y junto a Rodríguez se opone al tentador desde la melancólica soledad de un hombre ajeno a todo intento de tergiversación o corrupción.

Desde el punto de vista técnico, el texto carece de *ruido*. Ninguno de sus elementos sintácticos o gramaticales puede considerarse prescindible, en cuanto al contenido advertimos gran solidaridad orgánica en el relato.

El taumaturgo observa un esquema de aproximación progresiva en sus ofrecimientos, apelando cada vez a estratos más profundos del protagonista; comienza por las pasiones no disciplinadas, como la lujuria y el poder —sin olvidar una mención aguda y breve al contexto político de la época—.

¿Te gusta el poder, que también es lindo? Al momento, sin apearte del zaino, quedarás hecho comisario o jefe político o coronel. General, no, Rodríguez, porque esos puestos los tengo reservados. Pero de ahí para abajo... no tenés más que elegir.

Luego siguen el miedo, y hasta la curiosidad, resolviéndose todo en el fracaso.

En "*Rodríguez*", se produce un pasaje natural entre lo cotidiano y lo prodigioso, tan natural que ni siquiera despierta asombro en el protagonista. De algún modo, nos recuerda aquellos relatos tradicionales en los que el plano mágico y el universo real narrativo se fusionan construyendo un mundo intermedio donde todo es posible.

Con un extremo uso de la síntesis, el autor elabora dos personajes tan antagónicos, que ni siquiera el enfrentamiento es posible entre ellos. *Rodríguez*, es el hombre simple elevado a la categoría de héroe literario, su mayor hazaña es obstinarse en no dejar de ser quién es. En su universo no tienen tracción posible las ofertas del "otro", no se emite juicio moral, el protagonista es marcado por un intenso fastidio, solamente desea deshacerse del charlatán.

Rodríguez frustra el ilusionismo y aun cuando la peripecia sea imaginaria, los rasgos de verosimilitud se concentran en el personaje permitiendo de ese modo su extrapolación a un mundo plagado de "pasos" donde esperan jinetes oscuros y que el propio Espinola ya había comenzado a recorrer, de esa manera tan particular que expresa en la carta a Vaz Ferreira, con "una sensación de comicidad que me desolaba".

Finalmente debemos observar que, "*Rodríguez*" no es un cuento ejemplarizante, aunque su autor sea el maestro de varias generaciones nunca pretendió serlo y en este sentido hacemos acuerdo con Carlos Maggi,

"No es, en consecuencia, un permanente escritor y tampoco un orador, ni un juglar, ni un profeta, es algo parecido a todo eso; un abogado que alega infinitamente y con ejemplos, para probar el sentido de los hechos, las intenciones de la realidad, sus esperanzas como sucesos del pasado."

BIBLIOGRAFÍA

- Maggi, Carlos, *Francisco Espinola. Vida y Obra*, Montevideo, 1968.
Mántaras, G., *Francisco Espinola. Vida y Obra*, Montevideo, 1988.
Sclavo, S., *La narrativa de Francisco Espinola*, Montevideo, 1987.
Rama, A., "El maestro Francisco Espinola", *Diario El País*, 6/XII/57.
Vitale, Ida, "¿Eso? Mágica, eso", *Diario Epoca* 25/VI/62.

LAS ORILLAS DEL DESEO ACERCA DE LAS PROSTITUTAS DE SOMBRAS SOBRE LA TIERRA

Laura Fumagalli
Universidad de la República

Publicada en 1933, y escrita en parte en los propios boliches del Bajo, *Sombras sobre la tierra* registra espacios y figuras tradicionalmente eludidos. En más de una oportunidad, Espínola reflexionó sobre su proyecto de recrear en su obra al amplio sector de los marginados.

En el *Discurso en San José de Mayo*, del 5 de octubre de 1957, el escritor recuerda las palabras de “una pobre mujercita de aquellas que les decía que se refugiaban en mí como bajo un alero, buscando cariño, comprensión y unos ojos inocentes que no vieran nada de lo que los demás tan fácilmente ven”.¹ Esta prostituta, en cuya descripción se acentúa el matiz paternal que puede comprobarse en la propia novela, afirma: “Tú tienes que escribir una obra sobre nosotros y sobre todo esto”, al tiempo que señala “la zona más reproachable, más vituperada del pueblo”.²

Esta anécdota, semejante a otras que Espínola reproduce en términos semejantes en el Homenaje de la Junta Departamental de Montevideo, el 6 de setiembre de 1962, apunta a señalar que la representación literaria de los pobres, los negros, los indios, las prostitutas, responde a una interpelación de los propios excluidos, cuyas voces periféricas sólo pueden acceder a la legitimidad que proporciona la letra escrita a través del filtro del letrado. No se trata, obviamente, de una historia escrita “desde el Otro”, como señala Hugo Achugar refiriéndose al género testimonial.³ Las dificultades que presenta la tematización de la marginalidad subyacen en las palabras del propio Espínola en el discurso ante la Junta Departamental: “*Repito que nunca he estado en escritor. Menos iba a ir a aquellos medios humildes y a los bajos fondos, entre la gente más que modesta y más que pobre, a los rancheríos de terrón y paja y hasta, a veces, de lata, ni a buscar temas ni a dejar advertir aquello que en mí era superior a lo de mis amigos: condición social, cultura, etc.*”.⁴

La palabra escrita era privilegio entonces casi exclusivo del sujeto masculino, de raza blanca, heterosexual y letrado. El marginado no es todavía más que objeto de una literatura que cuando lo incluye, no siempre escapa a la tentación de tornarlo aceptable para la mentalidad dominante. Apenas, tal vez, por entre las grietas de un discurso hegemónico que ya comienza a deteriorarse, pueden filtrarse otras voces. Las de “*las turbas de lengua cortada*”,⁵ las de la “*chusma miserable*”⁶ venida del Bajo, que con gritos guturales devasta el centro de la ciudad en una pesadilla del protagonista. Exclui-

dos de la capacidad de denunciar por sí mismos su propia situación, a estos desposeídos también se les escamotea la posibilidad de ser los destinatarios del texto escrito, ya que son en su mayoría analfabetos. La construcción de este mundo periférico, pues, se efectúa desde otra posición social y cultural. La diferencia de género se agrega para el caso de la prostituta, figura en la cual confluyen varios planos de alteridad.

Ya la crítica feminista ha insistido largamente en el hecho de que la mujer ha sido tradicionalmente ajena a los textos que la construyen, viéndose representada a partir de un discurso de origen masculino. Hablada y no hablante, dice Marta Morello Frosch.⁷ La histórica posición de objeto del deseo que ha caracterizado a la mujer se potencia en la figura de la prostituta, ente pasivo del erotismo, cuerpo destinado al placer ajeno y privado del propio goce. Recluida en el prostíbulo, aprisionada por una escritura que la cosifica. Reflejo invertido de las señoritas que habitan en el Centro de la ciudad, cuya pureza es celosamente defendida por el orden vigente, pero que sufren análogos impedimentos para erigirse como sujetos activos de su propia voluntad.

Ya en las primeras páginas, Espínola describe los grandes rasgos de la zona que recibe, con escasa originalidad, el nombre de Bajo. Allí se acumulan los prostibulos, paradojales custodios de la virtud de las mujeres del Centro. "Vaciadero" (p.44), "desahogo del pueblo" (p. 44), el Bajo representa el lado perverso del culto a la virginidad.

El espacio literario del prostíbulo es muchas veces considerado un foco de provocación al *statu quo*. Como una amenaza se erige en la costa la "casita celeste" de la novela de Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, por citar un ejemplo. Un "abierto desafío al orden vigente", afirma Fernando Aínsa,⁸ "[...] oposición al mundo de los valores establecidos", dice Pilar Rodríguez Alonso sobre el mismo punto.⁹ Según este enfoque, el fenómeno de la prostitución constituye un peligro para la organización familiar, y la figura de la prostituta se percibe como un polo de atracción magnética que compromete la estabilidad matrimonial. No es ésta la perspectiva de Espínola, que revela al Bajo como una institución implementada en función de una moralidad sexual represiva. Yvette Trochón afirma que: "En toda sociedad la regulación de las relaciones sexuales fuera del matrimonio está íntimamente vinculada con la forma como se organiza el orden familiar y matrimonial en un momento histórico determinado".¹⁰ El mundo prostibulario y el orden matrimonial pueden verse como dos planos que se conectan y se complementan. La prostitución es, desde esta perspectiva, una "institución válvula", que contribuye, aunque de manera problemática, a la seguridad colectiva. La novela de Espínola parte de esta concepción, pero no la asume acríticamente, sino que, por el contrario, dirige un acerbo cuestionamiento a una sociedad con doble moral.

Como una suerte de mal necesario, pues, se tolera el meretricio, aunque estrictamente regulado y controlado. Se lo restringe a una zona específica de la ciudad, se crea un registro de mujeres dedicadas a esa profesión, y se ejerce un permanente control médico sobre ellas, para evitar la contaminación social.

Es en esas condiciones de reglamentación —reglamentación traducida en una larga lista de prohibiciones— que funciona la vida del Bajo. Ya la organi-

zación social del espacio refleja la fuerte discriminación entre la periferia y el centro. Cabe señalar, sin embargo, que esa discriminación recae con mayor peso sobre los personajes femeninos. Las prostitutas no suelen pasearse por el pueblo en horas del día, y para salir del burdel necesitan el permiso de su patrona. Tampoco las damas del centro tienen el privilegio de deambular a su voluntad. La Nena, personaje privado hasta de nombre propio, aguarda pasivamente la llegada de su hombre. Olga también espera, en la casa de sus padres, la visita de su pretendiente. Juan Carlos, en cambio, se traslada de un lado a otro de acuerdo a su gusto. La frecuentación de los burdeles no lo estigmatiza en absoluto. Por el contrario, para los parámetros patriarcales que manejan con paradójico entusiasmo algunas figuras femeninas, como Lala y su prima, es una costumbre que ejerce una poderosa atracción, un atributo de la virilidad y del poder.

Las prostitutas, pues, ven sus movimientos limitados al Bajo, y a los prostibulos. La prohibición de que vivieran hombres en ellos los convierte en un espacio de mujeres en el que la presencia masculina es pasajera. Enclaustradas en casas cuyas ventanas, por disposición policial, no pueden abrirse nunca, conviven las *pupilas*, término que se resiste a perder sus resonancias conventuales. La vida se desarrolla bajo la égida de la *patrona*, una mujer mayor que regentea la empresa; figura esencialmente explotadora, pero que dada la situación de desamparo social de las prostitutas, parece asumir una suerte de rol maternal.

La presencia masculina más violenta es la conformada por la alianza policía-médicos. El control ejercido por el Estado es intenso, y en la novela se plasma en la revisión metódica y escrupulosa del cuerpo de las prostitutas, en busca de señales que delaten la presencia de la muy temida sífilis, o de alguna otra enfermedad venérea. El apacible universo femenino que es el prostibulo en horas del día, es invadido por el grupo de soldados que escolta al doctor. Gritos, golpes en el zaguán, amenazas de derribar las puertas, preceden al examen médico. Es la descripción de un allanamiento. Violación del espacio que antecede y anuncia la invasión de los cuerpos. Cuerpos que de fuente de placer devienen objetos de estudio, campo de exploración para el aborrecido espéculo. Pero lo más interesante es cómo el texto apunta a socavar la autoridad moral del "poder médico". En una revisión rutinaria, el facultativo es prostituido por la muchacha que le entrega dinero para obtener un trato preferencial: "*El doctor le percibe en la mano el billete de un peso, doblado a lo largo, con el cual ella había entrado en la alcoba. Se lo toma, entonces. Y lo mete en el bolsillo.*"(p.104). Es el mismo billete que los clientes entregan a las jóvenes a la hora de cerrar el trato. En pocas líneas, el texto descalifica la función del médico, tradicionalmente respetada en nuestra sociedad. Devela no sólo su condición represiva, sino también su corruptibilidad. El rol de la ciencia como aliada de las fuerzas policiales en su función punitiva se acentúa con las referencias al Hospital Germán Segura, al que es enviada una de las muchachas a curarse de la sífilis que ha contraído. Yvette Trochón registra, para 1932, denuncias de malos tratos a las pacientes de ese hospital, que era visto como un lugar de reclusión, casi una cárcel.¹¹

Para la patrona y sus pupilas, el poder curativo no radica en los médicos,

sino en las brujas. Ante la posibilidad de un "daño", apelan a la vieja india Macaria, "*bien conceptuada milagrera*" (p. 199), que recurre a un híbrido conformado por prácticas ancestrales y remedios de botica para exorcizar el peligro de enfermedades y mala suerte que se cierne sobre una de las muchachas de Zulema. Estas figuras con rasgos de hechiceras son temidas y respetadas a la vez, ya que tanto pueden alejar una maldición como provocarla. La causante del daño que aterriza a Renée es otra mujer, la negra Marcela. Una vieja llamada Isabela, "*que lucía entre arrugas y mugre ojos azules, aún estupendos*" (p. 83), completa la serie de brujas.

En mayor grado aun que la medicina, la policía cumple una función puramente autoritaria. Está asociada a todo tipo de regulaciones, como la de mantener las ventanas siempre cerradas, o el impedimento de tocar música (p. 125 y 305). El jefe de policía ha llegado a prohibir el tango en los prostibulos del Bajo (p. 221).

Aunque en su mayoría se trata de figuras pasajeras, algunos clientes se convierten en amantes oficiales. Lejos de cuestionar los códigos patriarcales, la prostituta los reproduce, buscando un hombre de quien depender. De ahí la importancia que asume la marca del amor en el propio cuerpo, el moretón violáceo que sólo el *marido* puede provocar. Impronta de la esclavitud, similar a la señal que esos mismos estancieros imponen sobre su ganado. Estigma que ella acoge con orgullo, porque le da un sentido de pertenencia, y que exhibe ante sus amigas como una recién casada ostentaría su anillo de bodas.

La relación entre Juan Carlos y la Nena, enmarcada dentro de esta forma de relacionamiento, a medida que avanza la novela va transfigurándose, erosionando la tajante frontera establecida entre el Centro y el Bajo. La división social rígidamente establecida, que regula el funcionamiento del burdel y el comportamiento público de la prostituta, se ve en peligro. El problema es el desborde, el exceso, la tensión de los límites. Juan Carlos tiende vínculos entre dos mundos que la sociedad discrimina, uniendo la noche con el día.

Una relación con rasgos similares se plantea en una obra anterior a *Sombras sobre la tierra* en once años. El mundo del prostíbulo surge tempranamente en un relato del escritor José Pedro Bellan. Se trata de "Los amores de Juan Rivault", en el libro homónimo, nunca reeditado. Bellan es uno de los pocos autores que, en épocas de fuerte predominio de la literatura rural, incorpora el área ciudadana a su escritura.¹² En "Los amores de Juan Rivault", que refleja el Montevideo de la segunda década del siglo, se incluye el típicamente urbano espacio del burdel. Incluso se plantea un vínculo estable entre un joven de la alta burguesía y una meretriz que ha sido antes sirvienta de su casa. El nombre de la prostituta, María, no sólo entabla un diálogo problemático con la tradición mariana, sino que despierta, en lectores posteriores a Onetti, sugestivos ecos intertextuales. La relación lleva a Juan Rivault, como al Juan Carlos de *Sombras sobre la tierra*, a postergar noviazgos y matrimonios a su propia escala social. Cabe señalar, sin embargo, que la visión de Bellan sobre las prostitutas es menos lírica, menos idealizante que la de Espinola. Difícilmente podría un análisis de este cuento encontrar paralelismos entre el prostíbulo y el templo, o entre la prostituta y la santa,

como señalara Fernando Aínsa refiriéndose a *Sombras sobre la tierra*.¹³ La imagen de María, “*semidesnuda, el pelo oxigenado*”,¹⁴ dista mucho de la descripción que Espínola hace de Margarita, por tomar un ejemplo: “*Una fina mujercita de verdes ojos vivaces... [que] viste largo traje blanco sin mangas*” (p. 27). Esta meretriz construida por Espínola es más asimilable para el lector, y su autoinmolación final contribuye a redimirla. María, en cambio, muere a causa de una gripe, y Juan Rivault, perdido su “*instrumento de placer*”,¹⁵ no demora en sustituirla por otra de las mujeres del lenocinio, quien se presta a acompañarlo en la meticulosa serie de rituales que su complejo erotismo requiere. Por otra parte, en Bellan, el burdel se presenta como un espacio propicio a las manifestaciones periféricas de la sexualidad, excluidas de la novela de Espínola. Más allá de las similitudes, que existen, o de las diferencias, considerables, parece pertinente insistir en la relevancia de este texto de Bellan en relación a la tradición literaria que tiene como objeto el fenómeno de la prostitución.

NOTAS

1. Francisco Espínola, *Discurso en San José de Mayo*, 5 de octubre de 1957, p. 12-13.
2. *Ib.*, p. 13.
3. Hugo Achugar (comp.), *En otras palabras, otras historias*, Montevideo, Universidad de la República, 1994, p. 36 y ss.
4. *Homenaje al escritor Francisco Espínola*, Junta Departamental de Montevideo, setiembre 6 de 1962, p. 11.
5. Francisco Espínola, *ob. cit.*, p. 12.
6. Francisco Espínola, *Sombras sobre la tierra*, Montevideo, Centro de Estudiantes de Derecho (Universidad de la República), 1966, p. 349. Todas las citas se hacen de esta edición.
7. Marta Morello Frosch, "Discurso erótico y escritura femenina" en *Coloquio internacional. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 21 y ss.
8. Fernando Ainsa, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970, p. 115.
9. Pilar Rodríguez Alonso, "Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (*El astillero*)" en *Coloquio internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 82.
10. Yvette Trochón, "De grelas, cafishios y piringundines..." en: José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (Directores), *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades. 1920-1990*, Montevideo, Taurus, 1998, p. 67.
11. *Ib.*, p. 72.
12. José Pedro Díaz, prólogo a: José Pedro Bellan, *Doñarramona*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1954.
13. Fernando Ainsa, "Una alegoría existencial: el reino sagrado de las "condenadas" sobre la tierra" en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, N° 8, diciembre 1974, p. 97 y ss.
14. José Pedro Bellan, "Los amores de Juan Rivault" en *Los amores de Juan Rivault*, Montevideo, 1922, p. 18.
15. *Ib.*, p. 18 y 33

ESPÍNOLA O LOS PERSONAJES QUE ENCONTRARON AUTOR

Alicia Torres*

La creación de personajes es uno de los puntos más oscuros y peor conocidos del proceso de elaboración de la obra literaria. Los teóricos han aplicado a su estudio criterios tomados de la psicología, la historia o la sociología, analizándolos como símbolos de las posturas del hombre ante la vida, como casos psicológicos o como productos de circunstancias sociales determinadas. Las corrientes críticas más modernas, por su parte, lo han deconstruido como un elemento más en la estructura de la obra.

Es siempre compleja la relación entre personajes y autor, y abarca una amplia gama de posturas que va desde la identidad proclamada por Flaubert hasta el cordial odio que Zorrilla profesaba a Don Juan Tenorio. Pero la incógnita inicial se mantiene en todas las circunstancias: ¿cómo un conjunto de datos se convierte en un ser vivo y autónomo? Y específicamente en el caso que hoy nos ocupa: ¿cómo, además, un escritor como Espínola, comprometido hasta los límites de la emoción y el sentimentalismo con sus modelos de carne y hueso y con sus personajes de papel, logró levantar con unos y para los otros un mundo autónomo y vivo que no ha dejado de conmovér a sus lectores?

VIDA Y MILAGROS DE LOS PERSONAJES LITERARIOS

Las criaturas del mundo real que adquieren estatuto literario con Espínola suelen luego escapar con él de la literatura para volver a entremezclarse en la vida y retornar nuevamente de su mano a la página escrita o a la oralidad de sus míticos relatos. Sobran ejemplos en su obra narrativa, en sus sesudas reflexiones sobre literatura y arte, en las entrevistas concedidas y en los testimonios de quienes lo conocieron. A partir de ello es posible proyectar una muestra recordando al azar episodios como aquel, en pleno estallido revolucionario de 1935, cuando el escritor y otros patriotas hicieron un alto en una pulpería y Espínola decidió aprovechar a un peluquero que allí trabajaba y cortarse el pelo. Reconocido por el hombre, intercambió con él algunas palabras sobre *Sombras sobre la tierra*, emocionándose ante el candor del barbero, que consideraba a Margarita —un personaje de la imaginación— como un ser vivo capaz de morir realmente, al punto de referirse a ella otorgándole el calificativo de “*la fnadita*”. Este hecho trajo a la memoria de Don Paco a su amigo Vaz Ferreira, quien poco antes de morir le había dicho: “¡Yo no sé cómo usted pudo matar a Margarita!” Así evoca Espínola a esas “*dos almas en todo sentido fijadas casi en los polos opuestos de la vida nacional*”

* Profesora de Educación Secundaria, crítica literaria.

(que) se habían encontrado en el mismo sentir inocente de que un personaje literario era un ser viviente".¹

No es fácil para un investigador hablar del personaje desde el punto de vista de la teoría cuando un escritor como el que hoy homenajeamos ha analizado, minuciosa y reiteradamente, la génesis y el proceso evolutivo que pauta la construcción de sus personajes, además de recordar con insistencia sus propias vivencias creadoras y sus relaciones amorosas con esos seres nacidos de sus obsesiones y sus deseos.

Alguna vez Espínola confesó que en su vida *"había sorprendido momentos maravillosos en sí mismos, que en su instantaneidad "no admitían "antes" ni "después" aprovechables, so pena de marchitarlos, de atenuarlos",* y agregó: *"Todo un mundo asomándose desde algo apenas con la duración de un gesto, de una mirada".* Por eso, para encontrar y transmitir al personaje, necesitaba *"uno de sus rasgos entre mil, sólo uno, el extraordinario, el revelador de una excelencia del ser humano o de la presencia de una tragedia escondida o de una sonrisa entre lágrimas".* Porque cuando los creaba quería rescatar *"momentos en que, sin querer, un alma se revela en su esencia y si no hay alguien allí presente y bien atento, será, puede ya que para siempre, como si esa alma no hubiera existido".*²

Para cumplir estos preceptos Espínola debía encontrar *"materia humana con qué encarnar aquellas abstracciones".* Buscándola se acercó *"hacia los más humildes, hacia los más imperfectos, hacia los más ciegos; a los que eran más desgraciados que los otros y que yo mismo", "gentes de poderosa sugestión que trataba todos los días en la casa de mis padres".*³ Constituye un punto capital para la comprensión de la obra y de la vida del escritor, su paternal compasión por los desheredados a quienes conoció desde niño porque les daban amparo en la casa del abuelo y en su propia casa materna. Eran *"tipos humanos de una picaresca criolla que luego emigraría a su literatura".*⁴

El era consciente de esta extraña situación: *"la de un autor conviviendo inocentemente con sus personajes, amándose todos, sintiéndose menos importante él que ellos; mas, sintiendo que los realmente importantes eran ellos, y que su misión consistía en poner esto bien de manifiesto".*⁵

Entonces relata la anécdota del negro que se le acercó, ebrio, mientras escribía Sombras... y le pidió, como favor: *"Usted tiene que escribir una obra sobre nosotros (...) los que somos malos y nos damos cuenta y no podemos reaccionar".*⁶

O aquella otra que registra cómo no lo interrumpían mientras trabajaba, porque *"estaba escribiendo la novela".* Los parroquianos, sabiendo que escribía sobre ellos y su mundo, *"estaban atentos y enternecidos —recuerda Espínola— seguros de que yo iba a poner de ellos lo que ellos intuían en el fondo de sus corazones que eran ellos, no, por cierto, lo que la mayoría de la gente en ellos había visto siempre, en ese apreciar apenas lo más inmediatamente aparential".*⁷

También rememora los antecedentes de *"¡Qué lástima!",* cuando iba a escribir a la antecocina del café Bordad de San José: *"una noche entraron dos (...) modestísimos hombres (...) mamados, tal como están vestidos y pintados allí en el cuento. Nos pusimos a oírlos. Recién se habían conocido y*

venían tomando quién sabe desde dónde. Entonces comieron, y en una de esas es que viene el cambio de nombres (...) Esos eran Sosa —que así realmente se llamaba— y Juan Pedro, que así advertí, escuchando la conversación, que se llamaba el otro. Atendiéndolos, saqué papel y lápiz y, con disimulo, anoté lo de la yegua y lo del cambio de nombres presentado al final del cuento (...) Después, con ese motivo, vi lo de ellos: que estaban ebrios, trasvasados de amor (...) La escena me quedó para siempre.⁸

Influyó también en su percepción de los tipos humanos y en su sentido del humor, el teatro de circo que veía cuando era niño, en el cual, como él mismo decía: “estaban prontitos los personajes, estilizados ya. Eran los comisarios —que vas a ver aquí en el Don Juan—, estaba el comisario prepotente, los sargentos prepotentes, estaban los milicos, estaban los reclutas; había un negro y una negra, siempre, que eran los graciosos; había el estanciero y la estanciera, que eran patriarcales; estaba el pulpero, estaba el italiano”, etc.⁹

Los detalles de un crimen lo llevaron a escribir “Pedro Iglesias”, cuando leyó en un diario que un hombre había matado a otro en un ambiente muy modesto. En una fotografía aparecían la esposa y el hijo en brazos, de unos tres o cuatro años, con una mirada que obsesionó al escritor, y lo llevó a recortar la foto y colocarla sobre la mesa donde trabajaba. “Yo tenía la necesidad —dice— de ubicar bien, entre todas las miradas que había visto, las características de esa mirada imponente del niño. Y semanas después —creo que en dos días— compuse el cuento”. Tiempo después advirtió que lo había hecho para poder participar a los demás lo que con palabras no podía decir: “cómo miraba aquel niño, qué cosa allí había —todavía en germen, sin desarrollar— de un carácter, de una manera de ser que no puedo calificar porque eso sólo se revela gracias a todos los elementos del cuento. Lo impresionante es que yo no sabía, cuando estaba escribiendo, qué objetivo especial me tenía propuesto”.¹⁰

Reconoce también que escribió “Lo inefable” casi copiando situaciones reales. “Mientras lo escribía me cebaba mate el propio Pedrín, el protagonista, que no sabía, naturalmente, en qué andaba yo, y a quien, tal vez por el diminutivo del nombre que le puse y tal vez también por su candor, se ha tomado como un joven (pero) era hombre más que maduro, compañero de mi padre en la revolución de 1904. Vivía en mi casa y fue de los seres que más me amó. Yo puse en el cuento (...) momentos de mi vida, con una transfiguración, claro, no sólo por imposición artística sino obligada para que no se reconociera a las personas intervinientes, hasta yo mismo”.¹¹

ESTATUTO PARTICULAR DEL PERSONAJE LITERARIO

Hagamos por último un alto en los recuerdos de Don Paco y fijémonos en el principal problema teórico que plantea el personaje literario, el de su estatuto, concretamente, la necesaria y difícil distinción entre persona y personaje. El personaje literario es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar a una persona. Se compone de todo lo que el texto dice de él, y sólo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario un personaje literario, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice el texto: acciones, descripciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales. Sin

embargo hay que reconocer que lectores y escritores hablan de algunos personajes como si fueran personas conocidas con las cuales tuvieran un trato íntimo. Esta confusión de facto se explica precisamente porque el personaje es una representación que tiende a crear la ilusión de que se trata de una persona de la realidad. Tal ilusión no sólo es muy frecuente, sino que en muchos casos y en gran medida funda el placer de la lectura.

Espinola cuenta que cuando publicó *Sombras...*, todos estaban contentos en San José, *"algunos creían reconocer su propia psicología en la novela. Y yo les decía que sí, aunque no fuera cierto. Y esos resultaban los que más fielmente se veían retratados."*¹²

El estatuto particular del personaje explica el fenómeno de identificación del lector. Al ser una estructura globalizante, capaz de recibir una cantidad infinita de propiedades semánticas, el personaje permite que cada uno de los lectores seleccione los rasgos que a él le interesan, olvidando los otros e incluso añadiendo de su cosecha alguno que otro. La identificación del lector con sus personajes favoritos cumple generalmente una función catártica. Dice Espinola: *"Cuando una obra nos hace llorar hay que tener mucho cuidado, y hay que volverla a apreciar para tratar de discernir entre las posibles causas de esas lágrimas. Casi siempre la obra, entonces, ha estado actuando de espejo. Nos hemos estado mirando a nosotros mismos más que apreciando la obra (...) Es uno de los puntos que traté de exponer y aclarar en el "Milón...", que es un esfuerzo por ofrecer una lección (...) sobre qué actitud debe asumir el receptor ante la obra de arte a fin de que ella llegue indemne a la conciencia de éste. Generalmente, ya a medio camino está irreconocible de deshecha"*.¹³

Por último recordemos que cuando hablaba de "Lo inefable", Espinola decía *"como me tocaba tan de cerca, como estaba escrito tan con mi propia sangre, me pareció lo mejor que había escrito... Hoy veo que es el más flojo... Una obra suele ser preferida a otra... porque allí hay elementos semejantes a los de su historia personal. Y el estímulo artístico que incide en el receptor naturalmente hace a éste vibrar más en la medida en que existan similitudes de aquéllas; pero eso no quiere decir que dicho estímulo sea estéticamente superior a otros"*.¹⁴

Según Benedetti *"las criaturas de Espinola son impulsos de carne y hueso, estados de ánimo que la realidad pocas veces concreta, pero que el artista en cambio puede materializar"*,¹⁵ permitiendo que, como en el caso que nos ocupa, los personajes encuentren autor.

NOTAS

1. Espínola, Francisco, *Reflexiones sobre su obra, Cuadernos de Literatura/4*, Fundación de Cultura Universitaria, Montevideo. 1968, pp. 18-19
2. *Ibíd*, pp. 5-6
3. *Ibíd*, pp. 6-8
4. Larre Borges, Ana Inés, "El último escritor nacional", *Insomnia, Posdata*, Montevideo 1998
5. Espínola, Francisco, *Reflexiones...*, p. 8
6. *Ibíd*, p. 9
7. *Ibíd*, p. 10
8. Ruffinelli, Jorge. *Palabras en orden*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, 1985, pp. 46 y 67
9. *Ibíd*, p. 47
10. *Ibíd*, p. 53-54
11. *Ibíd*, pp. 64-65
12. Espínola, Francisco, en *Reflexiones...* p. 16
13. Ruffinelli, Jorge, *ob. cit.* p. 65
14. *Ibíd*, p. 65
15. Benedetti, Mario, *Literatura Uruguaya Siglo XX*, 2da. edición ampliada, Alfa, Montevideo, 1969, p. 87

MARÍA DEL CARMEN:

REALISMO CON ABSURDO

Hebert Benítez Pezzolano

I

Toda la narrativa de Francisco Espínola funciona como respuesta al dilema moral del ser humano comprendido en un contexto metafísico. Sus textos están movidos por una inquietud ontológica de raigambre cristiana y, por lo tanto, la fábula llama tanto la atención sobre la materialidad de su poder "representativo" como en cuanto a un entramado trascendental que permite la lectura en términos alegóricos. Es decir que si hay una metafísica, esta se postula simultáneamente con la verosimilitud realista y reivindicadora de un mundo extraliterario verificable y contemporáneo. El primer grado de lo verosímil —relativamente ligado a estrategias del criollismo— estaría dado por un juego de adecuación denotativa entre el acontecer verbal de la voz del narrador y de las voces de los personajes frente a un estado de cosas históricamente reconocible en la vida de nuestra campaña. De todos modos aún se trata de un nivel insuficiente, incapaz de explicar la recepción de Espínola como narrador que supera la retórica del relato rural postgauchesco.

En efecto, sus textos suelen rechazar la satisfacción en el cuadro de costumbres, la tipificación lukacsiana, las prioridades del canto elegíaco ante una épica históricamente clausurada, o la mecánica restauración modernista a cargo del criollismo militante. La comentada decantación artística (a la que, entre otros, se han referido de diferentes maneras Angel Rama,¹ Carlos Maggi² y Mario Benedetti³ es producto de dos distanciamientos básicos. Por un lado, con respecto a las formas anquilosadas del esquema criollista, que ya resultan inútiles frente a los cometidos de una búsqueda de "lo universal", fenómeno que Espínola asienta, eso sí, en el universo rural que criollismo y nativismo compartieron. Por el otro, en lo que concierne a la diferencia que impone su trabajo "literario" con respecto a las voces subalternas invocadas y reconstruidas. Es mediante esa literaturificación que los subalternos adquieren un sitio encargado de rebasar el sentido elemental de sus peripecias, de la mano de un narrador que ve más allá en la medida en que los objetiva y efectúa la apuesta por "sus almas", definiendo así sus roles como personajes de un drama espiritual.

La celebrada "universalidad" de Espínola, particularmente a cargo de una generación del 45 que le otorgó condición de maestro, es el resultado de un salto espiritualista por encima del regionalismo. Las matrices del relato folclórico, de la que parten especialmente sus cuentos, inducen a la captación de un fondo de narración oral que convierte a cuentos del diablo, de

borrachos, de velorios de angelito, de bandas de salteadores y asesinos de campaña, en un repertorio retórico tradicional homogeneizado por las acciones transformadoras del narrador letrado, a quien, en definitiva, le compete la creación del hecho literario. De forma análoga, al poeta gauchesco le había correspondido la semiotización literaria de las composiciones gauchas, las cuales, paradójicamente, no podían dejar de borrarse en el preciso momento en que la voz letrada las reivindicaba para volverlas escritura.

II

En el cuento "*María del Carmen*" Espínola construye uno de los cuadros más impactantes no sólo de Raza ciega y del conjunto de su obra, sino de la cuentística rural contemporánea del Río de la Plata.

La imagen del absurdo casamiento final desarrolla una crítica tan extrema como ambigua de las convenciones institucionales que entran en juego: la ley de Dios y la del aparato jurídico. En enorme medida una y otra provocan el suicidio de María del Carmen; en enorme medida una y otra son legitimadas por su padre Rudecindo, e incluso por el padre del "culpable", Nicanor Fernández, ya que ambos las requieren. Pero a la vez que estas se vuelven necesarias y el juez y el cura deben consagrar —se sabe que por la fuerza, una fuerza distinta a la que ellos precisamente representan— el ritual que precede al ajusticiamiento de mano de Rudecindo, podemos decir que los valores ancestrales del honor se sobreponen, como manifestación bárbara pero también como crítica a los vacíos rituales de la civilización ciudadana. La vieja dicotomía (civilización/barbarie) está penetrando este cuento rural de Espínola, pero no para tomar una resolución sencilla, laudatoria de uno de sus términos.

La evocación de los valores caudillescos consolida una impenetrable solidaridad de los ejes patriarcales del relato. En las psicologías de Rudecindo y Nicanor se restituye un ser perdido y preservado: una legalidad más antigua, más sólida, más rígida y de motivación interior. Si Espínola entabla los rasgos caricaturescos del juez y del cura, es porque no deja de compartir una crítica de sus lógicas mecanizadas. Al mismo tiempo, el grotesco de la imagen de una María del Carmen muerta y casándose —con un ojo deshecho cuyo brillante tratamiento lírico participa de lo intolerable— repliega la crítica para dirigirla entonces a la brutalidad de la decisión de Rudecindo. De ahí la ambigüedad constitutiva, por lo que parece aceptable sostener que ninguno de los horizontes ideológicos queda completamente inmune. Porque la figura de Rudecindo está diseñada sobre la base de un Uruguay caudillesco, su comportamiento transgrede, por medio de la fuerza, todas las razones de la civilidad distante y despersonalizada que los otros representan. En este personaje y en Nicanor (su par y no su antagonista, por cierto) el texto concentra la energía del alegorismo socio-histórico y espiritual. Es importante insistir en la escenificación de almas en lucha con las dimensiones mayores del bien y del mal, al punto que Nicanor se eleva por encima de la defensa de su hijo para reconocerle al padre de la muchacha el "derecho" a hacer justicia. Si ese combate supone la grandeza de quienes aproximan sus almas en una situación límite que debiera separarlos, el cuento es una apuesta por la

condición humana comprendida en esos términos. Pero, para mayor complejidad, la lectura admite algo más: la acusación de quienes (todos en realidad) han conducido a María del Carmen al suicidio. El leitmotiv del ojo ausente no es el espejo deformante del universo que le rodea, sino el reflejo metafórico de su barbarie. Porque la violenta muerte responde a la desesperación de una joven a quien la sexualidad de pronto arroja fuera de todas las legalidades. María del Carmen se mata debido a que la alteridad le resulta más insoportable que la muerte. Sin embargo, la violencia no se esfuma: crece hasta forzar la reaparición física de la muchacha, pues el cuerpo presente resulta imprescindible para el ritual siniestro.

Por lo demás, la excepcional resolución de Rudecindo amenaza la línea realista del cuento, colocando al acto bárbaro en primer plano. En efecto, Espínola moviliza en dicha acción no sólo la figura de un narrador que equilibra magistralmente el humor, lo siniestro y una sutil rítmica poética, sino el contundente rechazo de la ferocidad de unas convenciones culturales que albergan la capacidad de lo inhumano y, por lo tanto, de lo monstruoso. El riguroso ritual de la boda en semejante contexto disparatado detona un efecto absurdo de carácter extremo en la narrativa de Espínola.

III

Antes de seguir adelante, interesa señalar que la absurdidad no es una consecuencia exclusiva de este cuento. A nuestro entender "*María del Carmen*" revela el momento de mayor manifestación de una tendencia observable en un conjunto mayor, que nos hace pensar, por ejemplo, tanto en "*¡Qué lástima!*" en "*El angelito*" o en "*Rodríguez*". La fuerza de la imaginación y el contacto con las fronteras de lo fantástico o del sinsentido devalúan la verosimilitud realista, que ya a esa altura le resulta un constructo insuficiente, fosilizado, incluso para los cometidos de ese trascendentalismo alegórico que, desde Alberto Zum Felde en adelante, también ha recibido la conocida denominación de "universalidad". Ya Julia Kristeva ha precisado el carácter histórico del concepto de *verosimilitud*. Por lo demás, lo verosímil es un efecto producido por la relación de semejanza entre discursos y no entre un discurso y una realidad objetiva independiente.⁴ Es interesante subrayar que la práctica ficcional de Francisco Espínola no vacila en suscribir dichas afirmaciones. Lo absurdo, por otra parte, remarca mediante su desproporción una crítica del verosímil realista de la tradición gauchesca y de las trivialidades costumbristas de cierto criollismo apegado al color local. La oposición con lo razonable a través de la situación absurda (lo que en otro ámbito George Wellwarth ha denominado técnica de paradoja⁵) relanza las imágenes en una dirección distinta de la realidad cotidiana, lo que en Espínola conduce a un sentido alegorizante que seguramente refuerza las observaciones de Zum Felde. Justamente, para el autor del *Proceso intelectual del Uruguay*, Francisco Espínola "*va derecho al alma primitiva de sus personajes, nudos de fuerzas trágicas*", las cuales "*no son ya aquellas puramente instintivas y pasionales que llenan la narrativa americana*", sino que "*son fuerzas, en gran parte, de índole moral, como en la tragedia antigua*", fenómeno que les confiere "*un sentido de universalidad mucho más acusado que el resto de la narrativa gauchesca*"⁶



Corresponde agregar, por lo demás, que no se ha ido mucho más allá de Zum Felde o de Espínola para leer a Espínola. Por ejemplo, Carlos Maggi y Mario Benedetti en los trabajos antes referidos, pero también, entre otros, Ricardo Pallares,⁷ suelen citar el referido pasaje de Zum Felde, a los efectos de legitimar esa "universalidad" que, al fin de cuentas, es uno de los nombres asumidos por la lectura alegórica que sobrevuela sus relatos. Ello significa que la clave de un drama moral y/o metafísico es un rasgo semántico dominante de nuestra crítica a la hora de enfrentarse a los relatos de un Espínola que, por distintas vías, también suscribe afirmaciones semejantes. Tampoco se trata de que nosotros optemos por el rechazo a los efectos de escribir algo caprichosamente diferente, pero a esta altura parece imprescindible ir un poco más lejos. Conviene, entonces, interpretar este fenómeno en un más allá de su inmediata aserción, es decir, manejando la idea de que ello significa una fricción entre las heredadas convenciones de la *gauchesca* y las necesidades de una moralidad y de una ontología cuya escritura sufre la tensión entre universo y aldea, así como entre ficción expresa e ilusión de realidad. Hay en muchos cuentos de Espínola un cuidadoso sacrificio de la credibilidad, la cual queda no desplazada sino en suspenso, con una apuesta para lo posible. Decir *mimesis* realista supone una estetización que es producto del trabajo, digamos, estilístico, siempre y cuando aceptemos que la estilización es una marca diferencial con fines estéticos, en donde la operación verbal no deja de señalarse a sí misma. En esto se inscriben procedimientos como la fuerte economía narrativa de *María del Carmen* y la impactante redundancia poética del ojo testigo de la muchacha, un ojo que, hermoso y solitario, convive con la imagen realista y feista de la cuenca vacía y sórdida de ese otro, que es la otra cara de la misma cara.

La "mirada" de la suicidada es una mirada muerta-viva, en el contexto de una prosa de ritmo bellamente ondulatorio, por la que el narrador acomete la descripción de un cuerpo cuya sensualidad coexiste con lo siniestro. La fuerza de la palabra poética, se sabe, radica en su incanjeable economía, asistida por la memorabilidad que le presta la redundancia. Apenas como un apunte, diremos que los textos de Francisco Espínola no son ajenos a la vanguardia. Por otra parte, el alegorismo a que venimos aludiendo es el resultado ético del riguroso pulido del significante, una ecuación ineludiblemente platónica que convierte a sus narraciones en apostasías sobre "el alma", es decir, que tienen por objeto y final un *etimon* espiritual. Recordemos, sencillamente al pasar, que el único juicio que Nicanor profiere acerca de su hijo contiene los términos fundamentales de la lectura alegórica:

"¡Si será mal alma!"

Sin duda que el mundo de las costumbres, de las fisonomías rurales de personajes adultos y niños, mujeres y hombres, la considerable pero finalmente leve estilización del habla de campaña (al punto que la voz narrativa suele llegar a la participación empática), la fuerte y minuciosa visualidad descriptiva del medio físico, la trabajada fidelidad del profuso diálogo que compone el cuento y despliega el ser de unos personajes que no impiden pensar en modelos de personas reales, son componentes que apuntan a un efecto de realidad. Dicha energía promueve en gran medida la intensidad del contraste que, a la manera de un cuadro, consigue aproximarse a una

combinatoria tan cara a la vanguardia: la del vector realista conjugado con un trazo absurdo que descompone el sentido de esa realidad, al tiempo que no deja inmunes los mecanismos narrativos que la postulan.

NOTAS

1. Angel Rama. "El maestro Francisco Espinola", Montevideo, Diario "El País", 6/12/57.
2. Carlos Maggi. "Paco Espinola. Vida y obra", *La historia de la literatura uruguaya*, Capítulo Oriental N° 26, Montevideo, CEDAL, 1968.
3. Mario Benedetti, "Francisco Espinola: el cuento como arte", recogido en: *Literatura uruguaya, siglo XX*, Montevideo, Alfa, 1969.
4. Julia Kristeva. "La productividad llamada texto", en: *AAVV, Lo Verosímil* (1968), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 66.
5. John Wellwarth. *Teatro de protesta y paradoja* (1964), Madrid, Alianza, 1974, p. 75.
6. Alberto Zum Felde. *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 337-338.
7. Ricardo Pallares, "Rodríguez: la más alta expresión de la maestría de Espinola", en: *Revista de la Biblioteca Nacional*, N°8, diciembre de 1974, pp. 127-134.

RAZA CIEGA: SENSIBILIDAD Y GÉNERO EN LA SOCIEDAD RURAL URUGUAYA

María Angélica Petit*

Antes de comenzar quiero agradecer a la Catedrática de la Facultad de Humanidades Sylvia Lago, la invitación a participar en este homenaje a Paco Espínola y de brindarme la oportunidad de estar aquí en San José y conocer este pueblo del que con fiero orgullo (son sus palabras) se envaneció el escritor al decir a los concurrentes en su discurso en San José de Mayo: "Ven, este es mi pueblo". Considero que quienes venimos de Montevideo nos sentimos hoy, en el Teatro Macció, en nuestra casa, casi como Paco Espínola en casa de su padre, porque hoy está sin duda entre nosotros "el genio" del escritor maragato.

Como el historiador el escritor es, o al menos puede ser, el mediador de la Historia.

El lector, por su parte, puede situarse ante el texto literario sin interrogarlo sobre la ubicación espacio temporal del contexto de la peripecia narrada, así como despreocuparse del margen de verosimilitud que el contexto y la peripecia puedan albergar. Cabe que el escritor brinde pistas de abordaje o que por el contrario borre el contexto referencial, y que incluso la peculiaridad ficcional implícita del texto literario conlleve el necesario blanco de las coordenadas espacio temporales de la narración.

En esta lectura de *Raza ciega* nos proponemos descubrir una cierta dimensión de la sociedad contextualizada, la mentalidad y la sensibilidad de los personajes y de su entorno social, sin considerar sean ellas necesariamente correlativas a la realidad histórica pero tampoco sin abandonar el esfuerzo por descubrir la posible imbricación del texto en el tejido social uruguayo para testimoniar sobre modalidades de la existencia en el medio rural en una etapa aproximada de nuestro devenir histórico, tal vez con mayor verdad, riqueza y matices que la brindada por el historiador.

APROPIACIÓN DE UN CONTEXTO CULTURAL

En *Raza ciega* —a juicio de Carlos Martínez Moreno el mejor libro de narraciones breves de la Generación del Centenario, que publicado en 1926 comienza a escribirse en 1922 cuando su autor (1901-1973) tenía veintiún años— se produce la apropiación por parte del narrador de un contexto cultural determinado y de su habla correspondiente. Dicho de otra manera, el narrador asume un contexto cultural y traslada a la escritura la oralidad que le es propia.

*Crítica literaria.

El autor se ha apropiado de la temática inherente a la sociedad rural uruguaya por su experiencia personal constituida por el conocimiento, contacto o recepción directa de "sucedidos" o situaciones por él captadas o por las transmitidas por su padre don Francisco Espínola Aldana en razón de las funciones que éste desempeñaba en el departamento de San José tanto como por haber participado en las revoluciones del partido blanco de 1897 y de 1904 (fue herido en la batalla de Masoller), y por las historias que le contaban su madre doña Justina, y su abuelo materno don Fernando Cabrera,¹ estanciero de la zona.²

Esta apropiación de modalidades de forma de vida que se traslada a la escritura incluye tanto el habla como acontecimientos puntuales y manifestaciones de una sensibilidad connotada que expresan los diversos personajes que surgen de la creación literaria.

La sensibilidad de los personajes está impresa e implícita en el sistema literario del texto.

Vivir en medio rural implicaba comportamientos objetivables u objetivamente previsibles, poseer cierta disposición y posibilidad de realizar tales o cuales tareas, tener tales encuentros interactivos en el ejercicio empírico del vivir implicados en el sistema histórico-simbólico de la campaña. En ese medio *el estar-en-el-mundo*³ del individuo y su proyección posible, están objetivamente englobados en una generalidad que los contiene.

En la creación literaria de Espínola, el espacio no es una entidad abstracta sino una realidad objetiva que acoge la existencia y la determina y hacia la cual el comportamiento individual será congruente.

Existe una espacialidad existencial que precede la existencia individual y que engendra los actos fundamentales del individuo. La situación del sujeto está relativizada por esa configuración del espacio, espacio exterior, geográfico y cultural, que podríamos llamar simplemente medio ambiente.

El sujeto se define como algo que se encuentra *allí-en-el-mundo* quedando en cierta forma coartada su proyección hacia lo posible que es lo propio de la existencia.

Dicho esto sin descalificar a ese individuo y sin desmedro, a pesar de la paradoja, de su opción de libertad inherente a la condición humana y a la aventura de la existencia, el individuo se reconoce en una configuración de cosas, lugares y situaciones, respecto a las cuales se siente consustanciado e identificado.

El *ser-en-el-mundo* de estos personajes de *Raza ciega* no es sino estar-en-el-mundo, en el sentido de estar-antes-en-el-mundo. En un mundo que precede la existencia del ser y que prefigura su propia posible proyección en el mundo porque está congénitamente ligado a aquel mundo que le precede, le acoge y determina. Esto compromete la autenticidad del ser.

Confirman este aserto las palabras de Espínola en la Junta Departamental de Montevideo referidas a *Sombras sobre la tierra*.

"Me pongo a estudiar directamente a Freud y directamente a Spengler. (...) La angustia que yo sufrí en aquellos días no sé como pudo ser soportada. Por Spengler, el de los cielos cerrados de (la) cultura (...) —tal vez en mi hiperestesia tomaba con exageración su pensamiento— (...) me encontré con que dentro de

la cultura en que se nace nada puede ser extraño a ella misma, y que hasta a aparentemente más espontáneo, más libre en sí, se halla impuesto de antemano; que hasta el ansia de inquirir algo, apenas en ese algo, ya estaba fatalizado en su impulso y en su dirección".⁴

El diálogo en la sonoridad transmitida por la escritura de Espínola desdibuja la distancia entre la realidad cotidiana y lo imaginario. Aumenta la credibilidad del texto, aproxima el personaje al lector, contribuye en forma eficaz a brindar verosimilitud vivencial a la narración.

José Saramago, el escritor portugués recientemente nominado premio Nobel por la Academia sueca, resolvió trasladarse a Azinhaga, su lugar natal, para poder narrar las circunstancias de quienes eran su gente. Resuelto a obviar la parafernalia de recursos que le ofrecía el neo-realismo portugués fue a oírles contar sus propias vidas, sus historias, y trasladó a la escritura el sonido y el ritmo de esas voces. A partir de allí utilizó la creación literaria para expresar su pensamiento filosófico. Para reproducir esa oralidad Saramago libera el texto de signos de puntuación y maneja solamente la coma y el punto. Espínola por el contrario introduce signos y altera la norma lingüística del idioma español para reproducir la fonética y la sintaxis del habla popular de la campaña uruguaya.

Esta apropiación del lenguaje hablado que realiza Espínola contribuye a asegurar la historicidad del mundo narrado y de sus personajes; la verdad que la creación entraña. "Sólo donde rige el mundo hay historia (...); el habla es un bien" en cuanto puede "garantizar que el hombre es un ser histórico", afirma Heidegger.⁵

El habla regional, particularizada, local, que utiliza el escritor maragato coadyuva a testimoniar y a asegurar un perfil de un ser-social-regional en el pasado uruguayo.

En su adecuación al lenguaje familiar-rural, se registran en el texto de *Raza Ciega* diversos niveles de habla. Por un lado el que corresponde a la voz narrante que toma modalidades de habla sin modificar la ortografía de las palabras. "La tierra ardía bajo el sol terrible, cubierta a gatas con un ponchito de gramillas" (...) "Aquel aire por esponjado no rendía nada". Son dos ejemplos tomados de una misma página del cuento "Pedro Iglesias".⁶ Cuando hablan los personajes, en un nivel de modificaciones más sustanciales, el texto registra la reproducción fonética y sintáctica del habla campesina. En la página anterior del mismo cuento habíamos leído "Yo al gurís, lo quedré como si juese mío", y luego, "¡-Hijo 'e mil...!", más adelante, "Y me palpita que te viá dejar overo el lomo, prontito nomás oveja 'el diablo. ¿Qué miércoles quieren aura? ¿No me casé, no están tuitos los papeles en güena lay y firmaos po' el juez?". Son éstas, expresiones de Ignacio, el indio del puesto del Tala, poco después de su casamiento con Juana, la viuda de Pedro Iglesias, que además, por su contenido, iluminan la temática de nuestro análisis. Podríamos ejemplificar tomando cualquiera de los personajes de *Raza ciega*, si ve sólo con exclusión del juez y del cura en "María del Carmen" dos personajes que advienen a la sociedad rural con un léxico que proviene del medio urbano.

Cabe señalar que así como la intensidad dramática ligada a la rusticidad

de las costumbres alcanzada en *Raza ciega* disminuye en términos generales en la posterior obra cuentística de Espínola, las alteraciones a las normas del castellano en el habla campesina, son allí menos flagrantes. También, que en las ediciones posteriores a la original de la obra que estamos analizando que es de 1926,⁷ y a la que lleva por título *Raza ciega* y *Saltoncito*, de 1936,⁸ en el texto de *Raza ciega* que se edita tiempo después, ahora conjuntamente con los del otro libro de cuentos de Espínola, *El rapto y otros cuentos*⁹ (nos referimos a las ediciones de sus *Cuentos completos*),¹⁰ las modificaciones ortográficas del castellano también se atemperan.

La sociedad narrada que se corresponde fundamentalmente con el sector más bajo de la pirámide social rural, es una sociedad fuertemente mestiza. En una alta proporción de los cuentos de *Raza ciega* (y aún de *El rapto y otros cuentos*, así como en la novela *Sombras sobre la tierra*) tanto en el caso de personajes masculinos como femeninos, el texto incluye la presencia de negros y de indios alternando con el resto de los personajes ficticios.¹¹ El filosofema personal de Espínola, en relación a este sector social de la campaña, se nutre de un recuerdo de infancia:

*"Mi casa, la mayoría de ustedes lo sabe bien, estuvo poblada por gente muy heterogénea. Mis ojos se abrieron contemplando en ella indios, pardos, negros y, moralmente, apreciando todos los grados de la condición humana, desde las escalas más altas hasta las más bajas. Y yo ví allí que ninguno valía más que otro sino por el cariño que despertaba; (...) de manera que, allí, la justicia distributiva o estaba librada a Dios, si es que hay Dios, en otro mundo, o no estaba librada a nada; y se dejaba allí que el corazón con inocencia, eligiera solo, por su cuenta a quien querer más".*¹²

El tiempo histórico que alimenta la ficción podría situarse en la etapa de fines del siglo XIX correlativa a los levantamientos que culminan con pactos en que intervienen los doctores como mediadores, es decir, desde 1870 (revolución de las lanzas) hasta comienzos del siglo XX. Pero el mismo cuento que autoriza este razonamiento, "Todavía, no", posibilita una aproximación temporal más precisa que se relaciona con menciones autobiográficas que refieren al levantamiento de Aparicio Saravia de 1903 y la revolución de 1904 en que participó su padre, donde el niño histórico y el de la ficción (Vicente) en la bruma del recuerdo, coinciden.¹³

UNA RELACIÓN DE GÉNEROS BIPOLAR

La narrativa de Espínola, donde lo imaginario se alimenta de elementos de lo cotidiano, reconstruye ese poema épico vivido sin saberlo por el hombre y la mujer de la sociedad rural uruguaya y perpetúa un sistema de símbolos implícitos en la relación del ser humano con el mundo que le contiene, con el sí mismo, con su naturaleza interior. En ese contexto, en relación a la sensibilidad de la mujer y del hombre existe algo así como un juego de espejos entre estos dos polos. De tal manera, más que la complementaridad, la oposición de sexo y de género acontece como un hecho de la naturaleza. Influye sin duda el tratarse de una sociedad rural de economía ganadera y no agrícola, donde el desequilibrio y la asimetría del poder deja en un notorio se-

gundo plano y en situación de subordinación a la mujer. Porque, dijimos, la determinación de los roles en el medio rural está notoriamente definida por las funciones que el hombre y la mujer están determinados a cumplir. Esta diferenciación de roles implica también la asunción de una sensibilidad diferenciada y vinculada al género. Podría decirse inherente al género en esta sociedad.

El tiempo social urbano y el rural no coinciden con el tiempo cronológico, están desfasados. El tiempo rural corre más lento, rezagado en relación a la vertiginosa temporalidad urbana. En la sociedad ficcional espinoliana, donde las formas de relacionamiento del hombre y la mujer recorre el vivir cotidiano y sin crear esquemas fijos o estereotipos, perfila tendencias de comportamientos, sensibilidad y sentimientos vinculados al género y al sexo, necesariamente perfiles de género se recortan con mayor intensidad y especificidad que la que contemporáneamente existían en la sociedad urbana uruguaya y en particular en la ciudad de Montevideo.

Allí, alejado de los productos del progreso, de la técnica y la cultura, y de la complejidad del tejido social urbano, el hombre —el macho— mantiene nítida la vivencia de pertenencia a una categoría o grupo social, la que la mujer, por su parte, le reconoce sin siquiera juzgarlo.

El hombre joven que precozmente había accedido al vigor físico y la rapidez de movimientos indispensables al dominio de la naturaleza y del instrumental de trabajo y defensa, tanto como a enfrentar los riesgos y peligros — el cuento "Yerra" es un inmejorable ejemplo— mantiene en vilo y acrecienta su virilidad.

El hombre disfruta de una seguridad interior mayor, la que en ese tiempo y en ese medio concedía la virilidad.

En el juego o relación dialéctica de los sexos y de los roles anejos al género, el varón protagoniza la violencia del medio, es su agente, el actor social de la violencia. La mujer es la receptora de la violencia en dos niveles, el social y el familiar.

En los personajes masculinos de *Raza ciega* —tal vez sólo con la excepción de "Visita de duelo" y "Lo inefable", cuento que Espínola dudó de integrar al libro— surge el contraste entre las costumbres y las actitudes rudas (bárbaras) del pintoresquismo local, incluso de actos crueles, vandálicos, cometidos sin escrúpulos, ni remordimientos de consciencia, y los rasgos de insintiva ternura, de respeto a la vida ajena y amor al prójimo, que muchas veces conviven en un mismo personaje.

Diversas ejemplificaciones nos permiten afirmar que en la épica espinoliana, la escala de valores es en los personajes masculinos, mucho más contrastada que en los personajes femeninos. La ambivalencia del alma humana que se proyecta en la creación dramática en su indestructible unidad, se pone en manifiesto en forma más intensa, casi paradigmática si pensamos en *Raza ciega*, precisamente en los personajes masculinos. Refiriéndose a Morosoli, Arturo Sergio Visca, descubre en los personajes del escritor minuano, una faz exterior "la que define a sus personajes hacia fuera" que está decisivamente influida por el medio, y "una segunda faz que los define hacia adentro", una faz de dimensión interior, por la cual, saltando sobre su carácter local, esos personajes se universalizan.

En Espínola, la faz exterior de algunos personajes masculinos, pone de manifiesto un accionar bárbaro conexo a ancestrales y en apariencia inextinguibles tendencias del género humano, actos que se expresan en el asalto al rancho donde están las mujeres solas (Elvira y su madre) o guardadas por peones asesinados a golpe de daga tal como se voltea una res y con menos conmiseración que la que sienten para dijuntear a un novillo quebrado el peón y el capataz en "Yerra", en tanto que en la faz interior puede anidar el escrúpulo que hace alejar al *hombre pálido* de Elvira, tanto como en "Cosas de la vida" a José María, el de bigotito de coya, al viejo y al rengo, del rancho de Amalia, para intentar antes de refugiarse en lo más profundo del Arazatí, alcanzar un mensaje a alguien que pueda ayudar a la niña y la madre aún ligadas por el cordón umbilical. La señalada ambivalencia del alma humana, había permitido al viejo saludar a la recién nacida "con la voz más dulce que pudo", y "con la mano irresoluta cerca de la carita ensangrentada", decirle: ¡"no tenga miedo! ¡No ve que nosotros la queremos mucho y somos muy güe...". O que en otro escenario, el de la destreza viril de la yerra, en la estancia de don Tiburcio Martínez, hace que Eugenio salve de la embestida de un toro a un pillo con quien había tenido una disputa en la pulpería, sin permitir que éste estreche su mano para agradecerle, a riesgo de la propia, haberle salvado la vida.

En la legendaria lucha entre los sexos, los mitos y simbolismos tradicionales tenían la vigencia conexas al rol que el hombre desempeñaba, dijimos. Así, la sensibilidad y la postura ante la muerte difiere en ambos géneros, en los personajes masculinos y en los femeninos. En el polo masculino se explicita una concepción existencial del *ser-para-la-muerte* ineluctable. Concepción con la cual se convive sin signos de angustia o preocupación mayor.

El hombre posee un sentimiento estoico ante la muerte. No así la mujer, para quien la angustia ante el advenimiento de la muerte del prójimo como de sí misma, implica sufrimiento y miedo.

En la escritura de Espínola la obra de arte ilumina con la dramaticidad del claro-oscuro la realidad de la cual se sirve. La vida es siempre vida en situación y de eso se alimenta *Raza ciega*. La ética de las sociedades guerreras donde vínculos postfeudales y la relación hombre a hombre mantienen aún vigencia, los hombres del grupo social se enfrentan en duelo porque llevan el cuchillo debajo del poncho.

El arma blanca penetra en el cuerpo humano aunque este sea del amigo o del cómplice de un atraco en la soledad de los campos, con la misma facilidad y destreza con que se destaza una oveja o cuerea un vacuno. Para terminar la tarea y limpiar las huellas basta, como al hombre pálido, luego de matar en duelo criollo al otro salteador, "*las ropas del difunto*".

Pero el cuento — "El hombre pálido" — es algo más. Por un lado es también la ejemplificación de un descubrimiento que Paco Espínola atribuye a su lectura de Freud, que confirma lo expuesto anteriormente: "*Freud me descubre el mecanismo psicológico de la sublimación, me revela cómo un sentimiento negativo, un sentimiento hostil, un sentimiento que hiere al que lo experimenta, un reproche de la conciencia puede trasmutarse en su contrario*".¹⁵ El hombre pálido que entra al rancho para asaltar a las dos mujeres solas, madre e hija, porque el hombre de la casa, un capataz de tropa, no

está esa noche, se apiada, porque tal vez se enamora de la muchacha o se enternece y en lugar de robar el rancho y presumiblemente, violarla o matarla, resuelve salvar a Elvira aunque deba para eso matar con su daga —la tutora— al cómplice que se negaba a desistir del atraco. (*"Pucha que había sido cargoso el negro Jacinto, es la reflexión. "Le decía que no, y él que sí (...) ¡Taba emperrao!..."*). *"En ese mundo primitivo de raíz trágica"*, el hombre debe de optar, como en la tragedia griega entre el Bien y el Mal, ha señalado Visca.

El cuento, una de las demostraciones de la indefensión que la mujer padece en la soledad de la campaña, es también un acertado retrato psicológico de Elvira, de la angustia existencial y del miedo físico que experimenta ante la inminencia de la violación o la muerte. Miedo físico que también aterra a Amelia pero que deja paso, ajena ya a la amenaza a su vida, a su destino de madre cuando en la inminencia del parto, valiéndose de sí sola, da nacimiento a su hija. Se marca el pasaje en Amelia de un estado de ánimo al otro cuando en esa situación dramática, de angustia extrema, ella apercibe el advenimiento del parto: *"un nuevo espanto le asaltó el alma como Yaguareté (...) Ya no era sólo el miedo..."* (*"Cosas de la vida"*).

En el cuento *"María del Carmen"* se pone de manifiesto el concepto del honor y del derecho a la justicia por mano propia en la sensibilidad criolla. El acto de redención de la honra es público, público el casamiento dispuesto por el *pater familias* gaucho y público el ajusticiamiento del "culpable".

Cuando delante del juez y del cura que acaban de casar a la finadita, el coronel Rudecindo hunde su puñal en el cuerpo de Pedro para vengar el honor de su hija, el viejo Nicanor Fernández, el padre del hijo asesinado, al envite de Rudecindo, *"- Lo tenía que hacer. ¡Ahora usted si quiere máteme!"*, responde: *"- No hay nada que darle. Usted tenía derecho..."*.

El padre de la novia es juez y verdugo. En última instancia justicia feudal realizada en público, aunque éste comprenda al juez y al cura. Este tácito tribunal de compadres no ha menester de la autoridad ni del Estado, porque salvar la honra es en definitiva cosa de machos, *"De machos de verdá, los antiguos"*.

De este tribunal el doliente mujererío, el coro de la tragedia, es sólo testigo enmudecido.

El juez y el cura, que se corresponden con otro sector geo-socio-cultural, se someten también a la ley del cuchillo, la ley del más fuerte.

La estructura patriarcal de la sociedad criolla conlleva la sumisión de la mujer en el orden familiar. En Juana, la viuda de Pedro Iglesias, se pone especialmente de manifiesto la sumisión de género, hemos citado frases que rebelan la violencia física y moral que su nuevo marido, Ignacio, el puestero "aindiado" de la estancia, a poco de la boda, ejercía sobre ella. En la peripecia narrada, la sobrevaloración y prepotencia de género se impone incluso a la jerarquización económica-social.

En "Todavía, no" la violencia doméstica se evidencia en la conducta del hijo respecto a la madre, conducta que reproduce el modelo del padre.

Cuando muerto el padre *"Vicente era patrón"* y *"ya no hubo otra voluntad que la suya. Su madre volvió a ser lo que antes; una sombra"*, explica el texto,¹⁶ pero como otros personajes de Espínola, Vicente asume la culpa y el remordimiento sin comprender la complejidad ni la contradicción de sus sentimientos.

Respondiendo a arquetipos epocales en "María del Carmen" el suicidio de la joven embarazada como forma de evasión ante la censura ejercida por la sociedad y el núcleo familiar antecede el gesto de la hija en *La casa de Bernarda Alba*. García Lorca terminó de escribir la obra en junio de 1936 y fue estrenada en 1945.

A esta galería de perfiles psicológicos se agrega en el cuento "El angelito" otra nota diferencial de la mujer, que escapa al primitivismo y al claro-oscuro caracterizados principalmente por personajes masculinos. En esa fiesta pagano-cristiana, exuberante fresco de sensibilidad bárbara, que festejaba con *sinfinidá* de botellas y dos monedas de oro sobre los ojos abiertos del niño, Margara dando curso a su dolor y su sentimiento de madre, corta la comedia y la transfiere a otro plano, el de la tragedia.

En la perspectiva del padrino del niño y de la fiesta, Don Frutos Ibarra, que representa la mentalidad y la sensibilidad de la comunidad, el gesto desesperado de la madre que no acepta la separación ni la muerte, se tiñe de culpabilidad y de pecado —escandaliza— porque deroga el orden simbólico inscripto en el ceremonial de la fiesta. Simbología que, sin embargo, aunque ensimismado, el padre del niño muerto, *el angelito* festejado, había escapado.

LAS COSAS FEAS DEL MUNDO: LA ÉTICA COMO SUSTRACTUM NARRATIVO

"El hombre pálido", cuento inicial de su primer libro édito, es también el sustractum ético en que se apoya la obra de Espinola. Su basamento, si consideramos la proyección filosófica y sociológica del conjunto de su narrativa y que adopta la voz del texto, sirviéndose para expresarse, en forma metafórica, del marco que le brinda la propia naturaleza, el paisaje, escenario último en que se desarrolla la vida de los hombres.

"Todo el día estuvo toldado el sol, y las nubes 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, como si le dieran asco las cosas feas del mundo y quisiera todo, deshacerlo todo y llevárselo lejos, al río, al mar... ¡quién sabe a dónde!". Son las frases que inician el texto.¹⁷

"La lluvia, gruesa, helada, seguía cayendo", es la frase-colorario que cierra el cuento.

Estas frases tejen una misma melodía con la que finaliza el cuento "María del Carmen": *"El cielo se estaba tapando ya de negro. Como enlutándose"*. En "Cosas de la vida", cuando luego de matar a los dos peones *"uno fuerte, otro un gurí"*, los dos forajidos voltean la puerta y entran en el dormitorio de Amelia, *"en ese momento, un trueno bárbaro estremeció la tierra"*, destaca la voz del texto, expresando, como en los casos anteriores, la valoración ética del escritor.

Acorde con la intensidad dramática, la naturaleza se pone simultáneamente al servicio de la estética y la ética de la obra de arte.

Es interesante cotejar "la casi universalidad de determinados arquetipos imaginarios" con las particularidades de las versiones que el escritor (el so-

ñador o el neurótico) reconstruye o inventa en su propio fantasear, señala el psicoanalista y profesor de literatura Edmundo Gómez Mango¹⁸ en el prólogo al ensayo "Las Ratas". *Un recuerdo de infancia de Paco Espínola* del también psicoanalista Daniel Gil, que formula un excelente e iluminador bosquejo, a los efectos de la comprensión de la relación entre la creación literaria y de la psicología del escritor.

Dice Daniel Gil en aquel ensayo:

*Paco nos dejó una mirada piadosa sobre los seres humanos. Piadosa sí, pero no ingenua. Porque Paco conocía el alma humana y la mostró implacablemente con todas sus contradicciones, sus conflictos, sus pasiones, sus amores, sus odios y sus culpas (□); fue capaz de sondear su propio abismo y aterrarse con sus odios y amar con sus amores y poder decir: "¡qué lástima!".*¹⁹

Como en el conjunto de la obra de Espínola, incluyendo la novela *Sombras sobre la tierra*, crueldad y piedad, poesía y verdad se conjugan en *Raza ciega* en un esfuerzo por reconquistar la tradición para trasmitirla, por superar lo particular y lo pintoresco sin desconocerlo, para penetrar en lo universal y, posiblemente, lo intrínseco del ser humano.

Porque —afirma Heidegger— en la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente.

Notas

1. "Mi abuelo nace a los dos años de ser esta nación independiente. Yo apoyé mi mejilla de muy pequeño niño en sus grandes barbas blancas, para oír la tradición de mi familia, de mi partido y de mi raza. Yo sentí de sus labios las primeras melodías nuestras que llegaron a mi alma ", recuerda el escritor en oportunidad de un homenaje en el "Discurso de San José de Mayo" pronunciado en el Liceo Departamental el 5 de octubre de 1957. Montevideo, Imprenta as, 31 de octubre de 1957.
 2. "Mas hubo otra cosa, aún", dice refiriéndose a su padre en el mismo texto: "No era sólo el ejemplo concreto y vivo; me llegaron, asimismo, imperativos mucho más altos. Cuando yo todavía no iba a la escuela, mi padre me sentaba en las rodillas y, entonces, las voces más puras del mundo me llegaban aclaradas por su estremecido comentario". Estas voces que comprendían el recitado de memoria "de cantos enteros de Homero (...) en la linda traducción de Hermosilla" o la lectura de Virgilio y Balzac, eran, sobre todo, "los previos comentarios muy tenues y muy sugestivos a la vez" de "El Cid" y de Victor Hugo.
 3. Ver Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1927, (traducción de José Gaos, México, F.C.E., 1973) y N. Abbagnano, *Historia de la Filosofía*, volumen 6, capítulo XIV. Madrid, Sarpe, 1988.
 4. Discurso pronunciado en la Junta Departamental de Montevideo, citado por Daniel Gil en "*Las Ratas*". *Un recuerdo de infancia de Paco Espínola*, Montevideo, 1986, p. 150.
 5. M. Heidegger, ensayo "Hölderlin y la esencia de la poesía", 1937, in: Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, México, F.C.E., 1958, reimpresión 1997. p. 135. Traducción y prólogo de Samuel Ramos.
 6. (A gatas por apenas; el diminutivo nadita utilizado en campaña).
 7. F. Espínola. *Raza ciega*, La Cruz del Sur, Montevideo-Buenos Aires, 1926. El libro comprende nueve cuentos: El hombre pálido; Pedro Iglesias; Yerra; María del Carmen; Cosas de la vida; Visita de duelo; El angelito; Todavía, no; y Lo inefable.
 8. F. Espínola. *Raza ciega. Saltoncito*, Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Volumen XXVII, Montevideo-Buenos Aires, 1936. A esta edición corresponden las citas que realizamos en el presente trabajo.
 9. F. Espínola. *El rapto y otros cuentos*, Montevideo, Número 1950, que contiene los cuentos: El rapto; Los cinco; ¡Qué lástima!; y Rancho en la noche.
 10. En la edición *Cuentos completos*, prologada por Arturo Sergio Visca, (manejamos a estos efectos la última reimpresión realizada por Arca en 1993) se agrega a los cuentos de *Raza ciega* y de *El rapto y otros cuentos*, "Las ratas", cuento paradigmático por su alto contenido autobiográfico, escrito en 1936 y publicado en 1954; El milagro del hermano Simplicio, de 1933; Rodríguez, de 1958; y La Yararaca, escrito en 1929, con el cual se totalizan diecinueve cuentos. Todos ellos fueron escritos en el lapso 1922-1936. Varios habían sido publicados, separadamente, en diarios y revistas antes de ser recogidos en libro.
- "(...) a mediados de 1922- puso un cuento, Visita de duelo, cuya asombrosa madurez impone una evidencia no menos asombrosa: la de que Espínola llegó a la vocación esencial de pronto y sin aprendizaje visible", ha señalado el crítico Roberto Ibáñez. (Tomado de Arturo Sergio Visca en "Prólogo" a *Cuentos completos*, Arca, reimpresión de 1993, p. 6, llamada al pie).

11. "Era un negro", "el negro Jacinto", el hombre que acompañaba al hombre pálido la noche en que ambos asaltaron el rancho. "¡Callate negro 'e los diablos!", y aún "Pucha qui había sido cargoso el negro Jacinto" son insistencias del texto para marcar el origen étnico al calificar al personaje.
- En "Pedro Iglesias", Ignacio es "el indio del Puesto de los Talas", "el novio, grande, aindiado, con un pelo duro que se resbalaba por la frente en mechones", y "la vieja Liberata" llevaba un nombre o apodo indicativo de su anterior situación de esclava y su posterior manumisión.
- En "Visita de duelo", traen a la negra Remigia para que santiguara al único hijo entre el mujererío del viejo Indalecio, que se moría agusanado, "abichao a lo animal".
- En "Cosas de la vida", José María era un hombre joven, "de cara huesosa y labios finos donde se agarraba a gatas un bigotito de coya". Carola es la morena que servía en casa de don Frutos Pareja, "la negra graciosa que como una niña" bailaba con el patrón, Frutos Pareja, el padrino del angelito. El Pardo Luna es uno de los tres peones de Vicente en "Todavía no".
12. Discurso de San José de Mayo, ob. cit.
13. Daniel Gil en la obra citada vincula pormenorizadamente hechos políticos y militares puntuales de fin y comienzos de siglo, vinculados a Don Francisco Espinola y a la infancia del escritor, los que se alude en la narración.
14. A. S. Visca, *Aspectos de la narrativa criollista*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1972, p. 259.
15. Discurso pronunciado en la Municipalidad de Montevideo, en Daniel Gil, ob. cit., p. 151.
- 16 "Mama...mama tan guena y qué vida llevó... (...) Yo con ella jui un sabandija. El finao, no digo... Tenía sus preocupaciones y... si olvidaba 'e que tenía que ser güeno. ¡Pero yo! ¡Yo, de gusto! ¡Qué mugre! ¡Qué dis...".
- En la edición de *Raza ciega y otros cuentos*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, volumen 117, Montevideo, 1967, prólogo de Esther de Cáceres, el final de esta frase dice: "¡Pero yo! ¡Yo de gusto! ¡Qué cosa! ¡Qué cosa!" (p. 80). Términos, estos últimos, que Espinola recuerda en boca de un hombre, un borracho que le solicitó, una noche en que fue a su encuentro, desarrollara en su escritura para dar cuenta de las contradicciones y la angustia que gente común como él, padecía. (Discurso en la Municipalidad de Montevideo, citado.)
17. Para darle más fuerza, el final de la frase "y llevárselo lejos, al río, al mar.. ¡quién sabe a dónde!", que figuraba en la edición original, de 1926, se suprimió en la que lleva por título *Raza ciega. Saltoncito*, de 1936, ya citada.
18. Edmundo Gómez Mango. "Poesía, verdad y psicoanálisis", prólogo a Daniel Gil, ob. cit., pp. 9-25.
19. D. Gil. ob. cit. p. 153.

PASO MORLÁN:

EXPERIENCIA Y LITERATURA

Ana Inés Larre Borges*

Biblioteca Nacional

Dos años antes de morir, en ocasión de su afiliación al Partido Comunista, Francisco Espínola resumió en una frase la trayectoria de sus ideas. Esa noche del 27 de agosto de 1971, en el contexto de un Uruguay signado por la efervescencia política y la polarización ideológica, cerró su discurso —con probada sabiduría oratoria— con estas palabras: *“Por Sandino, contra la dictadura del año 33, a favor de la República Española, contra el fascismo y el nazismo posterior, contra el antisemitismo, por la causa aliada en la Segunda Guerra Mundial, contra la invasión en Guatemala, y después, claro está, hasta estos días, en defensa de la Cuba Socialista y del heroico pueblo de Vietnam”*. En esta síntesis de su compromiso político, destaca —como único ejemplo nacional— su oposición a la dictadura de Gabriel Terra.

Si Espínola peleó siempre activamente por las ideas que profesó (y para cada una de estas proclamadas adhesiones es posible adjuntar un documento que acredita su acción civil) la lucha contra la dictadura del 33 significó una entrega cualitativamente distinta: raigámbrica porque convocaba el peso de una tradición familiar y partidista, fundante porque exigió la asunción de un riesgo y sus consecuencias, plena porque fue ocasión de trascender la actitud contemplativa ante la vida que muchos escritores, y —Espínola es parte de ese grupo—, sienten como una limitación vergonzante.

“Viernes 10. de abril: vergüenza nacional” escribió el joven Paco en un diario juvenil.¹ La víspera, el 31 de marzo de 1933, el presidente Gabriel Terra había disuelto las cámaras y continuaba su mandato como dictador. El golpe apoyado por el herrerismo y los riveristas del Partido Colorado dejaba en la oposición a los protagonistas del pacto de octubre de 1931 que agrupaba a los llamados “batllistas netos” y a los blancos independientes donde militaban los Espínola, padre e hijo. Paco ya había incursionado en lides políticas desde la más temprana juventud, cuando junto a otros jóvenes de San José promovieron una lista singular: Carlos Roxlo, Javier de Viana y José Alonso y Trelles (el viejo Pancho) eran los candidatos. Muchos la llamaron despectivamente “la lista de los poetas”. Pero esa subestimada lista, “votada por analfabetos” como se dijo entonces, logró sacar un diputado por San José —que terminaría siendo Javier de Viana—.² Ocurrió en 1922, el mismo año de la “antropofagia” y la Semana Modernista en San Pablo, el de la aparición de la revista *Proa* en Buenos Aires, y creo que es posible mirar hoy ese hecho como un verdadero acto vanguardista, acreedor de la audacia

* Crítica literaria

y el deseo de unir arte y vida que proclamaban los istmos estéticos de entonces.

Diferentes eran las cosas en la década del 30 con la expansión del fascismo en el mundo y el advenimiento de regímenes autoritarios en las dos márgenes del Río de la Plata. La oposición a la dictadura de Terra, no se redujo a la brevísima y fracasada acción armada, sino que supuso una actitud de prolongada resistencia. En el caso de Espínola significó el rechazo a cualquier cargo público y probablemente la imposibilidad de recibir el premio municipal por *Sombras sobre la tierra*, como denunciaron sus amigos de la revista Cartel, aún cuando fue la única novela presentada al concurso en ese año. Hay una carta dirigida veinte años después a su amigo, el escritor Justino Zavala Muniz en la que Espínola recuerda con orgullo su rechazo a ofertas conciliatorias de Haedo, y un episodio según el cual Terra mismo “llamó a Reyes (a Carlos Reyes, el escritor) para solucionar mi situación” y “el mismo intermediario le dijo que se sacara la idea de la cabeza porque yo no aceptaría”. En otra ocasión declinaría la oferta de un cargo por parte del Director de Enseñanza Secundaria “diciéndole que yo venía de Morlán y que, por consiguiente, él no podía ayudarme a mí”. Estos gestos, que están ratificados en las airadas denuncias que publicaba la prensa opositora de la época donde operaba Espínola, muestran la persistencia de la experiencia de la dictadura en el ánimo del escritor; el orgullo de su actitud no claudicante. Si desde nuestra actual perspectiva histórica, parecen asimismo delatar la relativa “blandura” de aquel régimen (ya que se le ofrecía un puesto y otro, a un consabido opositor), ese no es tampoco un dato menor en cuanto evoca la insoslayable polémica que suscitó la evaluación de aquella insurrección contra el terrismo. Una polémica que fue intensa y se prolongó en el tiempo. Sirva de ejemplo la airada reacción de don Luis Pedro Bonavita en *Marcha*, en 1970, cuando Ruben Cotelo repasó los hechos de la llamada “Revolución de enero” en un amplísimo reportaje elocuentemente titulado “Los nueve días que no conmovieron al Uruguay”. Antes, mucho antes, existió otro insólito detractor. En el número inaugural de *Marcha*, —en 1939—, Juan Carlos Onetti hizo un balance negativo de la importancia asignada a la Revolución “esa sacudida histórica —escribió— desvió el curso de las mejores voluntades que, por lo menos simbólicamente trocaron las letras por las armas, sacrificio intelectual de una generación en formación”.³ Es clara la alusión a su amigo Espínola; Onetti —ajeno a visiones heroicas o nacionales— deplora el malgasto de inteligencia que esas pasiones provocaron. Zavala Muniz, que participó también del levantamiento, lamentaría, en cambio en su crónica, la fragilidad de la memoria colectiva: “No importa que en Paso Morlán hayan caído muertos y heridos ciudadanos a los que las balas mercenarias abatieron —escribe con amargura—, nadie sabrá ni recordará que en aquella cuchilla se estaba ofreciendo a la muerte, Francisco Espínola hijo, uno de los cerebros más nobles y poderosos de la literatura del país. No importa que centenares de hombres hayan abandonado sus tranquilas vidas, para restablecer la libertad y realizar la justicia en un día que muchos de ellos no verán, porque desde el cielo las bombas enemigas les cegaran de muerte los ojos. ¿Quién sufre por esto y porque en el Uruguay Terra haya quebrado una tradición honorable de vida cívica y moral, si de nuevo somos campeones de fútbol?”⁴

La Revolución de enero, en 1935, fue así para algunos un caricatural anacronismo, para otros un digno eco del largo ciclo de revoluciones que conmovieron al país en luchas fratricidas desde su constitución independiente. Ha sido y será tarea de historiadores la reconstrucción y evaluación de esos hechos; hoy propongo que la revolución, y específicamente el combate de Morlán donde peleó Espínola, sean un camino para entender al escritor.

Los hechos son conocidos. Encabezada —como en 1910— por el caudillo blanco Basilio Muñoz, veterano en esas lides, la revolución de enero, prontamente fracasada, tuvo uno de sus escasos triunfos en los montes del arroyo Colla, en el Paso del Morlán, Departamento de San José. Un puñado de hombres bajo el mando de Ovidio Alonso enfrentó al ejército gubernista hasta hacerlo retroceder en sus posiciones. Apenas comenzada la batalla, el jefe fue herido y hubo tres muertos en las filas rebeldes, —Raúl Magariños Solsona, Alberto Saavedra y Pedro Sosa— los demás quedaron aislados y ambulantes, hasta que fueron hechos prisioneros; entre ellos, Paco. Había participado de un modo singular, sin disparar un solo tiro. *“El día 28 de diciembre peleamos en el Paso de Morlán. —relata Espínola en la famosa carta a Vaz Ferreira— Recién caíamos al paso, cuando los jefes gritaron “A las armas”. Corrí para ir a formar la primera y única línea de combate. Recién me habían dado un remington desesperantemente viejo. A mi izquierda entró un joven profesor del Liceo de Mercedes, fino, cultísimo, sabiente. Se inició el fuego. Nos llovían las balas. Mi primera bala no salió. Volví a cargar y a tirar. Idéntico resultado. Y me envolvían los endemoniados silbidos. Cargué de nuevo, rabioso. Y se atracó la bala de tal manera, que no hubo forma de hacerla mover. No tenía baqueta, el jefe se me acercó y me ordenó que me quedara inmóvil, en el suelo, para no hacer tanto blanco. Era imposible retroceder, pues detrás nuestro hervía un infierno de balas. y allí me quedé, exactamente una hora y cinco minutos.”*⁵

Sobre tan patética confesión, de un patetismo que la excelente prosa no puede ocultar, postular Morlán como experiencia fundante en la vida y la obra del escritor puede parecer voluntarismo. O fraude. Pero como dijo una vez para siempre su amigo Onetti *“hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos”*⁶.

Morlán es un paso como hay tantos en los ríos y arroyos del Uruguay, es el lugar donde murieron —quizás absurdamente— tres hombres, es una victoria escuálida que se convierte enseguida en derrota, acaso un episodio menor en la historia del Uruguay. Pero es, también, una construcción simbólica de Francisco Espínola y como construcción simbólica, análoga a sus ficciones y tan verdadera como éstas pueden serlo.

Como ocurre con su literatura, esta revelación no es unívoca sino compleja y contradictoria, síntesis acaso de la tensión de intereses y pasiones contrapuestas de las que, como todo hombre, estaba hecho Espínola. Unas contradicciones que, como verdadero escritor, puso también en su literatura.

Morlán fue un tema recurrente en la trayectoria de Espínola. Perdidas acaso las versiones orales,⁷ es sobre los documentos que han quedado escritos sobre los que podemos avanzar. Síntoma de la importancia dada por Paco

a ese combate que para él duró apenas una interminable hora y cinco minutos, los testimonios se extienden por más de 30 años, ocupando obsesivamente la vida del escritor. Van desde un fragmento de diario escrito al otro día de la pelea, aún antes de ser hecho prisionero hasta su rememoración en una de las entrevistas que le hiciera Jorge Ruffinelli en Marcha, ya en su vejez. Incluyen la versión más conocida y más extensa que dedicó al episodio, la del Discurso ante la Junta de Montevideo en 1962, el "Discurso ante la tumba de Ovidio Alonso", su jefe, realizado en 1960; y un par de artículos periodísticos sobre su experiencia como prisionero, escritos todavía con ánimo apasionado y publicados bajo el nombre genérico de "Recuerdos del calabozo" en 1935.

El primer interés que presentan estos documentos está en la variación que el propio Espínola tuvo sobre la significación de estos hechos. La visión del escritor varía doblemente: en el tiempo y también en el tono. La reivindicación heroica del combate se alterna con una desacralizadora versión picaresca, y esa es una dualidad que habita en ocasiones un mismo testimonio. Por otro lado, se hace evidente que el transcurso de los años fue imponiendo en el ánimo del escritor un abandono de la actitud partidista, una creciente comprensión-compasión, que hace que los antiguos enemigos se transformen en adversarios.

Ocurre así cuando relata la prisión padecida en Rosario. Si comparamos lo dicho en el Discurso ante la Junta en 1962 con el breve texto de sus "Recuerdos del calabozo" veremos cómo el mismo episodio adopta aristas totalmente diferentes. Escrito a poco tiempo de transcurridos los hechos y bajo la indignación de la derrota, "En la prisión", tal es el título del artículo publicado en 1935, da una visión mucho más dolida y de denuncia. Así el calor insoportable que padecieron en el encierro del calabozo está en el testimonio más temprano teñido de malvada deliberación "*Nunca imaginé un martirio semejante —anota— ni más refinado. Ni más hábil. Porque no dejaba huellas*". La elección misma de las experiencias referidas cambia de una versión a otra. Así toda la historia del conocimiento de *Sombras sobre la tierra* por parte de sus captores que tan emotivamente cuenta Espínola en su Discurso ante la Junta apenas se reduce a un escueto "*Alguien me mandó ofrecer comida, como el ofrecimiento era a mí solo, no acepté*". El simulacro de fusilamiento a que fueron sometidos los rebeldes, que en "En la prisión" se relata con pelos y señales y se califica de "intento cruel" es de una extrema sobriedad en el relato de 1962, y, lo que antes atribuía a la maldad del enemigo se troca en una injustificada aprehensión del autor: "*Dije...—¡Estos nos van hasta a hacer cavar a nosotros mismos la fosa!—, olvidando ingratamente que, a pesar de todo, estábamos en el Uruguay*". Y ese es precisamente el leit-motiv que define el espíritu del Discurso de 1962: la excepcionalidad civilista del país, la persistencia de los valores de nobleza y respeto que Espínola ubicó siempre en la herencia criolla de la patria vieja y que en una operación creadora impone a los hechos.

En el "Discurso ante la tumba de Ovidio Alonso" las circunstancias quizá, no eran pertinentes para ensayar ese sueño de fraternidad entre todos los hombres que Espínola mantuvo en su vida a través de un verdadero culto a la amistad aún en los tiempos más duros que sobrevendrían y que subyace

en toda su obra. Era un homenaje de compañeros de revolución y fue esa la fraternidad que exaltó como orador: *"Tal vez ningún vínculo más fuerte, después del de la sangre, que el que liga a aquellos que han realizado juntos y con desinterés personal grandes sacrificios"* dijo ante la tumba de su jefe en Morlán. Hay, sin embargo, entre los papeles de lo que hoy es su archivo un mínimo papelito, donde Espínola volvió a esa idea, para sumarle el mismo espíritu generoso que dijo ante la Junta. Con letra minúscula casi ilegible, Paco anotó: *"Para Morlán: Hay otra hermandad distinta de la sangre y de la amistad. El que crea la comunidad de sacrificios. Y aun otra: la que establece con quien los realizó idénticamente, pero en la posición contraria. El teniente en el Tupí.* (traza una pequeña línea) *y agrega. Yo no me olvidé nunca".* Paco había encontrado en sus recuerdos el ejemplo que necesitaba para abarcar —como escribió en "¡Qué lástima!"— "todas las cosas del mundo".

Quizá esta última anotación, este "Teniente en el Tupí" resulte a primera vista algo enigmático para muchos. Refiere, claro está, al café Tupí Nambá, donde Paco tenía su tertulia en Montevideo. (En el Tupí señalan los testimonios, no se iba a hablar con Paco, se iba a escucharlo). A poco de ser liberado, estaba el escritor ya en el Tupí, estrenando estas historias de la revolución de enero que hoy buscamos entre sus escritos. Así lo documenta un diario de La Plata en su cobertura de los sucesos del 35. Espínola *"contaba también —dice el cronista— otras cosas de esa acción tan desigual, que más parecían incidencias de sainete"*. En la rueda del Tupí habrá encontrado Espínola a ese adversario que le permitió confirmar esa frase tan suya de que todos los hombres son buenos. Pero ahora interesa destacar ese otro dato que nos da el cronista del *El Argentino*, ese su testimonio de que Paco, al otro día de su liberación, entretenía a sus contertulios con "incidencias de sainete". Allí está otra de las dualidades del "Morlán de Paco", otro rasgo que hace de este episodio un ejemplo paradigmático de las tensiones que van a informar su literatura. En los recuerdos de Morlán el escritor alternó la anécdota risueña, irónica o melancólica, con la interpretación grave y heroica de los hechos. Ya en la Carta a Vaz Ferreira asoma muy sutilmente el humor y la melancolía que le provoca su equívoca situación de estar peleando con un máuser inservible en *"aquella batallita, aquel trasto inútil"*. En el Discurso ante la Junta hay episodios de indudable humor y magistralmente contados como el corte de pelo "de artista" que le promete un peluquero admirador al reconocerlo como el autor de *Sombras*, aunque después distraído con la conversación no cumpla más que con el simulacro del mentado corte:

"Yo sé cómo tengo que cortarle a usted. Como a un artista. Porque yo lo conozco. Por los retratos de los diarios. Usted es el autor de Sombras sobre la tierra.

Pensé en mis revolucionarios del mostrador. -"Me sacan más que ligero de la peluquería con el pelo intacto si se dan cuenta de que éste me descubrió", me dije lanzándoles una furtiva mirada. Por suerte, el hombre, que conversaba sin parar, lo hacía en muy bajo tono confidencial. En una, alcé la vista y me topé con el espejo. Era el más absurdo a que alguien pudo asomarse en su vida. En un ángulo superior tenía pintado, no rosas sino un rosal completo, con sus ramas y sus espinas. Pero esto no era lo de extrañar; así eran comu-

nes, antes. No, fue que, o debido a que el azogue tenía graves deterioros o porque algo en su vidrio resultó mal fabricado, cuando me fijé en mi cara me vi un ojo en el rosal, en forma tal entre las espinas que me obligó ya, hasta el fin, a permanecer como retratado para no moverlo y pincharlo. Al otro ojo lo busqué por toda aquella diabólica superficie. Lo hallé, sí, pero tan en el extremo inferior que, instintivamente, intenté como a sacar el pie para no dejarlo caer al suelo y que se me ensuciara. El resto de la cara no se me veía. Parecía que me hubieran despellejado y que con mi piel habían forrado trechos del cristal. Porque él presentaba grandes manchas sólo con el color, nada más que con el color, eso sí, exacto, de mi piel. Cuidadosamente inmóvil, seguía yo la charla en un tono bajísimo, como de rezo, para obligar al de las tijeras a imitarme, temeroso de que mis amigos oyeran y, entonces, sí, me abandonaran y salieran huyendo; tal era el carácter de la charla, tan insistentemente reiteradora de mi nombre y de mi condición. Ignorándolo todo, ellos, en el mostrador, a fin de despistar al pulpero y a los otros parroquianos —¡después lo supe!— continuaban dando con paciencia a entender hasta que quién iba a comprar el campo era yo, un tal Gutiérrez. Y yo, muy “escritor”, junto a mi lector de Santa Catalina, bien sabedores, por cierto, los dos, de que no ha habido jamás entre nosotros escritor que haya podido comprar una cuadra de campo.

-A usted se ve que no le gusta el bandolín, señor Espínola.

¡Me gusta, sí! —susurré para obligarle a bajar la voz.

-¿Y cómo, señor Espínola, no puso ninguno en Sombras sobre la tierra? ¡A mí me gusta tanto!...

-A usted se ve que no le gusta el bandolín, señor Espínola.

¡Me gusta, sí! —susurré para obligarle a bajar la voz.

-¿Y cómo, señor Espínola, no puso ninguno en Sombras sobre la tierra?*

El combate de Paso Morlán, “ese trasto inútil”, esa ocasión de fiesta y humor, fue, sin embargo también para Espínola, una posibilidad cierta vivir heroicamente. Había sido educado en el respeto de una cultura del coraje y se sentía heredero de un legado de valores viriles y épicos. Esa tradición que alimentó su infancia de una mitología blanca, rural y revolucionaria, imprimió en su espíritu, desde la infancia —9 años tenía el escritor cuando ve marchar a su padre a la Revolución del 10— el culto al coraje, el sentimiento de aventura y el ánimo rebelde. Una vivencia que se completaba con el amor por la literatura épica, que le transmitieron su padre en los clásicos y su abuelo en la tradición criolla. Lo interesante es observar qué hace Paco con esa tradición heredada. Porque aceptar una tradición, aspirar a ser participe de una tradición, impone deberes. ¿Qué hace, o qué puede hacer, con las obligaciones que esa tradición exige? La persistencia y fidelidad a esos ideales tempranamente impresos se evidencia en su posterior desarrollo intelectual. Paco encontrará y cultivará los modelos artísticos e intelectuales que refrenden aquellos valores que recibió en su infancia en la doble vertiente de lo vital y lo cultural, en la doble vertiente de lo propio, —lo nacional— y de lo universal. Devenido en profesor, en la más sedentaria madurez que le deparó su vida, dedicó sus esfuerzos al atento estudio de Homero en las clases dictadas en la Facultad de Humanidades, en su predilección por la Chanson de Roland —“es de las obras que me resultan más contemporáneas, fuera de las

de Homero, claro", declararía casi provocativamente en una entrevista—⁹ en su asedio al universo de Acevedo Díaz, al que dedicó varios prólogos y un ciclo de conferencias.

Pero al mismo tiempo experimenta también tempranamente el enfrentamiento entre dos pasiones que aparecen como excluyentes: la literatura y la acción. La autoridad paterna es la que impone un desgarramiento entre las exigencias de una visión heroica de la vida y la vocación literaria. Paco sufrió la presión de su padre que con enfático silencio reprobaba las aficiones literarias del hijo. "Sólo mi padre no se refirió nunca con elogio a lo que hacía su hijo. (...)" confiesa en el Discurso de la Junta, un Paco que, a los 60 años y en una versión análoga aunque conciliadora de la *Carta al padre* de Franz Kafka, puede evocar con nitidez la tristeza que padeció por no poder contentar al padre. Solo después de su vuelta de Morlán accede su padre a decirle lo que tanto había esperado "Estoy contento de usted". Paco mismo nos cuenta el episodio, y lo singular es que acepta y hace suya esa austera ética, porque inmediatamente agrega: "Se comprenderá qué impulsado estoy a que no sea mi literatura lo que de mí me interese fundamentalmente."¹⁰ Sabemos, sin embargo, que no le era posible renunciar a la pasión de la literatura. Debó crear una estrategia de supervivencia. El sostenido fervor de Espínola por la literatura épica, bien puede ser una necesidad de conciliar la acción heroica con la literatura. Es significativa la reiterada comparecencia de ejemplos tomados de las gestas literarias en los testimonios que dejó sobre la Revolución de enero. Evoca al Protesilao homérico en su invitación a honrar a Magariños Solsona y recuerda la Chanson de Rolland cuando relata el trato con sus captores en el Discurso ante la Junta:

"-¡Pero qué bien pelearon ustedes, Espínola!

Quedé como contemplando fantasmas. Y como si ellos se me dirigieran en un lenguaje asimismo visionario, el que debe de serles propio; ilógico para la mente humana. ¿Pero es que el coronel había olvidado que pocos días ante le habíamos matado cinco soldados y herido a diez y siete? ¡Ah, no señores Ediles! Es que estábamos en nuestro país y, por suerte, igual a unas décadas atrás, todavía como en aquel mundo criollo que conserva su espíritu en nosotros y se impone, todavía. El jefe era un oriental. Y podía decir que sus enemigos habían peleado bien, recordándolo todo, sin olvidar nada.

¡Pero qué bien pelearon ustedes!—, repitió ofreciéndome un asiento.

Y ya a punto de sentarme, sin saber qué decir, dije lo que en seguida me pareció una barbaridad:

-¡Y ustedes pelearon lindísimo, lin-di-simo!

Pero él era militar, militar muy valiente, muy oriental, por lo que tomó mis palabras con absoluta naturalidad, como perfectamente apropiadas. Para tranquilizarme completamente ya, la actitud del Coronel fue reforzada al venirme el recuerdo de que en la "Chanson de Roland", cuando la carnicería se hace más espantosa, el viejo rapsoda de Francia exclama con éxtasis: "¡Hermoda está la pelea!" "¡El combate se ha puesto maravilloso!" De manera que en aquellas para mí más que insólitas circunstancias yo me estaba comportando en forma adecuadísima, mucho mejor, sin duda, que durante las horas, arma entre las manos, de los campos de Morlán."

No es raro entonces que en el *Don Juan, el zorro*, su mayor proyecto lite-

rario, esa vocación épica comparezca de manera más profunda que lo que podría señalar la más superficial imitación de las "comparaciones al estilo homérico" que practicó en esta novela a la que su autor prefirió referirse siempre y sintomáticamente como "poema". Esa fábula no es sólo épica tampoco porque narre enfrentamientos y aventuras, lo es por su cualidad mítica. Lo es por la estructura misma del relato construido a partir de un héroe que, como ocurre en la Iliada y en el Cid, modelos para su autor, como ocurre, también en el Martín Fierro, todo lo pierde al inicio de la historia y debe luchar por reconquistar lo perdido. Esa ética de lo épico y esa estética de la aventura que modelan su mayor apuesta literaria bien puede ser la respuesta, largamente peleada, a esa tradición heredada.

Sería falso, sin embargo, magnificar el carácter épico del *Don Juan, el zorro*. Supondría posponer su cualidad y calidad de fábula, su sabor popular, su ambigua categoría fantástica y la inocencia lúdica que impone el singular protagonismo animal. Lo sorprendente es que estos atributos no están ausentes de la recreación que de esa tradición épica realizó Espínola. La herencia heroica venía ya mezclada con elementos de sainete y de picaresca. En la cocina de la casa de sus padres, poblada de allegados y de hombres que habían peleado en el 4 junto a Aparicio, el coraje lejos del bronce, aparecía bien mezclado con barro humano. Ese es el sabor que alienta también los testimonios que dejó sobre Morlán. Como en su literatura, allí pelea el ilustrado junto al analfabeto y el pobre junto al de buena posición. En sus Recuerdos del calabozo asimismo la austeridad y el estoicismo conviven con el temor porque un negro ladrón que les meten en la celda como provocación pueda pegarle los bichos que circulan ostentadamente por su cabeza.

Espínola supo que un proyecto literario imitativamente heroico hubiese sido un fracaso; por falso, por impostado. Su sabiduría estuvo en reconocer y aceptar la tradición legítima a la que podía aspirar. En una minúscula anotación que escribió en una carta que le mandó su amigo Morosoli señaló con lucidez: "*Lo nuevo que trajimos Morosoli y yo (principalmente) es esto: No se había dado en la mayoría de los casos más que los aspectos heroicos o la degradación moral (en la literatura rural). Nosotros somos los herederos de ciertos aspectos del teatro de circo; de lo que él dio en personajes saineteros especialmente. De sus negros, de sus reclutas, de sus sargentos, de sus comisarios cerriles*". Esa heroicidad a la que, en alpargatas y con los pantalones a media canilla, como los personajes de "¡Qué lástima!", esa épica de fábula que culmina en el *Don Juan, el zorro* donde se mezcla lo sublime y lo ridículo y se corteja y se quiere lo marginal, lo pícaro y lo pobre, fue la trasmutación equilibrada, equilibrista, de la tradición en algo nuevo.

NOTAS

1. Entre los papeles de su archivo se conserva este "Diario íntimo" que Espínola llevó con despareja periodicidad entre los años 1927-1934. Como indica el título puesto por su autor en el sobre manila en que guardó esas páginas de cuaderno manuscritas, la mayor parte de su contenido refiere a las tribulaciones sentimentales del joven escritor. Está en preparación la publicación de este material.
2. Por un recuento completo de esta experiencia ver mi Francisco Espínola, el último escritor nacional publicado en *Insomnia*, Separata cultural de Posdata, No. 19, 30 de abril de 1998.
3. Se publicó bajo el título de "Señal" en *Marcha*, el 23 de junio de 1939. Fue recogido en libro por Jorge Ruffinelli en *Requiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo, Calicanto, 1975, pp. 16-17.
4. La revolución de enero, Montevideo, 1935.
5. Fechada en Colonia el 11 de febrero de 1935, se publicó bajo el título de "Carta a Vaz Ferreira desde la guerrilla" en *Paco Espínola vida y obra* Capítulo Oriental, 1968.
6. En *El pozo*, Ediciones Signo, Montevideo, 1939, p. 60-61.
7. Prueba algo exagerada de la atención "oral" que Espínola dedicó a su experiencia de combatiente resulta del testimonio obtenido en 1976 por el escritor Enrique Estrázulas de Madame Salvage, dueña de la pensión parisina donde se hospedó Paco en su viaje de 1959. Registra Estrázulas que Madame Salvage dijo "Cuando terminó la guerra del Uruguay él vino a París y se alojó en el hotel". "¿Aquella guerra se llamaría Paso Morlán? interrogó Estrázulas. " Si, sí. Bien segura" —respondió la francesa— él siempre hablaba de la guerra". En entrevista titulada "En el Hotel Saint Michel: Madame Salvage habló de Paco Espínola", y está inédita.
8. *Homenaje de la Junta de Montevideo*, 1962, pp. 16-17
- 9.
10. En citado discurso ante la "Junta de Montevideo".

FRANCISCO ESPÍNOLA O DE LAS SOMBRAS QUE AL COMPARTIR EL DOLOR, LO DIVIDEN

Ricardo Pallares*

CAMINO AL CANON NARRATIVO

Siempre nos impresionó el hecho que no obstante la ruptura entre los creadores del centenario y los del 45, algunos de estos hayan reconocido la influencia de Onetti y de Espínola y cómo este último —especialmente— contribuyó a asegurar la continuidad de la comunicación entre las generaciones implicadas.

No es este el momento para inventariar los testimonios, declaraciones y afirmaciones concurrentes, pero corresponde una opinión en el sentido que seguramente en el caso que nos ocupa hubo razones de representatividad y magisterio, desde tiempo atrás, sin perjuicio de las surgidas de la calidad de la obra de Don Paco y de la estatura de su figura humana e intelectual.¹

Lo cierto es que llegado el medio siglo, la prosa narrativa de quien fue también narrador oral inolvidable recibió una consideración que progresivamente lo vinculó —y luego lo instalará— en el canon literario nacional.

Es así que con motivo de este homenaje nos vino a la memoria otro anterior hecho en 1983, aún en dictadura, en la sede de la AEBU.

Dicha institución fue la organizadora —conjuntamente con la desaparecida Casa del Autor Nacional— de varios eventos recordatorios de los diez años del fallecimiento de Espínola y de celebración de los cincuenta años de la publicación de su novela *"Sombras sobre la tierra"*.

En 1983, frente a una sala colmada, tensa y atenta, consciente de que era vigilada, llena de expresiones no verbales, todos evocamos la figura del escritor, comentamos su alta definición estética y ética. El decir tenía silencios e implícitos, pero la comunicación fue fraterna por mérito de la mediación de los contenidos: los valores de aquel hombre y su obra narrativa.

Aquel año concluimos viendo una secreta cronofilia en la fecha de su muerte. En efecto, el recordado 26 de junio de 1973 cerraba un ciclo intenso en la vida de Espínola cuyo comienzo se remontaba a 1935, cuando cayó prisionero luego de Paso Morlán, en su calidad de integrante de las fuerzas revolucionarias contra el gobierno dictatorial de Terra. (Por aquellos meses muchos dijeron que su muerte era una manera de negarse a vivir el día siguiente: el de otro golpe de estado).

En el encuentro de hoy, además de comentar algunas razones que justifican la celebración, esbozaremos una idea sobre el asunto novela y sociedad, tal como aparece en su obra. Una línea que dé cuenta —al menos— de la

* Crítico y profesor

modernidad del planteo crítico que Espínola hace al respecto, que se encuentra detrás del aparente pintoresquismo costumbrista o idiosincrásico de muchos de sus textos y de la galería de sus criaturas.

Con tal propósito recomponemos algunos tramos de un texto publicado en 1983, con el título "Hace cincuenta años, Sombras sobre la tierra".²

LA NOVELA DE 1933

De manera que en esta oportunidad volvemos sobre la novela en procura —además— de una reflexión sostenida. Una reflexión que sea capaz de aportar para el esclarecimiento del porqué de su significación en el proceso de la literatura narrativa en el Uruguay del S.XX.

Para ilustrar el interés que concitó podríamos recordar, a modo de ejemplo, que en 1966 Roberto Ibáñez —quien se sumaba así al pensamiento crítico de Zum Felde— saludó desde "Marcha" la tercera edición de la novela, diciendo: "*Es una gran novela, sin duda la primera gran novela que se escribió por estas latitudes en lo que va del siglo. Una gran novela a pesar del protagonista y de posibles disidencias entre el "correlato objetivo" y el mensaje en ella desenvuelto.*"

Si en el panorama de la región limitamos la mirada a la zona temática vinculada al prostíbulo o mancebía, encontramos que desde "*Un perdido*" del chileno Eduardo Barrios hasta "*La historia de la cándida Eréndira*"... del colombiano G. García Márquez y "*Pantaleón y las visitadoras*" del peruano M. Vargas Llosa, pasando por "*Sombras sobre la tierra*", podría describirse una especie de parábola.

Esa parábola de evolución obedecería a la tensión estética en la búsqueda de la superación exitosa del realismo u objetivismo documental —o testimonial— de denuncia e impostación redentora.

Ese proceso o "parábola" es el que instalaría la objetividad textual de una subjetividad o visión de mundo que fue el relevo de la mera descripción, aunque con notas sociológicas, que se hizo durante todo el ciclo criollista o indigenista.

En la perspectiva nacional conviene recordar sumariamente cuál era el contexto socio-político a efectos de advertir qué luz arrojaría sobre la reflexión puesta en marcha en la presente comunicación.

Los alrededores de "*Sombras sobre la Tierra*" fueron particularmente críticos. En 1929 sobrevino la muerte de José Batlle y Ordóñez que resintió la cohesión ideológica al interior de su partido, del mismo modo que en el nacionalismo la derrota en las elecciones de 1930 agravó divisiones internas que se prolongarían hasta muy pasado el medio siglo (1958).

No obstante, se produjeron algunos cambios y avances —por lo menos a nivel institucional— de no poca importancia. Tal el caso, en 1931, pacto mediante, de la creación de la ANCAP, de la UTE, y de la monopolización de los servicios portuarios.

Paralelamente en el nivel del país real no se logra estabilizar la economía, ni combatir la desocupación, ni conformar a ningún sector económico, productivo o social y el mal estar recorre todos los estamentos. En 1931 —agrega B. Nahum— el peso alcanzó un 60% de desvalorización respecto del dólar y la libra.³

La crisis mundial del año 29 ya tenía tiempo de instalada en el país cuando el Presidente Gabriel Terra, electo en 1931, formulaba críticas severas a la Constitución de 1918 y al Consejo Nacional de Administración. Luego ocurrirán el golpe de estado, el crimen contra Julio C. Grauert, el suicidio-rebelión de Baltasar Brum, la disolución del Consejo Nacional, la disolución de las Cámaras, y la represión violenta.

Quiere decir que el Uruguay profundo o verdadero no estaba enteramente en el perfil institucional ni constitucional ya que también estaba en esa otra dimensión que el imaginario social no asumía con claridad.

“Este panorama de los actores sociales y políticos de aquel Uruguay de 1930 —dicen G. Caetano y J. Rilla— parecía cimentar un cuadro general más favorable a las permanencias que a las transformaciones, sobre la base de un marco de relaciones entre los partidos, el Estado y la sociedad ya por entonces de muy sólido arraigo entre los uruguayos”... .. “Y si en el Uruguay de 1930 —agregan más adelante— podía decirse (y el mismo régimen terrista así lo corroboraría) que era más fácil conservar que innovar, tampoco había nada cristalizado o congelado para el porvenir.”⁴

En “Sombras sobre la tierra” nos enfrentaremos a otro tipo de distorsión —homologable en lo sustancial a la que se habría verificado entre el País formal y el real— que se da en y por una alternancia articuladora. Nos referimos a la alternancia entre el mundo del bajo y el del centro maragato, con claras imbricaciones en la historia de Juan Carlos, el protagonista, que excede en mucho el nivel argumental.

En efecto, el joven Juan Carlos —estudiante universitario en la Capital— hijo de familia acomodada, orbita en el mundo del bajo, en los prostíbulos, los boliches, los callejones, donde desenvuelve una peripecia de amor con una prostituta. El amor —que le es correspondido por la Nena— es tan intenso como paradójico por “auténtico” y degradante. Pero también es “imposible”, sin proyecto viable, en razón de las configuraciones de pareja y de sociedad de pertenencia.

También es imposible el amor con Olga, otro amor con una joven de familia, residente en el centro, porque es enteramente convencional. Este otro amor alterna narrativa y vitalmente, acrecentando lo dicotómico y la atmósfera de agobio que suele rodear la vida que sobrelleva el joven en muchos aspectos, entre los que se incluyen posturas y conductas de señorito.

En la nocturnidad bohemia del bajo, plena de pobreza, de tipos humanos señalados por rasgos esperpénticos o miserabilísimos que mueven a risa y a piedad, se desenvuelve una peripecia que suele mancomunar a seres entrañables.

Es en ese mundo de los rituales de la caña y del machismo, del prejuicio, de la política partidista, de la generosidad, de la exaltación individualista del yo, donde se da una búsqueda de lo absoluto que el protagonista abandonará imprevistamente al final y luego de presiones avasallantes del orden establecido.

En el marco de algunas ataduras impuestas por el realismo, asimilado por Espínola en grandes maestros rusos del género, el joven Juan Carlos y su vicisitud está por la de los uruguayos que no encontraron el cumplimiento de su destino individual en el lugar que les reservaba o imponía la sociedad nacional por entonces.

De esta manera, a modo de espejo subjetivo e historiado, la novela da cuenta del correspondiente período histórico de nuestro país por el legítimo expediente de la invención o imaginación literaria. Tal la configuración de la cuestión relativa a novela y sociedad. Diríamos que según Espínola, en la obra el centro sería el hombre, el propósito sería estético y el fin último, esclarecer compartiendo. (Como se ve, hay elementos que permitirían vinculaciones con teorías espiritualistas.)

En un nivel profundo de lectura es posible pensar que la novela diría cómo el Uruguay de entonces se asentaba en una mentira. Quizá por ello mismo el bajo es el escenario de tanta grandeza elemental como la que puede encontrarse en la iluminación o focalización narrativa de toda una constelación de personajes secundarios y fugaces.

El protagonista y los coautores de la novela —entre los pocos lectores que sigue teniendo y que logran involucrarse— “*se debaten en una experiencia fáustica*”. La expresión, que es del poeta y ensayista Alvaro Figueredo, da cuenta de cómo se trata de la búsqueda de la vida total y de la verdad última, es decir, del lugar propio en un mundo personalizado. (Aparece en un estudio publicado en la Revista Nacional al que no logramos ubicar en estas horas previas).

En razón de lo señalado precedentemente es que los soliloquios del protagonista, sus fantasías y ensoñaciones —que no son pocas— pueden verse como significantes que han desplazado a otros: sus deseos y su ser más auténtico, verdadero, profundo.

Pero la influencia del medio social ya aludido, y el marco de referencias culturales tanto como el propio carácter de Juan Carlos (de nudo edípico bastante truculento), le impiden la plenitud. No se realiza. Su ser más cierto se resuelve en un no poder ser, en un vacío —verdadera falta— que es probablemente la de su identidad esencial.

Coadyuvan en lo dicho ciertos valores y prejuicios como, a modo de ejemplo, los que rodean al recuerdo ambivalente de la madre y a la negra Basilia, servidora en la casa paterna, buenamente maternal. Vale tener en cuenta en este sentido la secuencia que va desde el final del capítulo 31 hasta el 33 inclusive.

No obstante el contexto mundial y local, llama la atención que tan tempranamente Espínola haya dado forma narrativa a esta concepción de sujeto y a una visión tan descarnada de la realidad nacional.

Es probable que nos pusiéramos rápidamente de acuerdo en que para encontrar algo similar tendríamos que esperar hasta “*El pozo*” de J. C. Onetti, en 1939, salvando las diferencias pues adquirió énfasis renovador en el proceso de la literatura narrativa hispanoamericana.

En efecto, el entorno del centenario era temprano para que un personaje de novela, el joven Juan Carlos, hiciera una progresiva conciencia de su yo complejo, culposo, problemático, y aún de su proyección social, sin que pudiera (porque no quiere) superar su alienación.

Él no asume el papel social que le pudo corresponder y redimir. No desarrolla una misericordia capaz de compenetrarlo con los seres del mundo — que en más de una oportunidad él ayuda al desastre— ni se construye a sí mismo. Tampoco logra verdaderamente compartir el dolor humano —el suyo ni el ajeno— y, por lo tanto, no logra dividirlo.

El protagonista abandona el bajo, abandona la versión abreviada del verdadero mundo, y regresa a su vida anterior donde tiene (¿o busca?) el refugio de los modelos y patrones. Hace un viaje de retorno a su intra-historia. Ante la opción, pierde la alternativa solidaria y misericorde, renuncia a la verdadera aventura.

Es claro que estamos ante una identidad en crisis, a tal punto que a veces parece no escuchar ni a Basilia, la negra anciana, cuando le dice cosas "entre encías" pero nacidas del corazón.

Si Juan Carlos como personaje suscita todo un mundo y lo organiza en su funcionalidad narrativa, también le dará forma a los contenidos. Él desea y rechaza al bajo, siente como suyo al centro pero también lo desprecia, ama a la prostituta (paradigmática en este caso) pero la golpea salvajemente, se refugia en una bohemia peculiar y luego —como ya se dijo— la abandona.

De alguna manera Juan Carlos emprende un regreso o retroceso si admitimos que su aventura es un viaje simbólico. Ese retroceso es una especie de regresión que opera, asimismo, como deconstrucción de la epicidad de los protagonistas del ciclo criollista.

Vivió la soledad compartida o "dividida", casi fue una sombra más, un alma plena hasta en su desquicio, pero se destierra, acaba su búsqueda "fáustica".

Lo afirmado sería la razón formal y metafísica del final abierto de la novela. En verdad el protagonista también es donde fracasa o donde está la ausencia de sí mismo o es en lo que le falta a su mundo, que también nos haría falta a los lectores-constructores en este nuestro mundo.

¿No será que los seres de la novela, como también el protagonista-narrador-autor-lector, en tanto que sombras o almas, son los "dolientes principales" de sus propios seres incumplidos?

Mario Benedetti escribió: *"Las criaturas de Espínola son impulsos de carne y hueso, estados de ánimo que la realidad pocas veces concreta, pero que el artista en cambio puede materializar. Uno de los más originales rasgos de Espínola es la renovación que impone a ciertos tradicionales gambitos del oficio: por ejemplo, el misterio."*⁵

La cita anterior viene a cuenta de consideraciones que haremos más adelante, relativas a opciones formales, pero refuerza claramente la idea de una energía espiritual que gravita en el centro del personaje y, por ende, del creador. Así es como surge lo humanísimo, la minucia para lo grande, la grandeza en lo vulgar.

EL POSIBLE ENCUADRE DE LA IDENTIDAD EN CRISIS

Ya se dijo que la aventura de Juan Carlos tiene, a nivel de la anécdota, un valor fuertemente hilativo en la novela y una señalada complejidad.

De hecho contraviene algunos mitos fundantes de la identidad nacional. No es portador de leyendas, de arcadias románticas, ni exalta protocaudillos, ni es narrador de parábolas. Tampoco parece ser un actualizador de ninguna de ellas en particular.

Es cierto que Juan Carlos en tanto que personaje está muy lejos de Eladio Linacero —quien ve la luz narrativa en *"El Pozo"* de 1939—. No podría siquiera imaginarlo aunque hiciera una proyección prospectiva de sus desencantos.

Con todo, es portador de una crisis más o menos entrevista que afianzándose a través del tiempo histórico y literario, traería el desencanto, la sospecha escéptica de otro joven que finalmente diría que detrás de los uruguayos sólo había treinta y tres gauchos.

Vaciada de pasado real y de imaginario identitario, la cáscara pictórica de Blanes que estaría como referente en las palabras del personaje onettiano, no resulta más que una convención.

Hecho este planteo conviene precisar un poco más el alcance de la crisis que se configura en el protagonista de Espínola.

Ya al final de la novela y de una noche de farra junto al río, en un lugar de descanso, Juan Carlos embargado por la caña, el tango, el fuego y el amor de y por la Nena que está a su lado, paseando por el río en un bote donde él rema, le dice a su enamorada:

- ¡Ah, Nena! ¡Qué triste simulacro de hombre he llegado a ser." (p.315)

Y luego, a raíz de una pregunta inocente de la mujer acerca de quién era la propiedad de todo lo circundante, que excedía ya el dominio fiscal, él afirma:

- *Habrà una época en que toda la tierra no tendrá dueños... y por eso ella será para siempre de todos los seres.*"(id.)

Significa entonces que el protagonista todavía se sostiene firmemente de una idealización vinculante con lo utópico, que la crisis que se instaló en él no tiene elementos desintegradores.

Sus antecedentes en la novela muestran que en su sensibilidad o mentalidad no hay una identidad colectiva de origen, claramente fundante.

Por lo tanto ese posible salto al futuro que se plantea en el parlamento transcrito, ¿no sería un salto al vacío? O, ¿no será una propuesta constructiva, de tipo refundador para el colectivo no visto por el esencialismo de las elites dominantes?

Sea como fuere, el autor sitúa alto el punto de mira. Tanto como para que podamos leer una propuesta posible.

LA IMAGEN DE LAS SOMBRAS

La imagen preferida para referir a los personajes y actores es "las sombras". Ellas son los seres moviéndose, desplazándose durante la noche por el bajo, tambaleantes de alcohol, de dolor, de amor, o por simple insania.

El relato del ciclo diario en la vida del prostíbulo —que aparece en el capítulo 31— acaba diciendo: "*Es una casa, entonces, como las otras... Después, sí, se detiene todo. Y en la noche aparece la luz que las puertas recorran. Y alrededor de ella, sombras, sombras que se acercan, se iluminan un efímero instante y son tragadas luego por la oscuridad.*" (p.145) (5)

En la noche es cuando se aviva o despierta el bajo que es un espacio descendido, justamente porque tiene mucho de pozo, y son las sombras quienes lo pueblan.

A las sombras u hombres-sombra se los menciona por primera vez en una acotación de la segunda página de la obra, (...*voz de una sombra desembocada tambaleante a pocos pasos.*" p.10).

En tanto que dolientes o sombras "en pena", son los "vivientes" en la historia. Están cargados de humanidad a fuerza de ser singulares y tener

intensos sentimientos aunque fuere por cosas pequeñas, incluidas sus propias vidas.

La mayoría tiene alguna grandeza elemental, como ya se dijo, como si fueran resultado o desprendimientos —semillado— de los grandes personajes de los cuentos de 1926 —fecha de *"Raza ciega"*— entre los que bastaría citar a Rodríguez.

En el cuento al que da su nombre, este personaje lleva al oponente —el anónimo ofertante huesudo y amanerado— casi hasta la imploración, mientras sigue su rumbo bajo la plenitud lunar. Rodríguez y su sombra, que le sigue el tranco y es como si fuera su propia alma que lo acompaña, van integrando el ser y el hacer. La sombra es el complemento que descarta la soledad. Afirmada la plenitud humana, hay en él un natural instinto para distinguir lo engañoso y exorcizar el mal, casi sin proponérselo.

Sin embargo en esa oscuridad de la que hablábamos más arriba —que también acompaña o envuelve simbólicamente a muchos seres de *"Raza ciega"*, no obstante el plenilunio del ejemplo— es donde se genera luz. Se trata de la luz interior de los seres y tiene, por lo tanto, una naturaleza moral. Por lo común consiste en una especie de nostalgia activa del bien, en un ferviente deseo de felicidad, en una bondad natural.

A la felicidad se la desea, sueña o apalabra —refiriéndola, nombrándola— de mil maneras y en otras tantas ocasiones. Es un motivo recurrente que tiende a saturar el nivel semántico de gran parte de esta prosa narrativa, incluso en textos más dramáticos.

La felicidad es intuita como algo que participaría de la santidad o que otorgaría alguna cualidad de Dios al tratarse de un camino probable para llegar a él.

Hay diálogos, ocurrencias, digresiones episódicas, situaciones, que presenta la novela a cada paso, que permitirían pensar en esa felicidad como una búsqueda inexorable, un imposible, una aspiración continua.

Si la búsqueda que de ella hacen las criaturas, reubica a la felicidad en un metadiscurso o en una categoría mítica, la realidad concreta de los buscadores parece decir que la felicidad es una falta, una ausencia que tienen los hombres sobre la tierra.

A veces esa ausencia de la felicidad los convierte en sombras, otras se manifiesta "en un clarear en la conciencia" que tiene parentesco morosoliano.

La mayoría parece obedecer impulsos de vida como si un soplo interior les diera perfil y en muchos casos les otorgara afán de trascendencia. Porque es de saber que los personajes de Espínola —incluso los pueblerinos y los campesinos de aparición circunstancial— tienen una vocación de autoredención.

El hecho referido anteriormente, ¿se vinculará a una metafísica del bien que esboza el autor?, ¿o estará directamente relacionado con el epígrafe que preside la obra?

Recordemos que en él se cita a San Lucas: "*Y como llegó cerca, viendo la ciudad, lloró sobre ella*", lo que aseguraría una mirada piadosa en el punto de vista.

Cabe recordar que, no por casualidad, desde una perspectiva crítica muy espiritualista Esther de Cáceres, poeta coetánea y amiga personal de Espínola,

señaló en una edición oficial —ya en 1967— que en sus versiones tremendas de la realidad hay “un secreto don del narrador”. Dice: “*hay un elemento compensador de toda la angustia; y es el que radica en la piedad con que el autor mira a sus personajes; y es el que radica en la bondad de los seres resignados, tiernos, mansos, inocentes, que pueblan el mundo creado por Espinola*”. (7)

Una relectura de la novela permite advertir enseguida que ese impulso de vida o soplo interior también está en la voz del relato; no en un “élan”, sino especialmente en el énfasis figuracional del discurso del narrador-acotador.

Se trata de una prosa de reiterados pasajes poéticos y de marcado acrecimiento por vía de la metáfora y de la imagen. Las figuras, entre las que también abundan la adjetivación catacrésica, las fórmulas binarias que reúnen matices, las comparaciones y enumeraciones de todo tipo, dan cuenta de sutiles y peculiares recodos en los seres, los lugares y las historias. Es desde las formalizaciones del discurso —a veces poco homogéneo— que se consagra ese valor.

En general, en la textura parece percibirse un impacto de naturaleza ultraísta o, al menos, del proceso de la vanguardia (imágenes intensamente poéticas, ricos neologismos). Pero lo cierto es que las texturas y los lenguajes entraman, sostienen y rescatan a los seres que por estar vivos sobre la tierra, están en cuestión o a prueba.

Desde el punto de vista autoral la prosa del narrador los redime porque además los ilumina éticamente de la forma y en el sentido que se explicó más arriba. De manera que la prosa del relato es una forma de la ternura piadosa o de la misericordia: saca del anonimato, impide el olvido, literaturiza. (Aca-so también cristianice, en el más amplio y figurado de los sentidos).

En una pausa de la extensísima sección o capítulo 14 se dice: “*En este pueblo, casi de donde se pare —o desplazándose pocas cuadras— uno ve, de día, el campo; de noche, la oscuridad. Y estas dos inmensidades agobian, achican. Y, al mismo tiempo, extrañamente, esperan.*” (p.77)

Lo que el narrador no dice —porque parece saber que está subjetivamente involucrado— es que la otra inmensidad que agobia y achica es la del dolor y la del amor humano, la de la condición sombría de estos seres en el doble sentido que surge del título de la novela: sombríos por oscuros y sombríos porque van o son a la sombra de Dios padre. La inmensidades mentadas también son el escenario de la esperanza pues parecen un cielo o paraíso.

Veamos un ejemplo. En “*la despreciada jurisdicción del bajo*”, durante una campaña electoral, Manuel, uno de los pobrecitos, pasado de caña y trepado al balconcito desde donde se desarrolla la oratoria política, desde el incompleto disfraz de paquetura que tiene, con ropa que es de otro, dice: - “*¡Señores! ¡Concurrencia! ¡La vida es mala, pero el hombre es bueno!*” (p.79)

La desventura inmanente, connotada por el parlamento citado es, a la manera de la inocencia desde la que se asume, una cualidad que da sentido al dolor y a la poquedad.

En el caso de esta novela que comentamos la idea-eje del destino como fatalidad pura sería sustituida por las condiciones de la existencia, incluido el misterio, percibida en el marco urbano, del bajo y del centro, de lo social en suma.

No queda claro que esas condiciones son responsabilidad de los hombres

porque en definitiva no parece estar claro en el pensamiento representativo de los actantes y menos en el de los personajes.

Pero hay algo que se manifiesta en la lucidez en ciernes, en la manera sencilla de asumir la realidad: la modestia y la reconciliación con la vida, que es una forma de amarla. ¿Acaso ser feliz no sería tan sencillo como tener a Dios, o como aceptar que contrastada con la bondad de los hombres "la vida es mala"?

NOTAS

1. Ver Maggi, Carlos, Los dos maestros paradójales del 45, En: Capítulo Oriental No.26, *La historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, CEDAL, 1968.
2. Revista *Jaque*, No.3, Montevideo, 2/12/1983.
3. Nahum, Benjamin, *Manual de Historia del Uruguay. 1903-1990*, Montevideo, EBO, 1996.
4. Caetano, G.- Rilla, J., *Historia contemporánea del Uruguay*, Montevideo, Fin de siglo, 1994.
5. En: Oreggioni, Alberto - Penco, Wilfredo, *Diccionario de la literatura uruguaya*, T 1, Montevideo, Arca-Credisol, 1987.
6. Las citas de la novela se hacen siguiendo el texto de la 4a. edición, Montevideo, Arca, 1969.
7. Prólogo a *Raza ciega y otros cuentos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, 1967.



Francisco Espinola.
Fotografía autografiada para María V. de Müller, circa 1935.
[Acervo del PRODLUL, FHCE].

Acerca de Milón o el ser del circo

LOS BORDES DEL ARTE Y DEL ESPECTÁCULO

Gerardo Ciancio
MEC

La obra *Milón o el ser del circo* (1954) es un espacio de escritura inmerso en los bordes, en los límites, en las fronteras del fenómeno genérico. Ensayo dialogado, drama ensayístico, Milón propone un proyecto estético novedoso, original. Espínola hace navegar a su lector por entre sus ideas acerca del arte, de la percepción y la experiencia estéticas, de la recepción de la obra artística (incluso de la vida, del tiempo, de los procesos del espíritu y de la mente, de la condición humana), vehiculizadas en el discurso dramático, en la tríada dialógica que construyen Helena, Néstor e Hipólito, mientras contemplan el desarrollo de una función circense, que se abre como si se produjera "el corrimiento de una cortina" que "se despliega" y provoca "brusca perturbación de la quietud y del silencio" (4)*:

"La parada toca a su fin. Tras el brillo de las chisteras de tan espigadas malabaristas, ahora desaparecen los últimos clowns seguidos por los biceps y el pecho de los atletas, por acróbatas que parecen pisar sin peso un suelo que no fuese el nuestro... Y, cerrando el desfile, impasibles hindúes se alejan ya, medidos en el vasto frontal de las moles de sus cinco elefantes..." (3)

En el circo se experimenta el lugar de la desmesura, del desafío. Mitológicos Milones abren y cierran sus manos para apretar la fruta sin romperla. Clavan sus manos en los troncos, para hacer astillas, y corren el riesgo de ser devorados por los lobos. La estética circense es una estética de riesgo y desafío, un modo de *hybris* pagana: la trapecista que cae al vacío al cierre de la obra, es Milón. Hacer lo imposible verosímil es mandato que el arte atiende. Hacer lo posible increíble implica el riesgo, el desborde, la caída. Puede radicar ese riesgo en el intento de "hollar el límite de lo que al cuerpo le es factible". (36) Los acróbatas llevan adelante sus actos como "dentro de inverosímiles nidos" (36) Y el proyecto circense se mueve en esos parámetros. No en vano las últimas palabras de Néstor, mientras observa cómo la joven trapecista no alcanza el aparato con sus manos son "¡No mires! ¡No mires, Helena!...¡ Oh, Milón!" Con ellas se cierra la pieza de marras.

Esther de Cáceres observa en el prólogo que "esta obra tiene un valor confesional, experiencial, de grado intenso. No es sólo en lo que respecta al

Los números corresponden a la paginación original de *Milón o el ser del circo*. Impresora uruguaya, Montevideo, 1954

grave problema de estética de que se trata. Es también con respecto al problema de Espínola y sus medios de expresión, síntesis de una gran experiencia literaria que aquí se concentra y culmina." (XII)

En realidad es esta, quizás, la obra más extraña al interior del corpus literario del autor de *Sombras sobre la tierra*. Por lo menos en apariencia, en el nivel de la superficie textual. Espínola es, en estas páginas, el otro y el mismo. La firma autoral es reconocible si leemos con detenimiento el diálogo, construido a partir de un decir clásico y una sintaxis poética ajena, en apariencia, al discurso espinoliano. Por ejemplo, de la relación dialógica y didáctica (cuasi socrática, o bien, de una marcada dialogicidad platónica), se destilan fuertes componentes de ternura, de una comprensión por el otro y una compasión por los avatares de la criatura humana, propias de sus cuentos, de su novela y del diálogo que mantienen *El hombre de cabello gris* y *La joven triste en La fuga en el espejo* (1937).

A lo largo de la obra, Néstor asume la condición de pedagogo, de guía. A él se entregan los otros personajes; a su sabio discurrir, a su preclara condición de analista del arte, y a su experiencia:

"¡Estoy a ciegas! ¡Tómame de la mano y, a través de lo verdadero y de lo ilusorio, sigue siendo mi lazarillo!", exclama Helena en determinado momento de la obra. (51)

Este hombre mesurado y verborrágico, capaz de argumentar sobre los más intrincados perfiles del fenómeno estético, y, al mismo tiempo, incapaz del logos cuando ocurre el trágico desenlace (la trapecionista sufre el fatum de Milón), intenta explicar a Helena y a Hipólito, cómo debemos posicionarnos frente a la obra de arte, frente a los "actos singulares" (36) de los seres del circo, frente a las fronteras de la ficción y la realidad, de la ilusión y la verdad, de la experiencia real y la experiencia estética. Néstor es el teórico del arte, el esteta reflexivo, el que muestra el camino del goce estético, pero también el que indica los lugares del sueño, de la verdad y de la ilusión ("los ilusorios espejos" (8), de la fantasía y la realidad:

" ¿Cómo no engañarnos entonces, cuando nos situamos en las fronteras de lo real y de las fantasía; allí donde la más leve atracción del deseo hace posar a lo que es ilusión en lo que es verdad y a lo que es verdad sobre el suelo de lo que es sueño?" (10)

Hipólito en su segundo parlamento, había señalado la precisa frontera, que según su perspectiva, "separa el mundo real del mundo del artificio artístico" (4). Una vez iniciada la función, para Hipólito se experimenta un "tiempo clausurado, en absoluto desierto de lo natural, y a él inasequible" (4).

Será Néstor (soporte en sus enunciados, de la teorización del arte que sostiene Espínola) quien nos explique el sentido de la obra de arte, el espacio-tiempo sensibles donde ocurre y los modos de recepción de la misma:

"La obra de arte ni ríe ni llora. Sus labios no se entreatben más que para decir. Y calla para aquel a quien, ante su mayestática presencia, con una onda de tinieblas se le mancilla el rostro bruñido por la expectación" (12)

Es la obra de arte un proceso que nos llega desde una propuesta que debemos atender "tras un broquel de impasibilidad" (12). Néstor le aconseja a Helena que se apodere de la obra de arte " a medida que fluye hacia su manifestación. Mientras no cesa, preciso es mantenersele delante convertido lo más posible en atención y lo menos posible en intención." (30) Esto lleva implícito un problema: que "el espíritu, sin que abandone su fijeza en ella, corre el riesgo de quedar por momentos como ausente." (39)

Es el espacio entre el artificio y el receptor, el tiempo que dura el proceso, donde más debemos atender. La instancia receptiva es la clave, el modo como la experimentamos. De lo contrario, la obra de arte fracasa, no existe, no se echa a funcionar, adviene en dispositivo apagado:

" El espanto, la angustia, la piedad con que la viscera se hace presente en el momento de la recepción son signos fatales de una grieta hasta lo hondo; del desmoronamiento del sueño, que da así de bruces contra lo concreto. Lo mismo ocurre con lo real. Sin un escudo fuerte que nos lo defienda del ataque del ensueño, se escinde, a veces, y lanza como en explosión cósmica una realidad hecha pedazos hacia el suelo de la transfiguración..." (13)

Sutiles velos distancian el arte de la realidad, el teatro del circo, el artilugio ilusorio de la prueba circense. En el acto del picadero no hay "transfiguraciones de la realidad, nada de traslación de sentido ni de simbólica participante", son, por el contrario, "actos desnudos, solitarios, semejantes a los de Milón con su granada o con su toro, en el esfuerzo por agotar del modo más veraz sus posibilidades como hechos en sí, como actos mudos, sin secuencias" (75).

No obstante, el juego de los Pierrots deviene en arte, en teatro, en espectáculo que se inscribe en la función estética, si sabemos encuadrarlo en nuestra experiencia receptiva. Los payasos alternan con los acróbatas y trapeceistas. La ilusión teatral (los Pierrots de alguna forma, participan del mismo estatuto estético que Hamlet) alterna con la realidad tensada hacia sus bordes más riesgosos, más audaces, más próximos a lo posible increíble aristotélico. Néstor analiza este fenómeno y arroja luz a las ambiguas fronteras del espacio espectacular, al mismo tiempo que desarrolla una embrionaria teoría del fluir de nuestra conciencia. Afirma que los Pierrots pueden devenir en

"elemento espurio del circo si es que no se les ilumina su propósito: el de ubicar intervalos por donde, en el espacio de los vales y de las marchas, también para nuestra distracción ellos cruzan sus mitos, resbalándolos entre dos actos de firme verdad. Porque, Helena, como la gaviota de su fatiga se recupera apoyándose en la cima de una sucesión de olas, nuestra conciencia en la alternancia halla su descanso. Posada en el fluir de las cosas, ella cambia de sitio sobre diferentes elementos del transcurso... Si antes todo era verdad, todo es artificio aquí, ahora —lo antagónico de lo circense cabal— y, ¿por qué no conceder?, aunque mínimo, arte." (13-14)

Ahí, precisamente, se desdibuja *el ser del circo*: el clown incursiona en el arte, actúa, finge, miente sus actos. Simula y para ello monta un artilugio:

“el estallido de la bofetada no nace del impacto sino de un subrepticio chocar, más abajo, dado con las mismas palmas de la víctima fingida” (14)

Y esos modos del arte generados sobre la escena (o por lo menos, esos conatos de arte que se ofrecen desde el picadero) son efímeros. Duran lo que dura el proceso receptivo. La memoria afectiva los guarda, luego de que la inteligencia emocional y las estrategias sensibles, los procesaron. Pero es imposible almacenar toda la experiencia estética, recrear en forma exacta todas las variables que la integran: ni el payaso (actor) es el mismo después de llegar al camarino y quitarse el albayalde, ni quien llegó a las gradas pagando su ticket (el espectador) será el mismo una vez que abandonó el recinto espectacular:

“y los histriones encenderán de nuevo sus nombres para poder, a su lumbré, alternar otra vez con los demás y reconocerse [...] Apenas su imagen, desatada de lo contingente, en nuestra conciencia ha de asilarse, y tan sólo por azar, algún día, como olvidada prenda depreciada, podríamos hallarla” (16-17)

Néstor va profundizando sus explicaciones, va argumentando con mayor sutileza, va teorizando y sostiene su discurso en ejemplos, alegorías e incluso, anécdotas, a medida que transcurre la obra; a medida que transcurre en la obra, la función de circo, de la que recibimos una suerte de paráfrasis, de comentario simultáneo a la recepción fingida en el diálogo. En esas disquisiciones este personaje —guía— pedagogo, llega a descubrirles a Hipólito y a Helena (y a nosotros) cuál es el lugar de la obra de arte, cual es su espacio natural, dónde realmente se produce:

“La obra de arte no se halla donde tú crees: libro, mármol, tela, bailarín y espacio y tiempo donde nos subyuga. Allí yace el dispositivo, el artilugio, nada más. Es de soledad viviente en soledad viviente que se posa, buscando semejanzas con la inaudita abstracción originaria. Ella estuvo en el alma del artista; y estará en la de quien le enfrente la conciencia, si él ha procedido con ésta como los virtuosos y los seres del circo con su naturaleza; si ha domado a su vez el propio espíritu hasta el punto de que se entregue con diligencia lo que la creación le exige, sin entrometerse en absoluto, por su parte.” (31)

Y más adelante, es el propio Néstor el encargado de explicar los procesos sensibles que experimenta el receptor del constructo estético. Procesos que ocurren en el espacio de la intimidad, en soledad contemplativa. Espinola anticipa, de alguna forma, la reciente teoría del proceso textual, que propone un interjuego de imágenes mentales entre el autor y el receptor:

“...para acoger la obra de arte, Helena, también se requiere que obremos previamente sobre nuestra naturaleza; que un empeño tenaz convierta nuestro espíritu en delicadísimo artilugio a fin de corresponder con él al que el artista nos levanta [...] nosotros debemos domar nuestros leones; llevar a cabo la empresa de desquiciar con sutileza nuestra intimidad hasta que algo

en ella consiga pasividad de espejo ante la obra, mientras el resto no hace otra cosa sino un firme aplicarse a la ostentación del cristal, aunque situándose de tal modo que no deje por descuido caer su propia imagen en el reflejo.” (41-42)

Espinola ha reflexionado durante toda su vida y a lo largo de toda su producción, en torno a esta tópica de la estética, de la teoría del arte, de la instancia receptiva. Tan es así, que su escritura funciona como un sistema de envíos y reenvíos entre una zona y otra, entre una obra y otra, con el fin de aportarnos claves hermenéuticas, de guiarnos en el gesto lector e interpretacional. Néstor cuenta una anécdota a sus dos compañeros de platea: un “campesino candoroso” presencié un acto circense de acróbatas en pleno vuelo por las alturas de la carpa. Luego exclamó “¡Bah, esto es Mágica!”. He aquí una llave para comprender mejor el cuento “Rodríguez”:

“ Tan inverosímil parecía la verdad [al campesino] patente a sus ojos, y tan imposible le resultaba concebirla generada por acción de la sola voluntad humana, que consideró mucho más lógico aceptarla como fruto de una virtud taumatúrgica. De ese modo dispó para sí al espectáculo de toda natural certeza. Pero convencido, además, de una aviesa intención en semejante engaño —el de pretenderse, mediante hechicerías, que se recibiera como verdad lo que en el vacío y sobre un hilo, a trechos invisible, era—, devolvía el agravio negando importancia al hecho de que el equilibrista fuese amo de una facultad sobrenatural.” (25)

La obra de Francisco Espinola deberá ser leída, también, desde el espacio intratextual: sus textos se cruzan y se rozan sobre la trama de una escritura que es literatura (arte) y, al mismo tiempo, es discurrir teórico sobre la literatura, sobre el arte.

FRANCISCO ESPÍNOLA: LA ESCONDIDA FORMA DE SER

Leonardo Garet
MEC

De similar intensidad a las situaciones que hace vivir a sus personajes, es la actitud prolongada y paciente de Francisco Espínola ante su obra, porque sólo después de silencioso y "conversado" trabajo, la llega a considerar digna de existencia y divulgación. Y no porque no fuera pasional. Era un pasional de todos los temas, pero antes que nada creyó que se debía a la perfección estética. No a la manera de Mallarmé, o Valery, sino con el convencimiento profundo de que sólo mediante el término y la inflexión adecuados, se puede pretender una comunicación de esencias, indispensable en su caso en que la estética es una sola cosa con la ética. Porque, como tempranamente lo señaló Esther de Cáceres: "*La obra de Espínola se refiere, esencialmente, a la percepción de la obra de Arte*" ("Prólogo" a *Milón*, o el ser del circo".)

Arturo Sergio Visca cita oportunamente, una excelente definición de Espínola: "*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*". (*Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, 1962).

Si hoy estamos aquí reunidos, es porque Espínola irradia desde su San José, parte de esa pared de corazones.

Ante un escritor vecino de tiempo, del que se dispone de declaraciones a propósito de su obra, más que tentador resulta el cotejo de nuestras intuiciones con sus consideraciones y comentarios. Y cuando estas coinciden, nos hace sentir que estamos pisando terreno firme. ¿Hasta qué punto esto no será una limitante?

Tampoco puede caprichosamente, esquivarse las coincidencias. La síntesis insuperable del pensamiento de Espínola se encuentra a mi manera de ver, en el *Discurso en San José de Mayo*, (1957). Y después de esa conferencia, tendría que desaparecer este texto que hoy leo, compuesto, fundamentalmente a partir de *Cuentos*, (Montevideo, Universidad de la República, 1961).

Quizás no haya forma de la sugerencia más profunda que cuando obramos porque en nosotros influye una fuerza misteriosa, ya sea de la raza, de los genes, o de la niñez "*tan linda que era*", y la fuerza se ejerce haciéndonos caminar sobre el presente casi sin tocarlo. Es la naturalidad de la acción que no tiene palabras, ni necesita justificación.

Espínola se adentra en sus personajes hasta hacer coincidir una expresión de ellos con otra que él hubiera pronunciado. Como lo dice en *Milón*, o el ser del circo: "*se alimenta con el cuerpo al personaje*". (Montevideo, Impreso-

ra uruguaya 1954.) No de otra manera se explican los momentos de las decisiones fundamentales de los personajes, que son las que otorgan sentido principal a los cuentos.

"Existir (ex-sistir) significa: estar sosteniéndose dentro de la nada". La anterior expresión de Martín Heidegger se continúa de tal manera que permite fundamentar el título *"la escondida forma del ser"*: *"Sosteniéndose dentro de la nada, la existencia está siempre allende el ente en total. A este estar allende el ente es a lo que nosotros llamamos trascendencia. Si la existencia no fuese, en la última raíz de su esencia, un trascender, es decir, si, de antemano, no estuviera sostenida dentro de la nada, jamás podría entrar en relación con el ente ni, por tanto, consigo misma."* (*¿Qué es la metafísica?*, 1930).

"El hombre pálido" es cuento del que puede partir, en este caso, el enfoque de la obra total de Espínola. ¿Qué desconocidos resortes, dormidos sentimientos y capacidades de relación que no se animan a pasar del nivel de la atracción visual- sexual, lo movilizan al "hombre pálido"? El indirecto libre del narrador le cede la palabra y sabemos que el propio personaje, por momentos, describe a la muchacha *"pecho abultadito, lindo pecho de torcaza"* y también que, sin pasar del nivel aparentemente superficial, esa atracción toca *"la escondida forma del ser"*, o esencia del hombre, que es tan determinante de su cambio como para impulsarlo a una acción que supone riesgo y muerte.

El hogar, la llaneza de Carmen, la madre; el temor de Elvira, la hija; la lluvia subrayando las inclemencias, se conjugan en el rancho de Tiburcio para transmitir con diversas sugerencias, ese efectivo cambio de un individuo oscuro, con casi ignorancia de sí mismo —su estar dentro de la nada que dice Heidegger— hacia otro que se trasciende.

Pero, ¿a qué está el ser humano supeditado? Aun cuando no adhiere al criollismo —versión local del regionalismo que se daba en América—, Espínola jamás se aparta de un sentido de la observación riguroso, tanto de los parámetros sociales, como de los comportamientos psíquicos. Y el pasado rige al hombre con tanta fuerza como la ambición, o los rechazos y los amores. ¿Es sólo la reñida relación con el hijastro que agría su carácter, o son los llamados del pasado que lo atraen hasta volverle intolerable el presente a Ignacio, en "Pedro Iglesias"? Ignacio se aleja, sin importarle el dinero de la viuda, hacia el pasado, "los viejos ranchos de los tatas", hacia la recuperación de sí mismo. La señal de su victoria la presiente la reciente esposa abandonada, cuando *"lo vio en momentos en que parecía tocar a la vez la tierra y el cielo."* En "Todavía, no" se apela al recurso de una imagen visual similar del que se aleja —y eleva— para significar la determinación superior del individuo: *"De lejos, sólo el bulto blanco veíase alejarse sobre las altas chilcas. Parecía una nube que se quería cortar sola de la tierra y no podía."*

También "Cosas de la vida", ahonda en la conversión del malhechor mostrando la asistencia a un parto de quienes habían entrado a la casa de la parturienta con intenciones de robo. Pero en ese cuento, el hecho se muestra como algo exterior que precipita la determinación y los personajes no experimentan una verdadera conversión interior. El lector no asiste al proceso de crecimiento. Se está entonces ante un mensaje de que las tendencias del hombre están "allende el ente", en un trayecto no en todas las veces eviden-

te. Tal lo que reconoce Espínola a propósito de *Sombras sobre la tierra*: "Tenía la angustia que se exterioriza desnudamente en *Sombras...de que el hombre es bueno y que quien hace mal no es necesariamente malo*" (Reportaje de Jorge Rufinelli "Una imagen piadosa y verdadera de los hombres", en *Palabras en orden*, México, ed. Veracruzana, 1985.)

El cuento "Yerra" tiene un acto heroico de inesperada conclusión:

"Dejenmén!... Yo qué sé... Un desgraciado d' esos... Un pillo...; mucho mejor que le hubiera sumido las guampas!. Fue una zoncera mía."

La reacción automática de Eugenio salvándole la vida a Jesús, a quien odiaba, es una muestra de la escondida y fulminante manera que se manifiestan los actos mejores de los hombres. El ser se excede por encima de los parámetros que lo conforman y condicionan, y se produce su crecimiento hacia valores potenciales. El personaje de "Yerra" ha experimentado un crecimiento instintivo, del que le cuesta hacerse cargo.

Espínola cree en el ser humano, sin que eso suponga una postulación idílica. Ni tampoco que lo desacredita un "pecado de trascendencia", como expresa Mario Arregui. De momentos extremos y fugaces se trata, contados con ambición por retenerlos, y además, no siempre el escritor es acompañado por el éxito. Se trata de "*almas y no de caracteres*" como lo reconoció Zum Felde, de "*almas*", como siempre insiste Espínola, y por lo tanto, aunque es uno de los escritores que mejor captan un gesto de los hombres cercanos, ocurre como insuperablemente lo explicó Mario Benedetti: "*Al igual que esos ufanos barriletes que pueblan los cielos de nuestra primavera, la fantasía de Espínola tiene un cabo en la tierra, pero su razón de ser está en el aire*". ("Francisco Espínola: el cuento como arte", en *Literatura uruguaya del siglo XX*, Montevideo, Ed. Alfa, 1963.)

El perro León en "El hombre pálido" gruñe al visitante cuando lo acaricia pero luego, cuando le tira una presa durante la cena, se vuelve juguetero, "*¿Mesmo qu' el hombre! — pensó éste*". Es decir, se tienen siempre presente los intereses, como el moreno de "¡Qué lástima!" preocupado porque se le fuguen sin pagar los que estaban ocupados en otra fuga.

Cree, porque en "Todavía, no" lo plantea con un padre terriblemente riguroso y un hijo con igual condición. Los dos, a su turno, sorprendidos de su fiereza irreprimible son capaces de ternura.

En "Rodríguez" se dirigen los alcances a la firmeza de convicciones éticas que deben ser asumidas con anterioridad, (aunque tampoco se cierran las puertas a la interpretación de que es en ese momento de la irrupción del cargoso, que se produce la advertencia y elección de Rodríguez.)

Retornando a "El hombre pálido", la entrada a la grandeza del personaje principal continúa luego de su decisión y defensa de madre e hija, porque no persigue ninguna satisfacción personal, ni siquiera el bálsamo de una mirada de aquellas a quienes había salvado. El autor subraya este comportamiento porque se trataba precisamente, de alguien que tenía muchas muertes "*Si te salieran en luces malas los que has matao, te ciegaría la iluminación, y ahora se te ha entao por hacerte el angelito.*" Y ahora, oscuramente — desde la nada— avizora ese horizonte de arété. En lugar de luces malas, las luces buenas de la iluminación interior.

Los móviles son variados en "María del Carmen", pero potentes, tanto que

a ninguno de los personajes les permite titubear a pesar de la gravedad de los hechos —tal como tampoco titubeó María del Carmen al suicidarse y dejar una clara acusación en su carta. Grandiosidad de caracteres impuestos por las circunstancias, hace que sea digno final de tragedia griega el encuentro de los padres. El diálogo de Rudecindo y Nicanor, a raíz de haber caído muerto Pedro Fernández, por obra de aquel, es de una intensidad difícil de superar.

Las clases de Espínola sobre Homero, ya legendarias, permiten suponer que lo consideraba un ideal de escritor. No hay dudas tampoco que es Dostoyevski su referente más cercano, “ni Dostoyevski lo hubiera podido hacer”. (En comentario hablado acerca de “¡Qué lástima!”, Museo de la palabra del Sodre). Pero coincidentemente con este último, interesa destacar una cercanía humana con Shakespeare y su cosmovisión integradora de las diversas esferas: la bondad del rey Eduardo y su poder de sanar, el desenfreno de los caballos y los elementos, dando razón a que lo que ocurre abajo, es espejo de lo de arriba.

Cuando el Hermano Simplicio sale del Monasterio, poseído de su propio milagro, *“La noche era alta y diáfana, vestida de estrellas.”*

En “El hombre pálido” *“el agua empezó a caer con rabia, con furia casi; como si le dieran asco las cosas del mundo y quisiera borrarlo todo, desbordarlo todo y llevárselo muy lejos”.*

Espínola explicitó sus intenciones a propósito de “Qué lástima!” en la grabación ya citada, cuando se oye: *“Poder transformar la realidad de acuerdo con lo que desea todo el ser que está en ese momento proyectado.”* Este comentario no se detiene lo que debiera en “¡Qué lástima!”, no sólo porque el mismo Espínola lo hizo en forma inmejorable, sino porque todo él parece un corolario de “¡Qué lástima!”

Coincidente con el cuento ejemplar de Espínola, se encuentra la conversión de “Cosas de la vida”. José María se iba hacia su infancia: *“¡Guacho! ¡Guacho en la estancia!... pensaba. Guacho... y déle lazo por cualquier cosa”.* Entretanto, el personaje el viejo *“con los ojos clavados en el techo, rezaba”.* Y los que habían matado casi por acostumbramiento y oficio, asistieron al parto de quien iba a ser su víctima pero, por la visión de la grandiosidad del nacimiento, ya eran otros: *“¡M' hijita!, ¡M' hijita! ¡No tenga miedo!... No ve que nosotros la queremos mucho y somos muy... Iba a decir muy buenos”,* explica el narrador.

“Lo inefable” es también un cuento que permite enriquecer la visión de las intenciones de Espínola. La narrativa criollista es pródiga en acciones heroicas pero nunca alcanza los niveles metafísicos en que se mueve Espínola en “Lo inefable”. El arte conmueve, comunica y finalmente redime con todas las potencialidades que el más optimista teórico quisiera. ¿Es la visión romántica o ingenua? No, creyente. Porque en todo caso no es casual, sino confirmada en sus planteos.

Quizás el paso previo a “Lo inefable” sea “Rancho en la noche”, ese espléndido mural de intuiciones en estado puro, de objetos y seres conviviendo en la espectral noche de luna. En “Rancho en la noche” la poesía de las cosas

tiene un plano que se eleva más allá de lo racional y que, además, no supone ningún trato con la lógica, ni las concesiones. Lo poético puro de "Rancho en la noche" se impone al narrador y al lector, así como la emoción estética avasalla a Pedrín en "Lo inefable". No es el amor, como a primera vista parece lo que conmueve a Pedrín. Hasta en sueños Pedrín mantiene la división jerárquica, como el personaje de alma humilde en "El sueño del pongo", de José María Argüedas y por eso "la niña bonita" no puede sino ser novia de Carlos, el hijo del patrón. La atracción hacia el cuadro no excluye lo sexual — ¿hay algo que lo excluya?—, pero el énfasis recae en la emoción estética nacida de la contemplación. El cuadro no deja nunca de ser tal, y no se comete la sustitución fetichista. Pedrín se siente más grande, más puro, más entendido por todo lo trascendente que encuentra plasmado en el cuadro. Junto a lo noble y lo verdadero está la belleza de "la niña bonita".

Algo que comparten los personajes de Espínola, es una humildad básica que no los hace sospechar siquiera su propia grandeza, pero que es la materia de la que se alimenta su paso a una situación superior, y los vuelve vencedores de su circunstancia. Esa humildad que es, como Espínola lo dice en *Discurso en San José de Mayo*, un retorno a la casa del padre, donde se experimenta una espléndida sensación de que los seres valen por su capacidad de querer, y no por ningún reconocimiento, ni siquiera a virtudes tales como inteligencia, o valor. Por encima de todo, la capacidad de brindarse al otro.

Esa necesidad imperiosa de ser mejores en "Visita de duelo" adopta inesperadamente una versión crítica sobre la impotencia de la comunicación que es parte importante de la infelicidad. El padre que ha perdido a su hijo, destapa el cajón de su cadáver en mal estado y exclama: "*¡Pobrecito, estaba... estaba... ¡ah! Lo besé como nunca. Yo creo que si lo besé alguna vez fue cuando muy gurí... ¡Pucha que somos una manga de bárbaros! Reservados, secos con la mujer, con los hijos. Nos da como una vergüenza cuando sentimos que vamos a ser blandos...*"

Comentando ¡"Qué lástima!" en la ya citada audición, explica Espínola que los personajes por efecto del alcohol se comunican como les resulta imposible encontrándose sobrios, "no es que se consuelen, como dice la gente, sino que cambian de estado y llegan a zonas superiores de la experiencia humana que no se ofrece así porque sí".

¿Cómo interpretar ésto? En primer lugar como un retorno a Dionisos, a la religiosidad primitiva, porque se trata de personajes en un estado casi elemental de relacionamiento con otros, así como de cultivo de sus propias facultades. "*Yo creo conocer a mi raza, a la del hombre rioplatense. Y si la clasifiqué de "ciega" fue porque sentía a sus hombres como esos acordes sombríos y hondos que sólo desde muy abajo escuchan a las campanas límpidas, celestes.*" Reportaje de Jorge Ruffinelli, (Marcha 12-XI-71.) Así como el griego creía en la intervención de Atenea tomándolo de la cabellera a Aquiles para contenerlo, los personajes de Espínola ven surgir del fondo de sí mismos una fuerza inexplicable que los conduce a un destino más alto.

Y en segundo lugar, como religiosidad al nivel de Dostoyevski. A este respecto me parece casi inexcusable no compartir parte de lo escrito por Nathalie Sarraute a propósito de Dostoyevski, porque parece de verdad ins-

pirado en Espínola. "Este deseo casi maniaco de contacto, de un imposible y agobiante abrazo, es el que arrastra a todos los personajes de Dostoyevski, el que incita a cada personaje a avanzar continuamente hasta llegar al otro sin reparar en el medio, a penetrar lo más hondo posible en él, y hacerle perder su inquietante, su insoportable opacidad, el que le fuerza a la vez a abrirse, a revelar también al otro sus más secretos repliegues". (Cit. en Dostoyevski, de Mercedes Ramírez, ed. Técnica).

La literatura tiene antes que para nadie para el propio Espínola, una capacidad de iluminación. Es así que lo inclina a lo confesional casi en estado de palabra en familia en el cuento "Las ratas", donde la visión impactante de una escena de crueldad marca al personaje para siempre, inspirándole la ensoñación de un paraíso de felicidad destinado a los animales que había visto agonizar. O, en "Lo inefable", cuando el retrato de Pedro Gutiérrez, el caudillo, parece reproducir los que otras veces hizo de su padre y de Aparicio Saravia.

Cuando al comienzo hacía referencia Heidegger, no lo hice para marcar ni influencia ni preminencia. Sino concordancia humana. ¿Qué siente Heidegger cuando fundamenta su intuición acerca del ser, sino algo muy cercano a lo inexplicable de los personajes de Espínola? Casi coincidencia de fechas. *Ser y tiempo* es de 1927, y *¿Qué es la metafísica?*, de 1930. En las situaciones extremas los personajes de Espínola se revelan en forma hasta para ellos impensada. El mundo en cuanto tal, enseña Heidegger, se nos revela en el fenómeno básico de la angustia. Y los personajes de Espínola no se apartan sino profundizan su situación de angustia, en un lugar muy determinado e intransferible de nuestra realidad geográfica y humana. Porque —sigue diciendo Heidegger— las cosas existen en la forma peculiar de estar al alcance de la mano. A eso se debe que en Espínola estén los paisajes, los personajes y el habla del regionalismo uruguayo, pero que se trate la suya de una obra que remite y se emparenta con preocupaciones de índole universal. "El barrilete en el aire", que decía Benedetto.

UNA LECTURA DE “EL HOMBRE PÁLIDO”

Idea Vilarriño¹

La influencia del realismo y del naturalismo indujo a atender todos los aspectos de la vida, de la sociedad, de la conducta, especialmente de aquellos personajes, ambientes y situaciones hasta entonces desatendidos, descuidados por faltos de prestigio, descartados. A la vez, a esa influencia se sumó la de la literatura rusa (Dostoiewski, Andreiev, Gorki, etcétera) con su interés por las criaturas oscuras, nada admirables ni románticas. De ahí que, al comienzo del siglo XX, la narrativa uruguaya se vuelque a los ambientes humildes, pobres y a veces sórdidos, a los personajes modestos, marginales, fracasados.

Los escritores locales buscaron con frecuencia sus asuntos y sus personajes en los medios suburbanos o rurales. Espínola lo hace en casi todos los cuentos de *Raza ciega* (1926), mientras que en *Sombras sobre la tierra* (1933) va más allá y ubica lo principal de la acción en la zona de los prostíbulos, donde se unen todas aquellas condiciones de marginación, de carencias, de humillación y desdicha.

Carlos Maggi observa que los relatos espinolianos suceden, sin excepción, en San José o en las áreas rurales adyacentes². Pero, según declara el propio autor, poco tiene que ver su literatura con la gauchesca: “A mí no me gustaba la literatura gauchesca [...] Yo quería algo más delicado”³. Delicado, opina Maggi, suponía, en primer término, contar atendiendo al mundo interior de sus personajes, y no a la pura acción exterior; segundo, representaba un cambio en el modo mismo de contar. “No procuran sus narraciones “enterar” al lector, no son una mera información [...] Espínola “compone” sus cuentos, hace de ellos una máquina productora de efectos calculados. Su intención formal es, a veces, tan importante, o más, que el propio contenido argumental de la narración” (ob. cit., pp. 404-405).

“El hombre pálido” cumple casi todos los caracteres que se atribuyen al cuento: narra de manera sintética, es decir, no da lugar a la acumulación o a la redundancia; narra con brevedad, con economía, sin desviarse de su camino; narra con escasos adjetivos o descripciones que, cuando los hay, siempre son escasos o escuetos; narra con intensidad.

También es verdad, aquí, aquello de que el cuento no crea un cosmos como la novela, sino que toma un fragmento de mundo, un núcleo de vida, un suceso extraordinario aun dentro de lo cotidiano, y lo sigue hasta que el suceso llega a su acabamiento. Como en todo cuento, el autor elige o inventa la trama; elige el narrador; selecciona el habla correcta o vulgar; edifica el tiempo y la acción (rápido o moroso); construye los resortes de la acción (psicológicas, sociales, emocionales).

Como siempre, la trama en “El hombre pálido” es lo de menos. Lo que interesa es lo que el autor hace con ella, cómo la cuenta. En esta historia la

trama parece coincidir con el asunto: la tormenta, las mujeres solas, el hombre que llega, la pelea y la partida de este último. Sin embargo, esto es discutible. En realidad, la trama no comienza con las mujeres solas. La intención de los hombres es previa a la lluvia, porque mientras la tormenta se prepara, ellos, siguiendo un designio previo, se han ido acercando al rancho. Y el dueño de casa, Tiburcio, se ha ido rumbo a Montevideo a cargo de una tropa. De tal modo que, cuando se desata la tormenta, llegan los intrusos. Pero, por el momento, al rancho se acerca sólo uno, nada sabemos del cómplice y sólo con el "hombre pálido" comienza la acción. Así lo cuenta el narrador. Eso es lo que el autor decide hacer con su trama, eso es lo que leemos cuando ya está organizado el asunto.

La información sobre el medio y los personajes queda a mano del narrador. Los datos sobre el lugar son escasos pero suficientes. En cuanto a los personajes, el narrador puede aportar información directa (revelando indicios de su aspecto, su nombre, su carácter, su entorno) o información indirecta, esto es, dejando que todo surja de sus propios actos, de su conducta. En este caso, la información directa es mínima. Aun más, nos encontramos ante personajes que son casi nada, son seres modestos en todo sentido, sin historia; casi sin espesor humano, hasta que dos de ellos son "obligados" a existir ya que, en cierto modo, los tomamos *in media res*. Las mujeres están allí; el "hombre pálido" llega. Los antecedentes de este personaje sólo los conocemos al final; de las mujeres apenas sabemos que son madre e hija, que hay un padre ausente y que cultivan la costumbre del campo uruguayo de dar hospitalidad a quien la pide. De los personajes sabremos algo a medida que avanza el relato, por lo que cada uno de ellos piensa del otro. Hay una larga descripción de la joven, de quien sólo oímos cinco palabras ("*No lo conozco*" y "*Buenas noches*"⁴ y un parlamento anterior más largo para llamar al perro). Del aspecto del "hombre pálido" sabemos mucho menos, aunque lo suficiente: lo oímos hablar y lo vemos actuar y sentir más; ella, la muchacha, es sólo miedo. La caracterización es, entonces, mínima. Es muy cierto lo que afirma Zum Felde —y que muchos repiten—, que en los cuentos de Espínola "*no se trata de caracteres sino de almas*"⁵.

Hay un aspecto que escapa al narrador y que debe decidir el autor mismo: cómo se hace hablar a los personajes, si con sintaxis y léxico correctos o con el habla que emplearían en la realidad (con deformaciones, estereotipos, incorrecciones). Espínola elige la última opción; pero aun dentro de esa decisión quedan otras elecciones que hacer. Porque si se cotejan las diferentes ediciones de *Raza ciega* se verá que Espínola atemperó, sucesivamente, las más crudas deformaciones camperas especialmente visibles en la edición original. Por ejemplo, las primeras palabras de Elvira —su orden a los perros— se transforman de "*¡Lión, lión, juera! Dentre p' acá*" en "*¡León!, ¡León! ¡Fuera! Entre para acá*". Podría pensarse que se quiso hacer más delicada la figura de la joven pero, enseguida, se ve que el "*güenas tardes*" que dice el hombre, se ha transformado en "*buenas tardes*" y que, a lo largo de todo el cuento, el autor ha limado las asperezas del habla.

En "El hombre pálido" estamos ante un narrador impersonal, objetivo, omnisciente y ubicuo. Un narrador que cuenta en estilo indirecto, en tercera persona. Que no comenta ni juzga ni se apiada (en todo caso, el que se

apiada es el autor); salvo alguna observación aislada en un momento en que descuida su objetividad. Un narrador que sabe lo que pasó antes, lo que pasa en el interior de los personajes y fuera de ellos. El que decide lo que se dice y lo que se calla.

Se nos oculta la verdadera personalidad del protagonista puesto que su cara pálida y barbuda no es necesariamente un indicio de maldad. La vieja no percibe nada peligroso en él. Se nos ocultan sus intenciones y la existencia de un cómplice que espera. De modo que el lector, contagiado por el temor de Elvira, sólo puede compartir sus sospechas irracionales.

Es, también, el narrador el que da o no la palabra a los personajes, cuando permite el diálogo y pasa del estilo indirecto al directo. En este caso, después de una pregunta y una respuesta entre la joven y su madre, el diálogo sólo se produce entre el "hombre pálido" y la madre y, luego, entre este y el negro. Se entiende, según vimos, que estos pasajes al estilo directo y al diálogo, permiten un acercamiento mayor del lector al personaje: al dar la palabra a los personajes, estos hacen sentir al receptor que los conoce mejor.

Al final del cuento hay otro traslado breve hacia el estilo directo, pero entonces se trata de un monólogo interior del "hombre pálido". Un monólogo que —como el estilo indirecto libre— permite ver al personaje desde dentro. Conocer a un personaje tan elemental; su ausencia de escrúpulos morales o de una mínima piedad por su amigo, lo que corrobora hasta qué punto lo que le pasó con la muchacha fue un milagro momentáneo, un sentimiento que produjeron los ojos de Elvira —no su cuerpo—, que provocaron una actitud insólita, que él se rehúsa a llamar bondad.

Hay otro pasaje en que el relato cambia al estilo indirecto libre, aquel que no está precedido por indicación, ni guión ni entrecomillado. Y, sin embargo, quien ha hablado no es ya el narrador, sustituido por un personaje, sino que el narrador nos permite estar dentro del personaje. O nos permite saber —sin decirlo él— lo que este piensa. En esta oportunidad todo se complica, porque irrumpe ese "qué sé yo" que no sabemos a quién atribuir. Se trata del momento en que los ojos del hombre repasan a Elvira. La vemos por sus ojos, estamos como dentro de él, sabemos lo que ve y lo que siente.

Mientras en poesía, formalmente, "*el peso mayor lo lleva el empleo de los diversos recursos del lenguaje en relación mutua*" —según afirma Susan Langer—, en la narración, ese peso recae en la disposición de la acción, en la organización de las unidades narrativas, aunque también en ella el escritor deba elegir sus palabras y todos sus elementos expresivos con tanto cuidado como el poeta.

El cuento de Espínola, casi sin que el autor se lo proponga, se dan tres partes: exposición, conflicto y desenlace. Pero, más allá de esas etapas de la progresión del cuento, en él pueden aislarse unidades narrativas menores, como el cuadro y la escena.

En todo cuento, la escena consiste en un pequeño pasaje, que puede comprender relato pero también diálogo, descripción, aclaración, y que es en sí un acontecimiento breve y completo, según las categorías establecidas por W. Kayser. La escena tiene una mínima autonomía puesto que está ligada a lo que precede y a lo que sigue. En "El hombre pálido", después del prólogo

que está constituido por la tormenta, podría identificarse cuatro escenas: 1) llegada del visitante y diálogo con la madre; 2) escena del mate y las miradas; 3) Elvira, que no puede dormir; 4) discusión, pelea y muerte de uno de los antagonistas.

Es frecuente, aunque no imprescindible, que un cuento comience por una introducción que informa acerca de la situación, de las circunstancias, del entorno de los personajes y de la relación entre ellos. Esa introducción casi siempre está contada en pretérito imperfecto, tal vez porque es previa a la acción. En este caso la información abarca la atmósfera cargada (¿rasgo romántico o naturalista?), que parece presagiar o preparar algo malo: comprende el modesto rancho, el parentesco, la soledad y el desamparo de las mujeres, y también la llegada del desconocido y sus andanzas. Abarca, pues, desde el comienzo hasta que, todo planteado, empieza a referirse el miedo de Elvira.

La introducción comenzó aquí en pasado simple, tal vez porque es el tiempo de verbo que se emplea para la acción y porque se trata de una tormenta particularmente activa. Para acentuarlo se acumulan formas verbales, aunque algunas están en condicional. Lo que sigue a la lluvia (después de *"cada bicho escapó a su cueva"*), pasa al imperfecto. Porque ya no se trata de entes activos sino de todo aquello que está sometido a la lluvia pasivamente, sin remedio; de los animales, y también de las mujeres aisladas en una situación estática, diríamos, en la cocina.

Hay una oración en la que se produce el tránsito de lo menos inmóvil al movimiento; del imperfecto al pasado simple: *"En la cocina negra de humo se hallaban [las mujeres], cuando oyeron ladrar al perro hacia el lado del camino"*. Continúa la acción y continúa el pasado simple: *"se asomó", "vio", "preguntó", "volvió", "quedó"*. Cuando se produce el diálogo (primero entre Elvira y su madre, después entre esta y el recién llegado) el tiempo verbal se traslada al presente: *"No lo conozco", "Siéntese", "Sáquese el poncho", etcétera*. Las indicaciones de diálogo a cargo del narrador suelen ir en pasado simple.

En una narración, el nudo suele producirse cuando el equilibrio se desestabiliza, se perturba por un elemento (o elementos) nuevo(s), que se introduce(n) en la acción y desencadena(n) el conflicto. Aquí sólo se plantea cuando conocemos la reacción de Elvira, aun cuando no se menciona el miedo ante la presencia del extraño. Lo que se cuenta antes son prolegómenos.

En este caso el conflicto no comporta una acción exterior. Todo sucede en el interior de los personajes, y los principales o únicos agentes son los ojos. La primera pauta de que existe conflicto (*"lo vio llegar"*) se da cuando la muchacha, acurrucada, mira al hombre de reojo. La falta de acción externa está subrayada por el empleo del pretérito indefinido: *"ofreció el mate al desconocido. Este la miró a los ojos y ella los bajó, trémula de susto"*. Lo que sigue, como refiere una reflexión y no una acción, pasa al imperfecto y se menciona el miedo, que está vinculado con aquella *"barba negra y cara pálida y ojos como chispas"*. El miedo se concentra en la imagen de esos ojos, que seguirán actuando, recorriendo el cuerpo de Elvira. Las instancias posteriores, narradas en discurso indirecto libre y que proporcionan la información sobre su aspecto, lo vemos a través de esos ojos. Y sabemos lo que su

mirada va haciéndole sentir. Sabemos que eso que ve —el cuerpo, la forma de Elvira— le provoca deseos contradictorios: “*entreveradas ansias de caer de rodillas, de cazarla del pelo, de hacerla sufrir, apretándola fuerte entre los brazos, de acariciarla tocándola apenitas*”. La causa de esa serie de contradicciones, la mezcla de los deseos malos con los buenos, radica en los ojos dulces y tristonos de la muchacha que, al fin, “*tenían a raya el apetito, y ponían como alitas de ángel a las malas pasiones*”.

Cuando el desconocido que se había quedado abstraído contemplándola, advierte —con sus ojos— que ella está asustada, siente que también a él le pasa algo. De manera que la mirada es, asimismo, agente del vuelco que cambia la situación, es decir, provoca la peripecia. Aquí se decide la suerte de ella, la de él, y también del cómplice todavía ausente. El narrador, con economía, refiere que algo le pasó a al “hombre pálido”, pero no que ahí se produce la decisión o la raíz de su decisión.

Tal economía permanece en esa escena que se resuelve —comienza y termina— en dos breves oraciones: no se cuenta lo de la presa arrojada al perro, apenas se lo menciona para explicar el cambio de actitud del animal. Podría pensarse que el visitante busca congraciarse con el perro para facilitar el robo. Pero éste y otros detalles irrelevantes que se mencionan, como el fregado de la cocina, pueden estar nada más que deteniendo la acción. Esta serie de elementos está retardando el tiempo para que el desenlace no se precipite, para que los acontecimientos no se atropellen. Entre ellos consta otro breve diálogo entre la madre de Elvira y el “hombre pálido”, en el que —como, en parte, también en el precedente— se intercambian fórmulas, formas estereotipadas que no revelan nada o casi nada sobre quienes las intercambian: “*Hasta mañana, si Dios quiere*”, “*Se agradece*”, “*Buenas noches*”, “*Buenas*”. Como señala Michael Riffaterre en sus *Ensayos de estilística estructural*, el clisé es una unidad lingüística análoga a una palabra compuesta, estable. Puede ser un hecho de estilo trillado, trivial, fosilizado, pero conserva algún valor expresivo, sigue manteniendo su eficacia. No basta con la estereotipia para construir un clisé, es preciso, además, que la secuencia verbal fijada por el uso presente un hecho de estilo (antítesis, metáfora, hipérbole).

La acción exterior de Elvira concluye a partir del “*buenas noches*” que pronuncia “*cruzando ligero [...] con la cabeza baja*”, muy propio de una muchacha tímida del campo, pero que aquí, tal vez, es un indicador del miedo. Poco después se oye el ruido de los cuerpos acomodándose en las camas (¿una metonimia?), y se apaga la luz. Desde ese momento, todo pasa en la más profunda oscuridad. En cambio, en la otra habitación el fuego queda brillando. En la oscuridad de su pieza, Elvira se limita a una sola cosa: a tener miedo. Sus oídos están al acecho, sus ojos tratan en vano de atravesar las tinieblas; comienza un rezo, pero nunca lo termina “*porque lo paraba en seco cualquier rumor*”; se esfuerza por percibir algo, pero no oye “*nadita*”.

El conflicto, que había comenzado con la llegada del “hombre pálido”, termina con su salida del rancho. Esta última parte, que podemos considerar como una escena, tiene una introducción: el hombre ensilla; hay una breve descripción del lugar (personificación de la manguera y de los relámpagos pintores); hay un diálogo tenso entre los dos hombres, la lucha y la

muerte de uno de ellos. Y hay un epílogo compuesto por las reflexiones del vencedor.

El diálogo entre los dos compinches también está en presente, es lacónico por premura pero no convencional, falso o inerte como es el primero. Se trata de un diálogo que se confunde con la acción; es revelador en cuanto a los personajes, su historia, su catadura moral, sus relaciones mutuas. Es, por otra parte, revelador de la resolución del "hombre pálido", que el narrador no ha comunicado, que sólo se ha podido vislumbrar en un momento pero que el compinche ignora; de ahí sus preguntas, de ahí su incompreensión.

Ese diálogo es escueto, lacónico. Así fueron los anteriores, pero aquí ese carácter resulta más adecuado por la premura —la ansiedad— del cómplice y su voluntad de cumplir con lo proyectado, y al mismo tiempo por los deseos del "hombre pálido" de terminar con el asunto, de imponer su voluntad e irse. El negro que, como vimos, no conocía —como no conocía el lector—, el cambio de intención del otro, primero no comprende ("¿estás loco?"); luego sospecha la verdad: que es un acto de piedad o de bondad, cosa que el otro desmiente terminantemente, como si sugerirlo fuese un agravio. En tercer término, cree que el otro lo quiso estafar: "— ¡Ah! ¿Querés peliar? ¡Me lo hubieras dicho antes! Seguramente ya habrás hecho la cosa y quedarás la plata pa vos solo. Pero no te veo uñas, mi querido. Venite nomás". "Querés peliar" y "me lo hubieras dicho", son estereotipos del lenguaje. Como lo es la metáfora que sigue: "No te veo uñas". En el subsiguiente "mi querido", hay ironía, sarcasmo, una falsa condescendencia para disminuir al ahora enemigo.

La reacción del "hombre pálido" es feroz e inmediata. Pero para nada se menciona que esa furia homicida se deba a su preocupación por Elvira, o si es la reacción habitual de un hombre que tiene sobre sí tantas muertes, y para quien responder a una provocación es una segunda naturaleza.

El relato de la pelea se hace con suma economía. Hay una mención del escenario —"la luz de los relámpagos, entre los charcos"—; se habla de la pelea en imperfecto, como si fuera una acción que está durando. Se cuenta la maniobra del "hombre pálido" para ubicarse en una posición favorable con respecto a la lluvia. Cuando el otro quiere contrarrestar, cae y se pierde. Aparecen aquí actitudes tradicionales del duelo criollo: envolver el poncho en la mano izquierda para usarlo como escudo; esperar a que el caído se levante porque no es de hombres matarlo en el suelo. Es algo convencional, no una nota de especial nobleza. A veces se mencionan como rasgos de crueldad la manera de herir al oponente y la forma de limpiar la daga en la ropa del muerto. Pero así se daban las puñaladas, por razones técnicas, diríamos.

Las dos únicas, últimas palabras del que cae ("¡Jesús, mamá!"), podrían ser una síntesis de sus dos devociones, a las que se pide socorro. Al fin, el narrador personifica la muerte, la que "le tapó la boca". Por su parte, el "hombre pálido" no tiene un gesto ni una palabra para su compañero de fechorías. No parece conmovido ni excitado por lo que pasó. Monta y sale al trotcito, porque para él había sido una de tantas muertes. Esta dureza hace más notable su renuncia a volver por Elvira.

Hasta aquí la acción se dio en pasado simple. Ahora, en ese monólogo final, la indicación que casi siempre va en pasado simple, aparece en imper-

fecto. Tal vez se quiere dar la idea de continuidad, de que "iba pensando en eso", más allá de lo que brevemente se anota. Aparte de lo que puede parecer excusas para su acción: "[...] *había sido cargoso el negro [...]. ¡Estaba emperrao!*", quizá el protagonista se está excusando; quizá es lo único que puede pensar ese ser primitivo, elemental.

NOTAS

1. Poeta, crítica. Docente del Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas (Facultad de Humanidades), entre 1985 y 1987.
2. *Paco Espínola, vida y obra*, Carlos Maggi. Montevideo, CEDAL, 1968 (Capítulo Oriental, 26), p. 404.
3. Cit en *Paco Espínola, vida y obra*, Carlos Maggi, ob. cit., p. 404.
4. Todas las citas de "El hombre pálido", de *Raza ciega y otros cuentos*, Francisco Espínola. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca "Artigas", 1967. Prólogo de Esther de Cáceres, pp. 3-9.
5. *Proceso intelectual del Uruguay*, Alberto Zum Felde, Montevideo, Ed. del Nuevo Mundo, 1967, Tomo III, (3ª ed.).

“MENTIRA” TEATRAL EN LA OBRA DE PACO ESPÍNOLA

Roger Mirza
Universidad de la República

Cuando el sábado 22 de mayo de 1937 (y no el 23, como repiten todos los comentaristas e historiadores estudiados)¹ Francisco Espínola estrena *La fuga en el espejo*, su único texto dramático (publicado el mismo año), por la Compañía Nacional de Teatro, en el S.O.D.R.E. (Teatro Urquiza), ya era para sus contemporáneos un autor consagrado. La calidad estética de su producción había sido sancionada por los más prestigiosos críticos e intelectuales de la época, como Zavala Muniz, Gustavo Gallinal, Emilio Oribe, Fernán Silva Valdés, Montiel Ballesteros —como señala el propio Espínola—,² pero también por Carlos Vaz Ferreira, Carlos Reyles y Alberto Zum Felde. Había publicado un volumen de nueve relatos, *Raza ciega* (1926), y su formidable novela *Sombras sobre la tierra* (1933) que le valiera un reconocimiento extraordinario en el país.

Este reconocimiento se manifestó en todos los niveles y en las más variadas circunstancias, como contará posteriormente el propio autor en la conferencia que dictará en el acto de homenaje que le rindió la Junta Departamental de Montevideo,³ y que no sólo confirmaba el valor estético de su obra narrativa sino también su fuerte arraigo social. Habían aparecido, además, algunos de sus poemas en varias publicaciones periódicas de Montevideo, como señala Ana Inés Larre Borges;⁴ además del peso intelectual y social que le daban sus actividades periodísticas como crítico de teatro de *El País*. Por otro lado, su participación en el levantamiento contra la dictadura de Gabriel Terra en el episodio del Paso de Morlán en enero de 1935, donde fue tomado prisionero, consolidaron una fama que lo transformaba en un hombre público, una institución en la cultura del país. Martínez Moreno señaló que Paco “fue en el Uruguay el espécimen del ‘escritor-institución’ [...], fue el último ‘escritor nacional’ en quien se haya reconocido el país”,⁵ presentación que retomará, más adelante, Ángel Rama en sus artículos sobre el escritor en *Marcha*.⁶

De allí que el estreno haya estado rodeado de una gran expectativa, con anuncios previos, comentarios y deseos de éxito. La prensa subraya esta condición de autor consagrado, ofrece su respaldo y hasta adelanta de algún modo un juicio favorable: *El Plata*, por ejemplo, anuncia que se estrenará esa noche *Fuga en el espejo*, obra con la que

“se inicia en el teatro el celebrado escritor compatriota, Paco Espínola, uno de los valores intelectuales más positivos de nuestro ambiente. Se trata de una

pieza llena de sugerencias y que encontrará sus capacitados intérpretes en la actriz Rosa Rosen y en el actor Cirilo Etulain".⁷

Las expresiones elogiosas como "celebrado escritor" o "uno de los valores intelectuales más positivos", "pieza llena de sugerencias", "capacitados intérpretes", se repiten en casi toda la prensa consultada, al anunciar el estreno que se destaca con fórmulas parecidas, seguramente reproduciendo un texto proveniente de los comunicados recibidos de la propia Compañía Nacional de Comedias.⁸

El diario *El Día* subraya esa expectativa favorable afirmando que se trata "sin duda alguna de uno de los estrenos de mayor interés de la temporada de la Compañía Nacional de Comedias".⁹ Más aun, el periódico expone que ha requerido y obtenido la opinión del propio autor sobre "esta primera producción suya destinada a la escena" y la reproduce a continuación bajo el título: "La palabra del autor", donde Espinola se anticipa a las reacciones del público, advirtiendo sobre las dificultades de la obra que lleva el teatro a sus límites, anunciando una polémica que su propia nota contribuye a generar y cuyos contenidos orienta de alguna manera, dado su prestigio y su peso intelectual. Al mismo tiempo, el autor sugiere la importancia afectiva que tiene esta obra para él —"lo que más quiero de cuanto hice"— en su trayectoria de escritor:

"Por su composición la obra puede, va, mejor, a sorprender. Pero no existe ningún avieso deseo de ser oscuro [...] Como todo lo que he escrito, *La fuga en el espejo* —lo que más quiero de cuanto hice— significa la honrada expresión de un sentido de las cosas mediante procedimientos que las vierten con la mayor exactitud [...].

Se va a pensar, además, que ella está más o menos bien escrita, pero que no es teatral.

—¿Qué es la danza? Preguntaba Nijinsky. Y él respondió luego de un largo silencio.

No se sabe lo que es [...] No hay teatro; hay teatros [...] Más diferencia existe entre Ravel y Stravinsky que entre mi pieza y «Flor de un día» o «Espinas de una flor» [...] Sin embargo la gente que pasa sin zozobrar de la Pavana por una Infanta difunta a *Le Sacre du printemps* ha de sentirse sorprendida seguramente con *La fuga en el espejo*. ¿Por qué? Por falta de una costumbre que hay que ir haciendo poco a poco [...]"¹⁰

Por su parte, *El País* aclara al anunciar el estreno de *La fuga en el espejo*, que por voluntad del autor y por ser éste "crítico teatral de este diario", no se publicará en el comentario sobre la obra, agregando que la página se limitará a reflejar la opinión de los demás colegas, para cumplir así "con el deseo irrevocable de nuestro compañero".¹¹ Pero al día siguiente destaca "la labor de los intérpretes", tanto la de los dos actores como la del mimo así como la belleza del decorado.¹² Cuatro días después reproduce el comentario ampliamente favorable de *Mundo Uruguayo*, bajo el título "Lo que opina *Mundo Uruguayo* sobre *La fuga en el espejo*", al que firma Julio Caporale Scelta.¹³

Este clima de estima intelectual y adhesión afectiva, así como los antece-

dentos mencionados del autor, explican, también, que la obra haya merecido tan particular atención y que la polémica, que efectivamente el espectáculo suscitó luego, haya sido tan intensa.¹⁴ A tal punto que el miércoles 26 de mayo, cuando se habían dado tres funciones de la obra, la prensa anuncia para la sexta y última función del sábado 29 de mayo —y *“tal como se estila en los teatros de París cuando aparece en ellos una obra que importe un esfuerzo artístico de elevada significación, que encierra a la vez alguna tendencia renovadora...”*— la realización de un *“debate con intervención del público que podrá dar a conocer la impresión producida en él por la pieza llevada a escena y formular las observaciones de orden crítico que aquella les inspire”*.¹⁵ La iniciativa, legitimada por el modelo europeo y, mejor aun, parisiense, parece corresponder a cierto desconcierto frente al drama y a una necesidad del público. Al otro día se anunciaba nuevamente la realización del debate agregando que el propio autor después de la última representación y *“desde el palco escénico”, “se referirá a su producción, contestando a todas aquellas preguntas que sobre la misma le formule el público”*.¹⁶

De este modo, además de las aclaraciones del autor publicadas en *El Día*, antes del estreno, se agrega esta intervención en la sala, después del espectáculo, a la que habría que sumar, también, las aclaraciones que Paco realizara por radio unos días antes,¹⁷ tal como registra, con implícita admiración y reconocimiento ante su magisterio, *Mundo Uruguayo*, con fotos del estudio de radio y la siguiente leyenda: *“Paco Espínola el novel autor teatral explica a los oyentes el sentido de su obra, en tanto que la hermosa Rosita Rosen lo observa posesionada de sus palabras y Cirilo Etulain escucha atento”*.¹⁸

Como vemos, existe una proliferación de textos¹⁹ a propósito de este estreno teatral y algunas de sus repercusiones y comentarios que practican previamente y en forma más o menos extensa y explícita el ritual de reconocimiento ante la figura consagrada (*“celebrado escritor”, “uno de los valores intelectuales más positivos”, etc...*), aun en los casos en que algunas opiniones críticas sean luego negativas en forma total o parcial. Semejante expectativa ante el estreno de una obra de escritor uruguayo es sólo comparable en teatro a la que precedió los estrenos de las obras de Florencio Sánchez, aunque en este caso, si bien el aplauso al valor poético de la obra fue bastante unánime hubo fuertes discrepancias, en cambio, con respecto a su condición teatral, con una importante polémica posterior.

El desconcierto del público ante la representación —anticipado por el propio autor— y la discusión suscitada posteriormente, deben analizarse tomando en cuenta algunos factores que consideramos clave para el intento de comprensión del hecho:

En primer lugar, desde la perspectiva de la tradición teatral, el espectáculo transgredía en forma intensa el horizonte de expectativa del público de teatro de los años treinta en el país, acostumbrado desde hacía varias décadas, incluyendo a Sánchez, a una tradición escénica donde predominaba por un lado el teatro importado de Europa, representado generalmente por compañías extranjeras, las comedias y tragedias clásicas y neoclásicas o el teatro romántico, hasta llegar al realismo y el naturalismo de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Por otro lado, al teatro gauchesco, el sainete y la comedia costumbrista, hasta los aportes de Sánchez y Herrera, Bianchi

y Bellan. En todas estas formas, las convenciones del género se inscribían en la tradicional reconstrucción mimética de personajes, lenguajes y situaciones y en la sucesión de diálogos como eje conductor de una acción donde las coordenadas espacio-temporales, y la conexión referencial, eran reconocibles, creando una "ilusión de realidad".

Esta era la tendencia dominante, aunque llegaban, también, a través de comentarios, textos teóricos y dramáticos o incluso espectáculos traídos por compañías teatrales extranjeras, algunas propuestas teatrales renovadoras en mayor o menor medida, con obras de Pirandello, Valle Inclán o García Lorca, entre las de mayor relieve. Además de la circulación de textos dramáticos de Jean Cocteau, por ejemplo, que se publican en los años veinte y comienzos de los treinta, como *Le boeuf sur le toit* (El buey sobre el techo, 1921), *La voix humaine* (La voz humana, 1930), *La machine infernale* (La máquina infernal, 1934), y que circulaban abundantemente en una ciudad como Montevideo, fuertemente en contacto con las novedades literarias y teatrales francesas.²⁰ Luisa Luisi señala varios antecedentes para algunos de estos nuevos procedimientos teatrales de Espínola: "*Diálogos en los que no pasa nada, falta de acción, pero no de vida como se ha pretendido, los hemos aplaudido fervorosamente en La cena de los Cardenales, en La Partita a Scacchi de Giacosa, Marionette ché passione de Rosso de San Secondo; en algunas piezas del teatro intimista de Jean Jacques Bernard y de Jean Serment*".²¹

Entre los intertextos uruguayos literarios de vanguardia mencionaremos solamente algunas revistas como *Los nuevos* (1920-1921), que incluye textos de Apollinaire, Gerardo Diego, Jules Supervielle; *Pegaso* (1918-1924) que cuenta con colaboraciones de Barradas, Figari, Quiroga, Reyles y, sobre todo, *Cartel* (1929-1931), de clara tendencia vanguardista, ilustrada con grabados de Barradas y Cúneo, y en la que colaboraron Alfredo Mario Ferreiro, Fernán Silva Valdés, Nicolás Fusco Sansone, Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty, y el propio Francisco Espínola.²² Señala al respecto Larre Borges que "*Paco se acercó a los grupos que se reunían en torno a dos cruciales publicaciones de los años 20: La Cruz del Sur (1924-1931), [...] y Cartel*", que fue amigo de Alfredo Mario Ferreiro, el poeta vanguardista, y "*se sintió atraído y aún participe de esos aires de renovación que Europa exportaba en años de entreguerra*" llegando a anotar en su diario juvenil: "*He escrito unos poemas muy extraños, estoy hecho un ultra o dadá o un super*".²³ Por otra parte, Carina Blixen ya había señalado que fue justamente en *La Cruz del Sur* donde Espínola publicará "*un adelanto de Raza ciega, «Las cosas de la vida» (Nº 14 oct. de 1926) y «El velorio del peludo» (Nº 27 ene-feb. de 1930) fragmento del por muchos años inédito Don Juan el Zorro*".²⁴

Más específicamente en lo referente al teatro, además de los autores extranjeros ya señalados, mencionaremos a modo de ejemplo, entre las obras teatrales uruguayas, un caso particular de intertexto dramático. Se trata de *Interferencias* de José Pedro Bellan, que fue publicada en 1930²⁵ y es probablemente el texto dramático uruguayo más próximo a *La fuga en el espejo*, con algunas confluencias entre el *Episodio V* llamado "Laberinto del encuentro imposible" de la obra de Bellan y la pantomima final en *La fuga en el espejo*, que revela sin palabras los estados de ánimo de los personajes y un diseño de acciones mudas (donde el texto dramático se reduce a una larga

serie de acotaciones destinadas a la puesta en escena) con objetos de intenso valor simbólico que apuntan a una triste historia de amor:

*"[...] Comienza la música. Con pasos de costado, él danza una danza absurda, torpemente, transportado y dichosísimo. Desde la ventana, se apretujan por ver las estrellas y la luna del alto cielo que envuelve los mundos. De pronto, estalla la cuerda de la caja y la música cesa. Pero él no lo percibe y continúa danzando. Cuando lo advierte se detiene. Corre hacia la caja. La sacude. Inútilmente. Queda desolado. Está fatigadísimo. Muy triste se sienta en la silla de tres patas. Y se va sobre el tinglado y ruedan juntos. Alza el pajarillo, llorando. Perdió éste el pico y su plumaje se ha manchado. Lo sopla. Lo limpia. La luna y las estrellas de la alta noche que envuelve los mundos se retiran abrumadas. El, siempre llorando, mano al oído, se asoma a la puerta, esperanzado en pasos imposibles. Se sienta en el suelo. Su lengua vuelve a pegar trozos rotos. Y en esa tarea va quedándose poco a poco dormido (...)"*²⁶

Esta concepción y diseño de la acción escénica sin intervención de diálogos (también aquí el texto dramático se reduce a una serie de acotaciones) puede reconocerse en parte en el episodio final de la citada obra de Bellán, donde la acción se cierra, también, con un deambular sin rumbo de todos los personajes, aunque con algunas frases estereotipadas que algún actor repite mecánicamente (como Pierrot) o gritos, como residuos de habla, en el borde del lenguaje articulado:

*"[...] Entra Pierrot con la luna al hombro a modo de cruz. Se muestra vencido, agobiado. A veces exclama, la vista en el cielo: "Colombina... yo te amo". Aparece el que da el grito de asombro. Camina como cualquier mortal, pero de pronto mira hacia atrás y atónico lanza su grito prolongado. Llega Leandro, el Ciego de "Soledad", quien, a diferencia de todos que andan en cualquier sentido, dará sus vueltas marchando siempre en círculo. Aparece una novia. Entra como corrida y ruborosa. Alcanza el centro de la escena y se queda de pie, inmóvil, mirando sin ver, confundida por la dicha. [...] Nadie oye a nadie, nadie ve a nadie. Algunas veces los personajes chocan pero se soportan y siguen [...] en el instante de mayor confusión, vuelve el personaje de la escalera, llega hasta el último peldaño, y grita: ¡No!"*²⁷

Lo que en la obra de Bellán era un pandemonium con personajes que se afanaban caminando sin rumbo, en silencio, o repitiendo una frase, o lanzando de vez en cuando un grito o un "no" con el que termina la obra, en la de Espínola es una danza de un solo actor-mimo, que se interrumpe cuando reconoce que la cajita de música se ha roto, para culminar con el actor-mimo llorando mientras intenta recomponer nuevamente los trozos de su marioneta rota, tarea en la que finalmente se queda dormido. Las situaciones y acciones son diferentes pero la concepción escénica parte del mismo rechazo a las convenciones teatrales mencionadas.

En segundo lugar, y para un análisis de los factores que inciden en las particularidades de la recepción de la obra de Espínola, se debería tomar en cuenta otra transgresión, que tiene que ver ahora con la continuidad de la

producción del propio autor. En efecto, el espectáculo significaba para el público lector de Espínola, que en parte coincidía con el público de teatro, una importante ruptura con las propuestas anteriores del escritor y particularmente con su obra narrativa —sus cuentos y la novela— consagrada ya por la crítica y que comenzaba a ser incorporada en la historiografía literaria uruguaya. Esta fuerte canonización de sus textos narrativos²⁸ congelaba de algún modo dentro de los límites de ese género y en una determinada tendencia —la narración nativista de tema rural—, el horizonte de expectativa de los receptores de la obra. Un horizonte que *La fuga en el espejo*, con su fuerte simbolismo y sus recursos vanguardistas, venía a sacudir.

Entre estos recursos vanguardista pueden destacarse: a) el rechazo a todo diálogo y acción mimético-naturalistas, con personajes despojados casi de rasgos e historias personales fuera de las alusiones a un encuentro amoroso en el pasado, personajes que en el extremo, como ocurre hacia el final de la obra, quedan reducidos a un actor-mimo-bailarín con máscara blanca;²⁹ b) la utilización de un lenguaje refinado y metafórico, alusivo y sugerente, con ausencia de toda finalidad referencial inmediata (el famoso “efecto de lo real” del que habla Roland Barthes), en parlamentos casi susurrados frente al público, por los dos actores sentados.

El espectáculo desarrolla, en cambio, los aspectos más elaborados de la evocación nostálgica y dolorosa de los personajes, o la ensoñación onírica, con parlamentos que se desarrollan en forma aislada y fuera de toda situación concreta con ausencia de apoyaturas espacio-temporales convencionales, donde se incorpora, además, un largo poema recitado por un personaje; todo lo cual refuerza los aspectos simbólicos del montaje teatral, del mismo modo que la ausencia de nombres propios sustituidos por perífrasis descriptivas como “El hombre de Cabello Gris” o “La Joven Triste” o la pantomima y danza de la última parte que ocupa una parte importante de la representación.

Si el estreno de la obra, había provocado ya importantes discusiones en las que intervinieron no sólo los críticos de teatro, sino también el público y el propio autor a través de sus advertencias y aclaraciones previas y posteriores, y que se hicieron públicas en la prensa escrita, la radio o en forma oral y directa, frente a los espectadores, como ocurrió después de la última función (el 29 de mayo), los comentarios y réplicas se prolongaron bastante más allá de aquel sábado, por un par de meses, provocando el ingreso a la polémica en defensa de la obra de Espínola, de figuras del prestigio de Luisa Luisi y Juan Carlos Onetti, entre otros, en la prensa periódica y de Roberto Ibañez a través de un prólogo a la edición del libro en el mismo año.³⁰

En cuanto a la recepción crítica inmediata, *La Tribuna Popular*, aunque sin realizar comentarios críticos sobre la obra, señala indirectamente la importancia del estreno: “la interesante producción [...] ha dado motivo a apasionadas controversias de naturaleza artística” al anunciar que “tal como se estila en los teatros de París cuando aparece en ellos una obra que importa, en algún aspecto, un esfuerzo artístico de elevada significación, que encierra a la vez alguna tendencia renovadora, se propiciará a la terminación del espectáculo un debate con intervención del público”.³¹ Más generosos fueron periódicos como *El Plata*, *El Día*, *El Bien Público* y *Mundo Uruguayo*, que

incluyeron en sus páginas largas y elogiosas críticas después del estreno: "originalísimo y de gran valor literario", "formidable drama", "uno de los más originales e interesantes que se haya registrado en nuestros escenarios en estos últimos tiempos", afirma TOP (José Pedro Blixen) en *El Plata*;³² "su autor se ha ubicado en un plano de dignidad raramente, mejor dicho, nunca alcanzado en estos tiempos en nuestro medio", "un espectáculo de severa y hasta dolorosa dignidad artística, de la más acrisolada pureza" dice *El Bien Público*;³³ "nunca nuestro público (se había encontrado) con una obra de tan difícil comprensión, nunca salió tan desconcertado ante un espectáculo teatral, nunca ha discutido con igual entusiasmo una obra de autor uruguayo, reconociendo poco menos que unánimemente sus valores. Si no tuviera otros méritos *La Fuga*, ya sería bastante el haber sacudido en esa forma el quietismo glacial de nuestro ambiente". "Poesía pura, música de imágenes y de símbolos", "Obra de belleza indiscutible", señalaba *El Día*;³⁴ mientras que Julio Caporale Scelta en *Mundo Uruguayo* anticipándose al estreno, habla de "teatro intimista, de profunda poesía", en una obra "viva, cálida, bellísima"³⁵ en una crítica que será reproducida en *El País*, impedido de comentar el estreno de un integrante de su equipo, como hemos visto.³⁶ En cambio los periódicos *La Mañana* y *El Diario* (que reproduce la crítica del anterior) condenan al espectáculo por excesivamente literario, ironizan sobre la profundidad y misterio de las frases, para concluir que "no se trata de una obra para ser animada en la escena sino para leerla".³⁷ *El Diario Español*, por su parte, objeta la validez teatral de la pieza aunque reconoce sus "positivos valores literarios".³⁸

La discusión se centró, principalmente, en si la obra era teatral o no, si se trataba de una obra lírica, destinada solamente a la lectura o si su representación en la escena se sostenía y justificaba; si el espectador podía seguir el texto y su poesía a través de la fugacidad de la representación escénica o si necesitaba de las lecturas y relecturas que sólo se podrían hacer con el texto impreso para alcanzar su valor poético. Sin embargo, esta discusión sobre la condición teatral o no de la obra, retomada por casi todas las críticas e incluso por aquellas que la justificaban, no impidió que el espectáculo contara con la coincidencia casi unánime de sus receptores contemporáneos —lectores, espectadores y críticos especializados de teatro y literarios— en lo referente a la alta calidad poética del texto.

También se le reprochó la falta de compromiso social, su indiferencia ante "las preocupaciones fundamentales de nuestro tiempo", en una postulación injusta de "la realidad exclusiva del arte militante, social o de tesis", como señala Ibañez.³⁹ Pero si el destacado crítico e investigador justifica la obra contra esa objeción, enjuicia, en cambio, severamente a la puesta en escena, que según él conspiró contra la calidad de la pieza: "Infelicidad de la tramoya, deformación del texto, sobre todo en la pobre teatralización de la pantomima. Visible simplificación declamatoria, conciencia epidérmica de los papeles, turismo de superficies en los actores", en una "insuficiente presentación escénica". Es de observar, sin embargo, que el propio Espinola parece haber intervenido en los ensayos y quizás en alguna indicación sobre la interpretación de su texto, como se puede deducir de una foto que presenta a Paco de pie, señalando con su índice un texto que sostiene la actriz y cuya leyenda dice: "Durante el ensayo de *La fuga en el espejo*: el autor hace

indicaciones a Rosa Rosen (La joven triste), mientras Cirilo Etulain (El hombre de cabello gris) escucha”, o parece hacerlo, claro.⁴⁰

Llama la atención la ausencia de referencias al director del espectáculo, en los anuncios de la prensa y en las críticas del espectáculo. El que figura en el programa reproducido en *Brecha*⁴¹ es Miguel Mileo, como “Director de escena” de la Compañía y por lo tanto de todos los espectáculos. ¿Cuál fue su responsabilidad en el montaje de *La Fuga* y en qué medida participó Paco? Es difícil precisarlo. De todos modos nos encontramos con una nueva intervención del autor, orientando la interpretación de los actores y buscando controlar de cerca y aunque fuere en parte, esta nueva producción de sentido que es la escenificación de un texto dramático.

Además de las múltiples intervenciones del autor, varios intelectuales de primera línea que no eran críticos de teatro intervinieron, también, para realizar comentarios sobre el espectáculo y pronunciarse a favor de Espínola en la mencionada polémica, como Juan Carlos Onetti en *El País*, retomado recientemente en *Brecha*, como hemos visto⁴² y Luisa Luisi quien realiza un extenso y detallado comentario del espectáculo, que fue publicado en varias entregas de la sección *La página para luego* del diario *El Plata*.⁴³

Entre las zonas más discutidas de la obra, puede señalarse la inexistencia de una sucesión de acciones reconocibles. Cuando se inicia la obra la separación ya transcurrió y asistimos más bien a sus consecuencias o a reflexiones sobre ella. Además el diálogo parece más una sucesión de monólogos que un intercambio discursivo. Cada personaje está como sumido en sí mismo, tal como lo indican las acotaciones y el contenido mismo de los parlamentos. Más aún, desde el punto de vista kinésico y gestual las acotaciones apuntan a una representación no mimética ni ilusionista, donde los gestos y movimientos de los personajes no acompañan ni refuerzan sus palabras, sino que parecen ajenos a ellas. Los dos actores deben situarse frente al público, sin mirarse entre sí, sus parlamentos se refieren en forma indirecta o metafórica a situaciones y emociones apenas esbozados o sugeridos. Luego se introduce un poema y una pantomima.

La propia propuesta del autor es ambigua desde el punto de vista de los géneros e introduce el problema desde la portada misma de su texto cuando fue publicado, poniendo como subtítulo clasificador: “drama-pantomima”, aunque sin duda ambos se complementan y resulta difícil trazar un límite entre teatro, pantomima y danza. Todas estas razones explican, también, las prevenciones del autor sobre las probables dificultades con que se enfrentaría la recepción de la obra, a pesar del previsible crédito que le darían sus espectadores, por el éxito de su producción anterior, como ya vimos.

Para dirimir la disputa, o tomar partido en ella no resulta difícil afirmar hoy, después de los experimentos del *Living Theatre* de Julián Beck, en la década del sesenta y comienzos de los setenta, del *Odin* de Barba, cuyos espectáculos llegan hasta hoy, o de las diversas modalidades del *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal y sobre todo de los espectáculos de danza-teatro de Pina Bauch, o los de Kantor y de Bob Wilson, —para mencionar sólo algunos grandes paradigmas contemporáneos—, que no caben dudas de que *La fuga en el espejo* es teatro o mejor dicho un texto dramático destinado a la representación escénica, sin desconocer la posibilidad de la lectura que

en este caso, además, permite una mejor aprehensión de un texto difícil y lleno de ambigüedades, en el que no pueden resolverse totalmente, como en toda obra de arte, las indeterminaciones que propone.

Con dos personajes casi inmóviles, que hablan sin mirarse de un amor ya perdido y que evocan, como en un sueño, una ruptura, el espectáculo crea un clima interior y onírico de "imágenes fragmentadas", de "pedazos de recuerdos, asomos de ideas, deseos y sentimientos que bullen incesantes dentro del hombre en su vigilia y en su sueño, todo ese mundo maravilloso e inasible", como dice Onetti,⁴⁴ donde toda acción cotidiana desaparece para instaurar un universo intensamente significativo, que adquiere un valor simbólico, donde no interesa tal o cual sentido sino la posibilidad de sugerir múltiples sentidos.

Así, el espectáculo se inscribe en el teatro de vanguardia, el teatro surrealista o "super-realista", como ha señalado Zum Felde,⁴⁵ un teatro que busca dislocar las referencias cotidianas, los mecanismos estereotipados y los hábitos y las convenciones del lenguaje y de la percepción, para integrar en una realidad más intensa (una supra-realidad) el sueño y la vigilia, el universo racional y el mundo de la imaginación, lo interior y lo exterior. La ausencia de una ubicación espacio-temporal —otro rasgo del teatro de vanguardia— es colmada por una 'ubicación' afectiva y emocional, con tendencia a metaforizar el lenguaje, el mundo y la experiencia: "Me llevaré su cabellera en libertad", "me llevo una tarde la bahía", "con eso me voy contento. Con eso ... ¡y la palabra!", "Para mí la luna de cartón, que era y no era, brillando... en el bosque...".

El diálogo concluye con un anuncio: "Noche en el desván del titiritero", que será el final. Y después de una pausa "de frente al público" el hombre inicia el poema "como si hablara consigo mismo": "Yace en el suelo la frente pura...". El poema funciona como prólogo a la pantomima-danza del final en que sólo tenemos acotaciones que describen acciones de un "absurdo personaje, cubierto el rostro con una máscara..." que es el titiritero que se quedará dormido. Reaparecen el hombre y la joven que "se incorpora como soñando" de modo que todo el episodio del titiritero puede ser interpretado por el espectador o el lector como un sueño de la joven, como modo de preservar ciertas reglas de verosimilitud en la representación escénica.

Se va el hombre, la joven "lentamente se adelanta hacia las candilejas, la cabeza baja y queda así inmóvil. Hasta que alza la mirada con angustia y la fija interrogante sobre los espectadores. Telón rápido". Este final abierto introduce nuevos aspectos vanguardistas, como la interpelación al público y la enorme ambigüedad de esa mirada que puede significar una súplica, un pedido de ayuda, un llamado o una interrogante sobre su situación, un final que, en lugar de presentar un desenlace o una conclusión, transfiere el enigma y las posibilidades de respuesta al lector.

“MENTIRA” TEATRAL Y “VERDAD” NARRATIVA

“Mentira teatral y verdad narrativa” parafrasea con variante el título de René Girard “mentira romántica y verdad novelesca”⁴⁶ aunque con un sentido diferente.⁴⁷ En este caso nos interesa destacar la particular relación que introducen las convenciones teatrales entre el signo y el objeto “real” o mejor entre el signo y su referente, relación diferente a las que propone la literatura que sólo opera con palabras y referentes, aunque con un particular estatus.

Esta transformación se produce en el tránsito entre el texto dramático y su representación cuyo nuevo emisor en el espacio de la escena y a partir del planteo del propio texto dramático a través de sus acotaciones, es el director como responsable de un equipo constituido por los actores, en primer lugar, pero también por el escenógrafo (o decorador), el vestuarista, el iluminador y demás técnicos y artistas que intervienen en el montaje del espectáculo y en lo performativo de la representación.

En el caso de *La fuga en el espejo*, la ausencia de referencias al director del espectáculo en los anuncios de la prensa, en sus carteleras, y en los comentarios de la crítica, como hemos visto, es sintomática de la situación subordinada del director con respecto al autor y a veces con respecto al actor o actriz principal, por razones comerciales, que inciden, sin embargo en la concepción misma y en la práctica de la puesta en escena. Esta subordinación se manifiesta, de algún modo, en el propio programa del espectáculo que menciona al director en general, como responsable de la compañía, lo que vuelve más plausible la intervención del autor, por ejemplo, en la orientación de los actores, como vimos.

Por otra parte, si el arte es una “bella mentira”, según la famosa definición de Dante, el arte teatral es más mentiroso aún, porque aunque él también propone una mentira, una ficción, su soporte son actores de carne y hueso sobre un escenario físico, en un espacio y tiempo dados que son los de la representación concreta frente a los espectadores. Los textos literarios, como toda obra de arte, están en otro régimen del lenguaje, sus proposiciones no afirman ni niegan nada, y por eso no son susceptibles de ser verdaderas o falsas, es decir no se proponen como una afirmación sobre la realidad, lo que supone una suspensión del juicio de verdad (Cf. Gotlob Frege, *Sobre sentido y denotación*). En el teatro esta situación se complica porque, como arte, el teatro es una ficción pero, al mismo tiempo, como espectáculo, se construye sobre elementos concretos y reales que se convierten en el soporte de esa ficción. Y esos soportes, además, no son indiferentes ni neutros, al igual que las palabras en el lenguaje, para el efecto estético, sino que sus cualidades sensibles, intervendrán también en la construcción de la ilusión y del objeto artístico mismo.

En la obra narrativa, en cambio, son las palabras del texto —oral o escrito— es decir el discurso mismo el que construye un mundo de ficción, una ‘realidad’ imaginaria que no tiene más soporte físico que el de las palabras, lo que instaura una particular relación entre ese discurso y su referente. Un discurso que a partir del lenguaje apunta a un mundo imaginario como referente, en una relación sólo mediatizada por las palabras y cuyo valor es la verosimilitud y no la verdad como ya se sabe desde Aristóteles.

En este sentido los relatos de Espínola, tanto sus cuentos como *Sombras*

sobre la tierra, se proponen como modelo la realidad histórica y social en que se encuentra inmerso el autor, es decir el mundo de los desclasados y humildes que el mismo Espínola autor declara querer rescatar en sus relatos, aunque transformados por el arte. La relación entre la realidad social, por lo tanto y el universo imaginario que la novela o los cuentos fundan, es una relación donde a pesar de esa transformación, de la selección y la concentración que hace el autor, se pueden reconocer numerosos contactos. Las declaraciones mismas de Espínola revelan hasta qué punto existe esa relación en su narrativa:

"Me acerqué hacia los más humildes, hacia los más imperfectos, hacia los más ciegos, a los que eran más desagradecidos que los otros y que yo mismo (...)

Entonces inicié Sombras sobre la Tierra; (...) empiezo a pintar los seres y el ambiente que tenía delante, a pintar, también, otros que recordaba de mi experiencia personal, (...) y gentes de poderosa sugestión que trataba todos los días en la casa de mis padres, mi verdadera Universidad (...) y que no sabían (...) que su presencia interrumpía a veces, las líneas con que yo los estaba trazando con esmerado cariño.

Yo era consciente de la extraña situación: la de un autor conviviendo inocentemente con sus personajes (...) sintiendo que los realmente importantes eran ellos, y que su misión consistía en poner esto bien de manifiesto".⁴⁸

Sin duda, esta relación entre el escritor y el universo que crea es más próxima que la que se establece entre ese escritor y el universo ficcional o simbólico al que apunta *La fuga en el espejo*. Se podría hablar entonces de una "verdad narrativa" y de un artificio o "mentira teatral".

En Paco, además, la diferencia entre ambos géneros se vuelve más interesante porque su texto dramático juega de varias maneras con los límites del género: entre la poesía lírica y el diálogo dramático, el lenguaje referencial cotidiano y el lenguaje simbólico y metafórico, en diferentes niveles de discursos, la mezcla de la acción de los actores y la pantomima o la danza, entre la palabra, la imagen y la música, entre lo real y lo irreal, en diferentes registros y canales expresivos, donde la producción de sentido no se apoya solamente en un código o sistema coherente, lógicamente estructurado y capaz de permitir una decodificación, plural pero más acotada que en el caso de las múltiples sugerencias de la música, los movimientos y los colores.

De modo paradójal el teatro que se apoya en lo físico y lo concreto, se vuelve en Espínola, el espacio de lo imaginario, lo simbólico, lo indeterminado y polisémico de manera mucho más intensa que en su narrativa. Quizás, justamente, porque eso es lo que quiere explorar: los límites entre los géneros, la poesía de lo visual, del gesto, la música y el movimiento, junto a la palabra, pero también para experimentar con lo artístico y lo real, en una preocupación tan central en su producción que le hace decir de *La fuga en el espejo*: "lo que más quiero de cuanto hice".⁴⁹

Espínola, a diferencia de Onetti quien define el teatro como el arte donde un actor se transforma en el personaje, dejando de ser él mismo,⁵⁰ juega con la indeterminación del límite entre el actor y el personaje, exige que estén los dos presentes: al representar el actor a un ser anónimo cuyo nombre es

apenas una caracterización, su propia condición sigue intensa, el actor sigue siendo actor haciendo de personaje. Por otro lado con el mimo, Espinola vuelve a insistir con la experimentación de los recursos del teatro y en cierto modo subraya la teatralidad de la escena, su condición diferente a la vida cotidiana. Es el teatro mostrándose a sí mismo. Por eso los diálogos tampoco son diálogos que busquen reproducir un "fragmento de vida", no se trata de un teatro ilusionista. El lenguaje, también, es artificial, poético, alejado de la vida cotidiana, como él mismo explica ese uso en *Milón o el ser del circo*: "emplearía una lengua lejana de la coloquial ... para que Néstor; Helena e Hipólito no dieran una sensación de personas (...) para hacerle marcar un ritmo muy pronunciado con lo que se acentuaría el carácter ideal de los personajes".⁵¹ Ese lenguaje artificial, en el caso de *La fuga* es un lenguaje poético, y también teatral, un lenguaje construido, que provoca una extrañeza, una ruptura.

Indudablemente que el intento no fue comprendido totalmente. A pesar de todos los elogios debió haber mucho rechazo e incompreensión, o una discusión más intensa de lo que permiten adivinar los textos que nos han llegado, de todos modos lo cierto es que ése fue su único intento, después Paco no volvió a escribir teatro.

En cuanto a *Milón o el ser del circo* (1954),⁵² a pesar de su presentación textual en forma de diálogos, sólo puede ser considerado como un diálogo filosófico sobre estética, a la manera de los diálogos de Platón y, entre sus modelos inmediatos, de Paul Valéry. Así lo consideró la crítica y el propio autor, quien declaró, en *La Mañana*, que se trataba, incluso, de un homenaje a Valéry.⁵³ Se pueden señalar en el texto, sin embargo, algunos procedimientos y recursos dramáticos utilizados sólo formalmente, como las referencias por medio de deicticos, pero también de descripciones y relatos, a diferentes acciones de un circo que los personajes ven y oyen y que el lector descubre a partir de sus palabras, sin intervención de un narrador, acciones que motivan las reflexiones de los tres personajes sobre la naturaleza del arte, del circo y de la realidad, entre otros temas.

Existe sobre *Milón* una ineludible y prolongada polémica entre Emir Rodríguez Monegal y Eugenio Coseriu en *Marcha* y en *La Mañana*.⁵⁴ Polémica que de alguna manera lleva al propio autor, a explicitar sus propósitos y las circunstancias que lo llevaron a escribir la obra, a través de un reportaje en *La Mañana*.⁵⁵ Pero el tema desborda los alcances del presente trabajo.

1. La fecha del estreno del sábado 22 de mayo de 1937 figura en todos los medios de prensa consultados: *El País*, *El Día*, *La Mañana*, *El Plata*, *La Tribuna Popular*, *El Bien Público*, *El Diario Español*, del mismo día 22 de mayo de 1937; y es confirmada, también, al día siguiente. La confusión puede deberse a que la fecha equivocada del 23 de mayo es la que figura en el texto publicado, fecha que retomó de allí, probablemente, la historiografía literaria.
2. Espínola cita estos nombres (de los que comentaron sobre todo *Sombras sobre la tierra*) en su alocución de agradecimiento en el acto de homenaje que le tributara la Junta Departamental de Montevideo en 1962, recogida en Francisco Espínola, *Reflexiones sobre su obra*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, Cuadernos de Literatura, 1966, p. 16.
3. Allí menciona Paco las reacciones de un negro borracho, un repartidor de pan, una prostituta, los empleados de la imprenta en que se preparaba *Sombras sobre la tierra*, además de un periodista y dos oficiales cuando su arresto después del episodio de Paso de Morlán, en Francisco Espínola, *Reflexiones sobre su obra*, ob. cit., p. 8 y ss.
4. Ana Inés Larre Borges registra los poemas publicados en: *La Mañana* (5/10/1921), *La Cruz del Sur* (febrero de 1926; mayo de 1929) y *Cartel* (diciembre de 1929, febrero de 1930, set-oct. de 1930) *Los Principios* (9/2/1928; 5/10/1929) de San José, en Francisco Espínola, *poeta*. Montevideo, Cuaderno de la Biblioteca Nacional, 1992, p. 49.
5. Carlos Martínez Moreno, "Imagen múltiple de Francisco Espínola" en *Texto Crítico*, Año I, N°2, julio-setiembre de 1975, Universidad Veracruzana México, p.123 y ss., citado por Gabriela Mántaras, *Francisco Espínola. Epoca, vida y obra*, Montevideo, Casa del Estudiante, 1988, p. 5.
6. Angel Rama, "El cuento nativista. Francisco Espínola, I" en *Marcha*, 6 de octubre de 1961, p. 23 y "La caridad soterrada. Francisco Espínola, II" en *Marcha*, 13 de octubre de 1961, p. 20.
7. *El Plata*, Montevideo, 22 de mayo de 1937, p. 5.
8. *El Día*, *El Plata*, *La Tribuna Popular*, *El Bien Público*, *El Diario Español*, entre otros diarios, reproducen en forma literal el párrafo casi entero, al anunciar el estreno el 22 de mayo de 1937.
9. *El Día*, Montevideo, 22 de mayo de 1937, p. 11.
10. *El Día*, ibidem, los subrayados son nuestros.
11. *El País*, Montevideo, 22 de mayo de 1937, p. 6.
12. *El País*, Montevideo, 23 de mayo de 1937, p. 9.
13. *El País*, Montevideo, 27 de mayo de 1937, p. 11.
14. La polémica debió haber sido más virulenta de lo que ha quedado registrado. A tal punto que algunos jóvenes llegaron a abuchear la pieza durante la representación, suponemos que por considerar que traicionaba la vocación y el compromiso social del autor, como nos fue relatado por Ana Inés Larre Borges —con motivo del presente trabajo— y a quien la anécdota le había sido contada por Mario Arregui.
15. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 26 de mayo de 1937, p. 5.
16. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 28 de mayo de 1937, p. 5.
17. Se trata de CX34, Radio Artigas, "Hora Cultural Israelita" como consigna *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 27 de mayo de 1937, p. 99.
18. En la misma página aparecía, también, una foto recortada de la actriz sola en

- el número siguiente de la revista, la reproducción de un excelente dibujo de Vernazza que capta al mimo con máscara y sombrero en pleno movimiento en *Mundo Uruguayo*, 3 de junio de 1937, p. 12.
19. Habría que agregar, también, los registros icónicos, fotografías y dibujos del espectáculo y de los ensayos, como la foto que aparece en *Mundo Uruguayo*, 27 de mayo de 1937, p. 12, donde Paco de pie y con el índice apuntando al texto que en su mano tiene la actriz Rosita Rosen, sentada, parece darle indicaciones, mientras el actor Etulain observa.
 20. Basta tomar en cuenta la importante presencia de libros en francés en las librerías de la capital de aquellos años y el abundante espacio que ocupaban en la prensa diaria los comentarios y noticias sobre literatura francesa, además de las frecuentes reseñas sobre las temporadas teatrales en París, como la que detalla, por ejemplo, los últimos estrenos de Pitoeff y de los teatros *Odéon, des Mathurins, Marigny, de la Pochade* (*El Plata*, 17 de julio de 1937, p. 4).
 21. Luisa Luisi, *La fuga en el espejo II*, *El Plata*, Montevideo, 28 de julio de 1937, p. 7.
 22. *Diccionario de literatura Uruguaya*. Tomo III, Alberto Oreggioni (director). Montevideo, Arca, 1991, pp. 72-74; 323-324 y 372.
 23. Ana Inés Larre Borges, "Francisco Espinola: el último escritor nacional", en *Insomnia*. Separata cultural de Posdata, N° 19, jueves 30 de abril de 1998, p. 4.
 24. Carina Blixen, en *Diccionario de literatura uruguaya*. Tomo III. Alberto Oreggioni director, ob. cit. p. 251.
 25. Interferencias (obra en cinco episodios), publicada junto a *El centinela muerto*, Montevideo, Talleres gráficos Florensa, 1930, pp. 111-185.
 26. Francisco Espinola, *La fuga en el espejo*. Montevideo, Ed. Alba, 1937, pp. 76-77.
 27. José Pedro Bellan, ob. cit. pp. 184-185.
 28. Su obra poética en cambio no tuvo casi repercusión. Espinola "nunca fue recordado como poeta y seguramente nunca lo será" afirma rotundamente Ana Inés Larre Borges (ob. cit. p. 5); de todos modos sus poemas aparecieron siempre en forma aislada, en publicaciones periódicas, salvo tres composiciones recogidas en la *Exposición de la poesía uruguaya* de Julio Casal, Montevideo, ed. Claridad, 1940 (citado por Larre Borges, *Insomnia*, ob. cit. p. 49).
 29. Además de las descripciones del espectáculo que aparecen muy ocasionalmente en las críticas citadas, pueden verse los dibujos de Vernaza en *El Día*, 28 de mayo de 1937, p. 12 en que aparecen los dos actores sentados a derecha e izquierda de una mesa, con el mimo delante y entre los dos, además del mencionado dibujo del mimo en movimiento (bailando) en *Mundo Uruguayo*, 3 de junio de 1937, p. 12.
 30. Juan Carlos Onetti reseña la obra bajo el título: "Comentarios respecto de *La Fuga en el espejo*" en *El País*, el 1° de junio de 1937, p. 11, reproducido en el artículo de Ana Inés Larre Borges "Paco y Onetti (I): orígenes de una amistad literaria. Un Onetti joven e indocumentado a la defensa de Espinola", en *Brecha*, Montevideo, 16 de octubre de 1987, pp. 30-31. Una segunda parte de la misma Larre Borges: "Paco y Onetti (II): orígenes de una amistad literaria. Espinola escribe la primera valoración de *El pozo*", saldrá en el número siguiente con la reproducción del artículo de Paco sobre Onetti: "Un artista de raza" (publicado originalmente en *El País*, 18 de setiembre de 1940), en *Brecha*, Montevideo, 23 de octubre de 1987, pp. 30-31. Luisa Luisi publica un

- extenso comentario sobre la obra en dos entregas en *El Plata*, Montevideo, 27 de julio de 1937 p. 7 y p. 4 y 28 de julio p. 7. Por su parte Roberto Ibañez, escribe un prólogo titulado *Poesía y carátula*, para la publicación de la obra en el mismo año: *La fuga en el espejo*, ob. cit. pp. 11-37.
31. *La Tribuna Popular*, Montevideo, 26 de mayo de 1937, p. 5
 32. *El Plata*, Montevideo, 23 de mayo de 1937, p. 4.
 33. *El Bien Público*, Montevideo, 23 y 24 de mayo de 1937, p. 9 y 6, respectivamente.
 34. *El Día*, Montevideo, 28 de mayo de 1937, p. 12. Sin firma (¿Cyro Scosería?).
 35. *Mundo Uruguayo*, 27 de mayo de 1937, p. 12.
 36. *El País*, Montevideo, 27 de mayo de 1937, p. 11.
 37. *La Mañana* y *El Diario*, Montevideo 23 de mayo de 1937, p. 10 y p. 6, respectivamente.
 38. *El Diario Español*, Montevideo, 24 de mayo de 1937, p. 2.
 39. Roberto Ibañez, "Poesía y carátula", prólogo a *La Fuga en el espejo*, ob. cit (pp. 11-37), p. 14.
 40. *Mundo Uruguayo*, 27 de mayo de 1937, p. 12.
 41. *Brecha*, Montevideo, 16 de octubre de 1987, p. 31.
 42. Juan Carlos Onetti: "Comentarios respecto de *La Fuga en el espejo*" en *El País*, 1º de junio de 1937, p. 11, reproducido en *Brecha*, Montevideo, 26 de octubre de 1987, pp. 30-31, ver nota 30.
 43. *El Plata*, 27 y 28 de julio de 1937, ver nota 30.
 44. J.C. Onetti, Comentarios respecto de *La fuga en el espejo*, ob. cit. p.11.
 45. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, ed. Claridad, 1941, p. 557.
 46. René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963 (original francés: París, Grasset, 1961).
 47. Girard señalaba a través del estudio de cinco grandes novelistas (Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Proust) que la estructura en que se basa la creación novelesca es el deseo metafísico, que en el comportamiento del hombre moderno, está mediatizado por un modelo y por lo tanto alienado (el ser humano no desea espontáneamente por valores o por su pasiones, sino a través de modelos). La novela auténtica, pues, es la que denuncia el mito de la supuesta autonomía del hombre y revela el mecanismo de la mediación y lo que éste desencadena en el héroe: imitación, vanidad, envidia, celos, esnobismo, demonismo. La novela romántica, en cambio, es una mitificación del yo en oposición más o menos radical a la sociedad, en la afirmación de la espontaneidad del deseo, en la ilusión de la autonomía. Al nutrirse de esas ilusiones la novela romántica se vuelve visión mistificada y no visión crítica de la realidad y por eso miente (Girard, ob. cit. passim). Lúkacs, siguiendo a Hegel, decía que ante una sociedad donde los valores están invertidos y triunfan los valores degradados, como los del éxito o el dinero, la única conciencia auténtica es la del negador, la conciencia arresada del héroe demoníaco que puede desenmascarar el predominio del disvalor. Su ironía descubre la verdad que una visión ingenua pierde, su negación es una denuncia. El héroe demoníaco de la novela realista, por lo tanto, es el único que puede desenmascarar la falsedad de los disvalores triunfantes en la sociedad del siglo XIX (Lúkacs, "Balzac, *Las ilusiones perdidas*" en *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965. Ed. orig., 1935), pp. 65-86.
 48. Francisco Espinola. *Reflexiones sobre su obra*, ob. cit. p. 8.

49. En *El Día*, Montevideo, 22 de mayo de 1937, p. 11.
50. Onetti, en *Brecha*, ob. cit. p. 30.
51. "Francisco Espinola nos habla de la génesis y el mensaje de *Milón o el ser del circo*", entrevista de Joaquín Gonzalo, *La Mañana*, N° 13.735, 19 de octubre de 1955, p. 5
52. *Milón o el ser del circo*. Montevideo, Talleres Gráficos de Impresora Uruguaya S.A., 1954.
53. En entrevista en *La Mañana*, 19 de octubre de 1955, ob. cit. p. 5.
54. Primera nota de Emir Rodríguez Monegal en *Marcha*, N° 777, del viernes 19 de agosto de 1955, p. 22; réplica de Eugenio Coseriu y segunda nota de Emir Rodríguez Monegal en *Marcha* N° 779, viernes 2 de setiembre de 1955, p. 21 y 23; segunda nota de Coseriu en *La Mañana* N° 13.702, miércoles 14 de setiembre de 1955, p. 5. Tercera nota de Rodríguez Monegal en *Marcha* N° 781, viernes 16 de setiembre de 1955, p. 23. La información sobre esta polémica me fue proporcionada en el *Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana del Departamento del mismo nombre de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*.
55. Entrevista en *La Mañana*, N° 13.735, 19 de octubre de 1955, ob. cit. p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellan, José Pedro, *Interferencias* (obra en cinco episodios), publicada junto a *El centinela muerto*, Montevideo, Talleres Gráficos Florensa, 1930.
- Blixen, Carina, "La Cruz del Sur", en *Diccionario de literatura uruguaya*, Tomo III, A. Oreggioni (director), Montevideo, Arca, 1991, pp. 249-252.
- Blixen, Carina, "Cartel" en *Diccionario de Literatura Uruguaya*, Tomo III, A. Oreggioni director, Montevideo, Arca, 1991, pp. 72-74.
- Coseriu, Eugenio, "Correspondencia sobre Milón o el ser del circo de Espínola" en *Marcha*, N° 779, 2 de setiembre de 1955, pp. 20-21.
- Coseriu, Eugenio, "Puntualizaciones sobre Milón o el ser del circo de Espínola" en *La Mañana*, N°13.702, 14 de setiembre de 1955, p. 5.
- De Cáceres, Esther, Prólogo a *Milón o el ser del circo*, Montevideo, Talleres Gráficos de Impresora Uruguaya, 1954, pp. VII a XXXVIII.
- Espínola, Francisco, *Raza ciega*, Montevideo, La Cruz del Sur, 1926.
- Espínola, Francisco, *Sombras sobre la tierra*, Montevideo, Soc. Amigos del Libro Rioplatense, 1933.
- Espínola, Francisco, *La fuga en el espejo*, Montevideo, Alba, 1937.
- Espínola, Francisco, *Milón o el ser del circo*, Montevideo, Talleres Gráficos de Impresora Uruguaya S.A., 1954.
- Espínola, Francisco, *Reflexiones sobre su obra*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, Cuadernos de Literatura, 1966.
- Girard, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963 (original francés: Paris, Grasset, 1961).
- Gonzalo, Joaquín, "Francisco Espínola nos habla de la génesis y el mensaje de *Milón o el ser del circo*", entrevista, en *La Mañana*, N° 13.735, 19 de octubre de 1955, p. 5.
- Ibañez, Roberto, "Poesía y carátula" prólogo a *La fuga en el espejo*, Montevideo, Alba, 1937, pp. 11-37.
- Larre Borges, Ana Inés, "Francisco Espínola, poeta", Montevideo, Cuaderno de la Biblioteca Nacional, 1992.
- Larre Borges, Ana Inés, "Francisco Espínola: el último escritor nacional", en *Insomnia*, Separata cultural de *Posdata*, N° 19, jueves 30 de abril de 1998.
- Larre Borges, Ana Inés, "Paco y Onetti (I): orígenes de una amistad literaria. Un Onetti joven e indocumentado a la defensa de Espínola", en *Brecha*, Montevideo, 16 de octubre de 1987, pp. 30-31.
- Luisi, Luisa, "La fuga en el espejo", en *El Plata*, Montevideo, 27 de julio de 1937 p. 7 y p. 4.
- Luisi, Luisa, "La fuga en el espejo II", en *El Plata*, Montevideo, 28 de julio de 1937, p. 7.
- Lúkacs, Georg, "Balzac, Las ilusiones perdidas" en *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965 (ed. orig., 1935), pp. 65-86.
- Mántaras, Graciela, *Francisco Espínola. Epoca, vida y obra*, Montevideo, La Casa del Estudiante, 1988.
- Martínez Moreno, Carlos, "Imagen múltiple de Francisco Espínola" en *Texto Crítico*, Año I, N°2, julio-setiembre de 1975, Universidad Veracruzana México, p.123 y ss.
- Onetti, Juan Carlos, "Comentarios respecto de *La Fuga en el espejo*" en *El País*, el 1° de junio de 1937, p. 11, reproducido en el artículo de Ana Inés Larre Borges: "Paco y Onetti...", en *Brecha*, ob. cit.

- Rama, Ángel, "El cuento nativista. Francisco Espinola, I", en *Marcha*, 6 de octubre de 1961, p. 23.
- Rama, Ángel, "La caridad soterrada. Francisco Espinola, II", en *Marcha*, 13 de octubre de 1961, pp. 21-22.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Francisco Espinola o el filósofo en el circo" en *Marcha* N° 777, 19 de agosto de 1955, pp. 22-23.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Correspondencia sobre *Milón o el ser del Circo*", en *Marcha* N° 779, 2 de setiembre de 1955, pp. 20-21.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Otra vuelta de tuerca", en *Marcha*, N° 781, 16 de setiembre de 1955, p. 23.
- Visca, Arturo Sergio, Prólogo a "Todavía no" y "Rodríguez", en *Antología del Cuento Uruguayo Contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, 1962, pp. 135-140.
- Visca, Arturo Sergio, Prólogo a *Cuentos Completos*, Montevideo, Arca, 1980.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Claridad, 1941.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

- El Bien Público*, Montevideo, 20-30 de mayo de 1937.
- El Día*, Montevideo, 20-30 de mayo de 1937.
- El Diario*, 20-30 de mayo de 1937.
- El Diario Español*, Montevideo, 20-30 de mayo de 1937
- La Mañana*, Montevideo, 20-30 de mayo de 1937; octubre de 1955.
- Marcha*, Montevideo, setiembre de 1955, 1961.
- Mundo Uruguayo*, Montevideo, mayo-junio de 1937.
- El País*, 20-30 de mayo de 1937.
- El Plata*, 1-30 de julio; 3 de agosto de 1937.
- La Tribuna Popular*, 21-30 de junio de 1937.

ROMANCE DEL GAUCHO PERDIDO DE ANGEL ALLER: TRES JORNADAS EN POS DE ESPÍNOLA

Sylvia Lago
Universidad de la República

Este acercamiento a Espínola parte de una amistad entre dos escritores que se extiende por muchos años, y que se inicia, allá por la década del 20, en un espacio compartido: el de la literatura uruguaya.

Amistad mantenida entre los por entonces poetas Francisco Espínola — autor, en esa época, de juveniles “cantares”, coplas de cuño popular con modismos y giros del lenguaje gauchesco— y el español radicado en Uruguay Angel Aller, quien se inicia como creador de romances y continúa en esa modalidad lírica durante el resto de su vida, destacándose como un refinado romancista.

Aproximación afectiva y también literaria, pues, entre “el gaucho Espínola” —como lo nombraban sus amigos y compañeros de generación— y “el gallego Aller”, a quien presentaré antes de referirme, concretamente, a la obra que genera esta exposición.

En breve antología titulada *18 poetas del Uruguay*,¹ cuyo prólogo y selección de textos están a cargo del escritor argentino Romualdo Brughetti, éste incluye a Angel Aller, señalando en su introducción que el poeta “es nacido en Santiago de Compostela y residente en el Uruguay de largos años”.² Aller, que nació en realidad en Betanzos, La Coruña, el 16 de abril de 1887, pasa a vivir con su familia en Santiago de Compostela hasta que emigra a Uruguay, donde se establece en 1906. Muere el 15 de mayo de 1976, luego de una intensa trayectoria existencial.

Cuando, en 1937, se le incorpora a la mencionada selección poética, posee una obra lírica que, según el antólogo, “representa, en este país, un aporte pleno de color y calidad, bellamente realizado”.³

De acuerdo a testimonio gentilmente proporcionado por la nieta del poeta, Licenciada Rosalía Aller,⁴ Angel cursó estudios de Bellas Artes en España hasta poco tiempo antes de su arribo a Uruguay, motivado éste por la presencia en nuestro territorio de su hermano Antonio, escribano en la localidad de Paso de los Toros. De familia culta —su padre era profesor y su abuelo médico— desarrolló en Uruguay una intensa actividad intelectual, manteniendo amistad y contactos culturales con importantes personalidades uruguayas y españolas de su tiempo. Sus descendientes conservan cartas referidas a su obra de Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Eduardo Blanco-Amor, Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Fernán Silva Valdés, Alberto Zum Felde. También sabemos que mantuvo correspondencia

con Espínola, relativa a la creación literaria, y que este tema, —preocupación de ambos desde su temprana juventud— continuó siendo motivo de intercambio de opiniones, divergencias y circunstanciales afinidades.

La producción literaria de Aller, que incluye, en el momento en que es edita la antología de Brughetti, no sólo composiciones líricas sino algunos ensayos sobre artes plásticas en el Uruguay, se irá enriqueciendo a partir de una sólida formación humanística, sustentada en lo que él llama “valores esenciales de la Cultura Occidental”, pero fundamentalmente allegada —en lo específicamente literario— a la tradición clásica española, al conocimiento profundo de la evolución de la lírica, del Romancero, de esa “poesía del pueblo”, al decir de Menéndez y Pelayo, en la que el pueblo colabora “como autor, como oyente o como recitante”.⁵ Aller cultivará el romance buscándolo en las más auténticas raíces telúricas; en él expondrá líricamente su hondo sentido de la hispanidad, vinculando las formas populares del Romancero Español con los sonos melódicos del cancionero galaico portugués y aún de la poesía árabe-andaluza que, como García Lorca, integró a su temperamento desde muy temprano. Paralelamente, Aller estará atento a la producción literaria del Uruguay, si bien no puede integrárselo, por su modalidad lírica, en el grupo de los poetas uruguayos que estaban buscando nuevas formas de expresión. Incluido entre estos el “Gaucho Espínola”, quien permanecerá siempre atento al devenir cultural —y político— de su territorio.

Puede reconocerse en el *corpus* poético de Aller marcas notorias de los romances “artísticos”, de construcción rebuscada y artificiosa. De aquellos que, si bien fueron compuestos en el siglo XVI por autores anónimos, provienen asimismo de la pluma de los grandes poetas de la Edad de Oro, entre ellos Garcilaso, Lope de Vega y Góngora. De los dos primeros tomará Aller la sonoridad armoniosa, así como la disposición a derivar, en fluida expansión de sentimientos, su intimidad emocional, dotando al verso de vivos matices afectivos.

Del poeta cordobés, en especial de sus poemas de corte popular —que también esta modalidad cultiva con éxito el así llamado “gran corifeo de la poesía culta española”— adoptará las estructuras rigurosas y ciertas artificiosidades y estrategias de forma que exhiben huellas del estilo culterano. Fino y profundo conocedor de la literatura clásica, que enseñó durante años en Uruguay desarrollando un magisterio ejemplar, los “rumbos” estilísticos de Espínola se orientarán no obstante hacia otros ámbitos.

Es imposible dejar de reconocer en la poesía del gallego las influencias de un poeta mucho más cercano: Federico García Lorca. De acuerdo al testimonio de su nieta Rosalía incide con vigor en la sensibilidad estética del poeta el neopopularismo del 27. La metafóricación brillante, la adecuada apropiación de la fuerza evocativa de la palabra transfigurada en su significación, la poderosa inventiva de las imágenes, la sensorialidad latente en el toque cromático, en lo táctil, en lo auditivo, los símbolos y motivos sugerentes que emergen en su lírica se relacionan con la poesía del andaluz, en especial con sus *Canciones* (1921-24) y su *Romancero Gitano*, de 1928.

A esta altura podemos afirmar que, si bien no se trata de un escritor original en cuanto a propuestas renovadoras en lo estrictamente poético, sí compartiremos el reconocimiento de la crítica que lo señala como un desta-

cado cultor del romance, género que “elabora con fervor de artífice”, como sostiene Arturo Sergio Visca, agregando que “sus romances son una sucesión de metáforas donde destella, con las más originales luces, su lirismo (...) Sus metáforas expresan una visión de la realidad estéticamente transfigurada o depurada (...) visión en la cual subyace el creador y su subjetividad”.⁶

Y, mucho antes, en breve prólogo de Alfonso Reyes a su *Romance del Gaucho Perdido*, de 1930, obra de la que nos ocuparemos, el ensayista mexicano afirma que Aller ejercita “sus buenas espuelas castellanas de Uruguay (...) tocadas, aquí y allá, de platería andaluza y oro cordobés”⁷

Estamos, pues, ante un creador dueño de su estilo, sutilísimo en la aplicación de las técnicas literarias que ha elegido para la estructuración de su discurso poético. De un creador animado por un vitalismo constante, no ajeno a un humor delicado y a una fina veta melancólica que agrandan la dimensión de su poesía. En suma, de un excepcional romancista.

Empero no podemos ignorar que, en una época en que, como decíamos, la producción uruguaya acusa ya propuestas transformadoras de corte vanguardista —y en este espacio se moverá Francisco Espínola— la poesía de Aller mantiene una peculiar fidelidad a los cánones convencionales, a una tradición cultural que no siempre se aviene al contexto histórico y sólo relativamente a las expectativas inmediatas del lector. Aller subordina su indudable inventiva verbal, a menudo esplendente en lo que atañe al lenguaje figurativo, a un modelo lineal, ceñido al género que mejor se aviene a sus preferencias estéticas, acaso también a la modalidad expresiva de su sensibilidad.

Como Espínola y otros poetas del '20 —Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty, Alfredo Mario Ferreiro— Aller se mantenía vinculado a las revistas culturales de la época, especialmente a *Cartel*, dirigida por los escritores Alfredo Mario Ferreiro y Julio Sigüenza.

En esta publicación aparecerá, en 1930, una larga composición lírica, el *Romance del Gaucho Perdido*, obra que antes de editarse en libro se había anticipado en tres números de la revista de enero de ese mismo año. También en *Cartel* publicará Espínola parte de su extenso poema “Sonata Americana”, concebido en cuatro movimientos, dos de los cuales, “Presto agitato” y “La marcha fúnebre”, se dan a conocer en esa publicación en 1929 y 1930, según datos de la escritora Ana Inés Larre Borges en su investigación titulada *Francisco Espínola, poeta*.⁸ La investigadora nos informa acerca de la relación de ambos escritores: “Es cierto que para el grupo de *Cartel*, Paco era “el gaucho Espínola”, protagonista él mismo del *Romance del Gaucho Perdido* de Angel Aller, que la editorial de la revista supo publicar”. Y agrega elementos interesantes sobre la vinculación literaria de ambos, quienes mantenían correspondencia —a veces publicada— acerca de su producción. Cito nuevamente a Larre Borges: “En el número (de *Cartel*) en que aparece “La marcha fúnebre” se publica una “Carta a Espínola” de Angel Aller, que, como sintoma ya habilitador se encabeza con un “Querido poeta”.⁹

“La carta es una respuesta a otra de Espínola que se reproduce parcialmente y que corrobora la importancia que daba a sus poemas”, acota la investigadora, transcribiendo un fragmento que atestigua la vinculación literaria entre los autores: “Advertí en la demasiado breve conversación sobre

mi “Sonata número 1”, que está usted equivocado respecto de mi poesía. Y me interesa que no lo esté. Usted nota diferencias entre mis poemas y mi *Raza Ciega*. En resumen: usted cree que en mis poemas hay más técnica, más sabiduría expresiva; que son, acaso, más artificiosos. Y lo cierto es que yo nunca pude hacer otra cosa que escribir sintiendo”.¹⁰ Esta última declaración mantendrá su vigencia a través del itinerario creador de Francisco Espínola.

Más allá de las “divergencias literarias”, Aller le habría respondido con “tono conciliador”, aunque hoy resulta indudable que las dos estéticas —la del poeta gallego nacionalizado uruguayo y la de Espínola— se perfilan, ya entonces, como muy diferentes. También lo serán sus trayectorias existenciales.

Luego del *Romance* de 1930, en 1936 Aller dará a conocer sus *Romances de Mar y Tierra*, y en 1944 publicará un libro en colaboración con el poeta Carlos Sabat Ercasty, *Romance de la Soledad*, subtítulo: *Dos Cantos*.¹¹

Pasarán muchos años antes que Ediciones de la Banda Oriental publique, en 1979, su *Romancero*, editado post-mortem, según un proyecto que el propio autor confiara a sus descendientes. La obra tiene una presentación de Arturo Sergio Visca e incluye el *Romance del Gaucho Perdido* y el *Romance de Mar y Tierra*. El primero mantiene el prólogo que realizara Alfonso Reyes para la edición original y el segundo lleva una sentida presentación de Carlos Sabat Ercasty, solicitada por la familia del autor cuando —de acuerdo a dato de Rosalía Aller— el poeta uruguayo “estaba ya en la frontera de los noventa años”.

No nos ocuparemos de definir aquí la prosa evocativa de Aller, que posee páginas de singular belleza, ni de los textos en los que se perfilaría su evolución ideológica. Si bien no ignoramos que cualquier género o discurso literario integra un entramado cuyas partes dialogan entre sí y con su entorno, y que todo texto cultural debe ser situado dentro de un marco histórico-social, entendemos que la ideología de este escritor puede, a los efectos de un estudio acotado, deslindarse de su creación ficcional por tratarse, esta zona de su *corpus* literario, de una visión idealizante, que desrealiza el contexto.

Aunque sí cabe señalar que las posiciones ideológicas de ambos creadores tomarán, ante los acontecimientos políticos del Uruguay y del mundo, muy distintos derroteros.

Los temas que desarrollan los romances de Aller atañen a los grandes tópicos que han preocupado, desde siempre, al hombre y su aventura en el universo: el amor, el tiempo, la soledad, el sueño, el constante deambular de la criatura humana (tema éste prioritario en su poesía: “*sobre el agua peregrina/ del ancho vagar eterno*”), el enigma de la trascendencia, la libertad, la guerra, la muerte.

Ellos, sin embargo, no se orientan tanto a una indagación íntima, a una profundización interna que daría como resultado un discurso poético de perfil autorreferencial, sino que se resuelven en la interrelación de personajes simbólicos, culturales, a quienes el autor traslada la peripecia vivencial: zagales y sus cuitas para el tema del amor, el marinero para el peregrinaje y la muerte, el centauro para el sentido de la libertad. Son muchos los arquetipos insertos en su poesía y reconocibles en su acervo cultural. Entrelazados a

veces, privilegiados deliberadamente en algunos romances, Aller desarrolla sus temas sin apartarse demasiado de las formulaciones poéticas y semánticas que asimilara en las obras de los autores que fueron sus maestros.

Es imposible, a esta altura, eludir la comparación con José Alonso y Trelles, "El Viejo Pancho", su coterráneo. El poeta nacido en Ribadeo, arribó al Río de la Plata también en su juventud, a la edad de 17 años; Aller se radicó en Uruguay a los 19; ambos fundaron en estas tierras sus familias y desarrollaron en ellas múltiples actividades; pero mientras "el cantor del Tala" elabora una original producción poética inspirada en sentimientos telúricos que lo vinculan al paisano, a sus modismos, a sus locuciones, llevando el lenguaje rústico del ambiente campesino a "esa escala de universalidad humana que hay en lo más puramente lírico", como sostiene Zum Felde a propósito de la poética de "El Viejo Pancho", Aller no logra —o no desea— asumir el habla popular de estas regiones; no lo incorpora a su decir poético y, si bien conoce la poesía nativista uruguaya, su integración a nuestro medio se realiza a través de un continuado y vital ejercicio intelectual que lo vincula a la cultura de la época, especialmente a sus artistas. (Aller fue también pintor y excelente dibujante). Tampoco tiene puntos de contacto, su discurso lírico, con el de Espínola en sus *Cantares*, donde se interpolan términos gauchescos. Ni con la posterior poesía amorosa de Paco, surgida de estratos subjetivos y confesionales. La literatura de Aller, permanece —a diferencia de la de Paco— en un *interregno* que lo aleja del contexto, y su discurso se complace en la exhibición de un léxico, una adjetivación, un cúmulo de arcaísmos deliberados, un entrecruzamiento resplandeciente de imágenes, una sintaxis que nos remite continuamente al Romancero y los periplos de su evolución, descubiertos y reencontrados por el poeta en suelo ibérico. En suma, una decidida tendencia arcaizante que por cierto nada tiene que ver con la producción lírica de Espínola, y mucho menos con su narrativa.

Llegamos así a ese su primer libro de romances, que publica en 1930 y lleva el sugerente título de *Romances del Gaucho Perdido*, y cuyo subtítulo, más sugerente aún, es "Tres jornadas en pos de Espínola".¹²

La obra está dedicada a Francisco Espínola (hijo) y la ilustra, con delicadas aguas-tintas, otro amigo del poeta, el artista plástico gallego Melchor Méndez Magariños.

Estructurada en tres "jornadas" o momentos líricos, la primera se denomina "Buscando a Espínola", la segunda, "Aparece el gaucho" y la tercera, "Espínola en la sierra".

Dos de estos paratextos incluyen, como se ve, el apellido real del personaje recreado, pero el protagonista de la ficción y su entorno serán resemantizados en un proceso de sutil elaboración mítica.

Conocedor de la producción de Espínola, que en 1926 había dado a la literatura uruguaya un relevante libro de cuentos, *Raza ciega*, el cual, de acuerdo a la crítica, aportó "un estremecimiento nuevo" a nuestras letras, Aller convierte a su amigo, al ficcionalizarlo, en un paradigma y un símbolo.

Lo vincula al mito del centauro, ubicándolo en las praderas orientales, en medio de las brumas (la atmósfera del poema es, deliberadamente, ambigua). A partir de esta connotación que nos remite al ámbito legendario, Aller resaltará las virtudes de reciedumbre y libertad, inherentes a su venerado

personaje. Con respecto a nuestro territorio, tendremos, en el devenir lírico, algunas referencias toponímicas. El centauro es símbolo del gaucho guerrero, activo participante de nuestras "patriadas", cuya imagen se ha ido desvaneciendo con el paso de los años y cuyos nobles atributos echa de menos el hablante lírico desde el comienzo del asedio, cuando destaca a esas agobiadas figuras en marcha: *"Hacia San José de Mayo/ arca de la valentía/ tres hombres, tres soledades/ iban haciendo su vía"*.

Todo ocurrirá en medio de una exterioridad representativa de la afectividad dolida: *"Vera de una clara fuente/ la ronda se detenía/ (...) Por seis veneros el llanto/ para la fuente corría"*.

Predominará en el romance, no obstante el eventual adjetivo luminoso, un ambiente de sombras, de soledad y silencio, que dará marco a las vicisitudes interiores del personaje, presente o representado.

Detengámonos un momento en los complicados versos de corte castizo y rebuscadas sintaxis: *"Ya la del alba, naciente/ risa dorada, venía/ sombras ahuyentando, negras./ Quieta soledad. Tendía/ velos de silencio el aire./ Corzo de cristal, huía/ tierras cortando, un arroyo./ El alba lo perseguía"*.

La riqueza figurativa, la imagen esculpida, de relieves barrocos, la súbita emergencia de criaturas simbólicas cuyos rasgos más prominentes provienen de la tradición romancesca: el ave agorera, por ejemplo: *"Vagaba en el aire un ave/ ya temerosa del día/ de niebla gris el plumaje/ los ojos de niebla fría"*, se difuminan en un aura de bruma y de sueño.

Este recurso responde a un propósito de ocultamiento, que determinará una transfiguración de la realidad, propiciando la aparición del espacio mítico.

La pérdida del gaucho se objetiva en una lamentación lírica de acentos románticos: una voz se oye de pronto en el silencio y lanza, con tonalidades que recuerdan los refinados romances moriscos, su queja por la desaparición de aquella figura que pertenece a una época perimida: *"Lenta se alzara una voz:/ Ay de la esperanza mía..."/ "Ya no hay más gauchos, no más/ hombres de hierro-gemía"*.

Y ese lamento se prolonga en el dolor producido por la falta de un personaje particular en quien se aúnan las mejores cualidades de la estirpe: *"Espínola el bien nacido/ señoero de gaucheria/ forjado a lumbre de soles/ en yunques de serranía;/ el de varones espejo/ el de damas galanía,/ fuese por negros caminos;/ ya nunca tornar podría"*. Alrededor de esta figura irá creciendo un aura trágica que, paulatinamente, lo envuelve todo.

Luego de haber identificado a su personaje, retorna el poeta a la toponimia cuando la caravana que busca al ausente se dirige hacia su ciudad natal: *"Hacia San José de Mayo/ la caravana seguía/ —cansancio y dolor— clavando/ en la vega lejanía/ sus voces: ¡Ah del centauro...!/" Solo el silencio se oía"*.

En la Jornada Segunda, titulada "Aparece el gaucho", sin descuidar los efectos narrativos y dramáticos al estilo del Romancero de Lorca, el poeta detiene la acción para abocarse a una descripción física en la que se reconoce su deleite por las imágenes sensoriales que recuerdan a las más gallardas siluetas varoniles concebidas por Federico. Estas fugas idealizantes muestran claramente las inclinaciones estéticas de este español enamorado de lo castizo y de lo arcaico.

Oigamos la descripción del centauro perdido, de ese gaucho misterioso que dirá los motivos de la ausencia de "Espínola, el bien nacido": "*Sobre el oro de un alcor/ el jinete parecía/ Prieto el labio, magro el rostro,/ Blanca la color tenía/ ancho el sombrero, y quebrado/ sobre la frente bravía/ (...) Pálido broche lunar/ el cinturón le ponía/ sobre negros de merino/ primores de argentería*".

En este personaje, como en muchos del universo gitanesco de García Lorca, el autor encarna la voz y el poder de un destino misterioso, oculto, indescifrable. Desdibujándose en la sombra, reaparece de pronto en medio de un clima de sobrenaturalidad. Se desrealiza, pues, la imagen del gaucho verdadero y todo ocurre en medio de una ambigüedad que nos aleja deliberadamente del entorno real. Porque se está hablando de una conciencia que se aísla para enfrentarse con la idea de la muerte.

Las imágenes referidas a la luna, que presta al paisaje tintes de maleficio, la alusión a las pedrerías, a metales preciosos (con predominio de la plata, como en Lorca), parecen relampaguear en la noche, convirtiéndose en signos proféticos. El toque fulgente que ilumina la imagen ("*con joyeles de lucero/ el agua se guarnecía*"), no disminuye, en este caso, el frémito de angustia con visos metafísicos que recorre —o tal vez vertebra— el poema.

Las sonoridades del verso, que revelan una sutil captación de lo musical, nos traen el ritmo de los *Romances Viejos* pero también las vívidas percusiones del *Romancero Gitano*. En este entorno cultural Aller resemantiza la presencia del protagonista del poema.

Y he aquí que esta figura ecuestre, cuyos implementos típicos ("cabezal, cabestro y rienda") han sido trenzados por el "*gaucho más diestro/ en artes de gauchería*", ha sido favorecido, también, en la riqueza de sus atavíos, por "*Plateros de Portugal/ los de clara fantasía*", quienes "*labraron para su apero/ milagros de platería*". Cruce de imágenes que la sensibilidad de Aller no puede eludir en su propósito de engrandecer a su admirado protagonista.

Aller no rehuye la contaminación de culturas ni aun cuando quiere definir a un personaje de nuestra realidad nativa; tampoco esconde o disimula influencias sino que sabe entramar con gracia la bizarría de este gaucho adusto que va por sus tierras "*derramando valentía*" con la opulencia colorida y vibrante del joyel barroco que da marco a su figura. Lejos de su imaginación aquellos gauchos de la gesta patriótica de Acevedo Díaz, o, en poesía, de los personajes de Bartolomé Hidalgo, y, mucho más cerca, de aquellos concebidos por Pedro Leandro Ipuche o Fernán Silva Valdés. Y, por cierto, de las creaciones del propio Francisco Espínola. Este logró, como Alonso y Trelles, mediante la universalización de un lenguaje que se sustenta en el habla campesina, en la voz del hombre concreto y sus particularidades, expresar en su narrativa la esencia de lo permanente. Aller captó con agudeza aquel primer mensaje de realidad y leyenda que idealizó en torno a la vida de su amigo; pero su imaginación le otorgó un giro especial en el poema. En la Tercera Jornada del Romance —"Espínola en la Sierra"— convierte a su personaje en ermitaño: "*Sayal de parda estameña/ le cubre el cuerpo menguado/ (...) Le nace un lirio en el pecho./ Lágrimas le van regando*".

El vuelco argumental nos trae reminiscencias de aquel santo tan venerado por Aller, Santiago de Compostela, a quien cantará con fervor y en quien

unifica dos condiciones sin par: la fe del mártir que sigue recorriendo las tierras donde predicó aún después de muerto, derramando su amor sobre los necesitados:

Camino del Milladoiro/ déjalos, al cabo en ella (el pronombre alude a la ciudad de Compostela) *"y remolineando brumas/ volvió Santiago la rienda"*. (*Romance de la Soledad*) y la perseverancia del apóstol que dedicó su vida a predicar y defender "la esperanza de Cristo", y su fe: *"Válgame, señor Santiago/ proel de sinos, romero"*, lo invoca en *Romances de Mar y Tierra*, considerándolo el guía de los "buenos destinos" de los romeros que, por siglos, llegan, en su busca, a Compostela, desde la Edad Media.

 No parece demasiado aventurado relacionar, en el ámbito de la admiración y la inventiva poética, a los dos personajes, más si tenemos en cuenta ciertas crisis metafísicas que el propio Espínola habría tenido en su juventud y que su amigo Aller pudo haber conocido.

 El tema de la soledad vinculado al del amor desdichado reaparece, por otra parte, en la poesía de Aller, dando apoyatura, por ejemplo, a su *Romance de la Soledad*, de 1944; en él un pastor serrano, en peregrinación piadosa a Santiago de Compostela, se desvía de su camino para reencontrarlo luego mediante la ayuda del santo.

 Con la visión del peregrino solitario, hundido en sus pensamientos, prefiere cerrar Aller su *Romance*, dedicado a Espínola, aunque permanezca en el lector, más que la "imagen beata", vinculada al apóstol y a la devoción, la de la valentía de este "gaucho perdido", cuya presencia de relieves épicos impone su grandeza en las dilatadas "soledades" de nuestras tierras.

 Hemos tratado de aproximarnos, a través de la palabra poética, a un sentimiento entrañable que aproximó al poeta gallego, llegado a este país a principio de siglo, a nuestro gran narrador uruguayo. Reconocido como maestro por los escritores del 45, —"todos venimos de Paco", sentenciaba Mario Arregui, y Carlos Maggi declaraba "nadie es más sutil ni más refinado que Espínola en el manejo de los hilos invisibles de la escritura"— la personalidad de Paco supo ejercer en sus contemporáneos una singular fascinación.

 El poema de Aller que comentamos constituye un testimonio más de esa "cercanía" que, en este caso, se vincula más a la afectividad que a las estéticas de ambos creadores, por cierto diferentes. Y que determina la ascensión del "amigo-personaje" a la dimensión mítica.

NOTAS

1. Montevideo, SALRP, 1937.
2. Idem, p.3.
3. Idem, p. 37.
4. Rosalía Aller reside actualmente en Madrid y escribió un ensayo titulado "Nativismo e Hispanidad en el *Romancero* de Angel Aller", aún inédito.
5. Citado por Manuel de Montoliu en *Literatura Castellana*, Barcelona MCMXXXVIII, p. 4.
6. Angel Aller, *Romancero*, Ediciones de la Banda Oriental, 1979, p. 6 (Prólogo de Arturo Sergio Visca).
7. Prólogo titulado "Trote y galope", escrito para la Primera Edición de la obra mencionada y fechada en Rio de Janeiro, noviembre de 1930.
8. Montevideo, Biblioteca Nacional, 1992.
9. Carta a Espínola, de Angel Aller, en "Cartel", año I, Número 3, 15 de febrero de 1930. Tomado de las Notas del libro de Ana Inés Larre Borges, antes citado.
10. Idem.
11. La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación conserva ejemplares de estas obras en primera edición, con dedicatorias del autor.
12. Montevideo, Editorial Cartel, 1930. Las citas de texto pertenecen a esta edición.

APÉNDICE

I

El texto que se publica a continuación se encontraba inédito. Se trata de una conferencia que Francisco Espínola dictó en Montevideo el 8 de octubre de 1945 en el marco de las actividades de "Arte y Cultura Popular". Esta institución, según informó Julio Bayce, desarrolló su labor en forma ininterrumpida bajo la responsabilidad directriz de María V. de Muller, a lo largo de catorce años, "desde el 8 de abril de 1932 hasta el 10 de junio de 1946".¹ Hasta donde sabemos, es esta la única aproximación crítica de Espínola a la poesía de Clara Silva (Montevideo, 1907-1976), quien, por otra parte, ese mismo año había publicado su primer libro: *La Cabellera Oscura* (Buenos Aires, Nova), con una introducción de Guillermo de Torre.²

"Arte y Cultura Popular" inició sus actividades en el Paraninfo de la Universidad, y si bien nunca fue un servicio oficial de la Universidad de la República, siempre contó con su patrocinio, aun a pesar de haber dependido del Ministerio de Instrucción Pública a partir del año 37. Como lo prueba la abundante documentación escrita y gráfica del archivo de la institución, Espínola fue un asiduo concurrente a los actos de la misma y un contertulio habitual en las reuniones del grupo, que se realizaban en el apartamento 741 del Palacio Salvo, domicilio de la señora de Muller.

II

En octubre de 1998 el Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación aprobó por unanimidad la creación del Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana (PRODLUL), que se encuentra en la órbita del Departamento del mismo nombre. Entre otras funciones, el PRODLUL tiene como finalidad conservar y facilitar la investigación del patrimonio literario del país y, con ese cometido, ha incorporado numerosos archivos. Entre otros, el de "Arte y Cultura Popular", donado generosamente por la señora Nilda Muller, gracias a la intermediación de la señora Beatriz García Lagos de Bayce, quien asimismo tenía en su poder numerosos materiales que habían servido de base para el imprescindible trabajo de su esposo.

1. *Una Institución Cultural de Hace Medio Siglo. María V. de Muller y "Arte y Cultura Popular"*, Julio Bayce. Montevideo, Linardi y Risso Ltda., 1987, p. 9.

2. La obra un poco tardía de Clara Silva Bélinzon de Zum Felde, comienza a partir de esa fecha a sumar una nutrida serie de títulos, tanto poéticos como narrativos y críticos. Una bibliografía completa de la autora puede ubicarse en la nota redactada por Enrique Fierro para el *Diccionario de Literatura Uruguaya*, Tomo II, Alberto Oreggioni (director), Wilfredo Penco (coordinador). Montevideo, Arca-Credisol, 1987, p. 259.

Que la conferencia de Espínola haya sido pronunciada en el Paraninfo de la Universidad y, ahora, más de medio siglo después, se divulgue en una publicación académica como producto de un ciclo organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, no parece más que una forma de cumplir con un destino.

Pablo Rocca
Departamento de Literaturas
Uruguay y Latinoamericana
Responsable del PRODLUL



Alberto Zum Felde, Clara Silva, María V. de Muller,
Nilda Muller, Julia Usher, García Reino y Espínola.
La foto fue tomada el día de la conferencia sobre Clara Silva (8/X/1945)
[Acervo del PRODLUL, FHCE].

SOBRE LA POESÍA DE CLARA SILVA*

Francisco Espinola

Las circunstancias, de orden afectivo todas y por eso irrecusables, han dispuesto que sea para mí el honor de servir hoy de intermediario entre un altísimo espíritu hasta ahora cumpliéndose en soledad y las próximas y remotas almas afines que constituyen esa santa hermandad sobre la tierra, lograda por el vínculo grave de la común devoción por la vida del espíritu, involucrando en la expresión a lo bueno y a lo verdadero tanto como a lo bello.

Un poemario singularísimo, una plena obra de arte se ha ido cumpliendo entre nosotros en condiciones poco frecuentes, ya que ni los de más constante afecto con el alma creadora teníamos noticia de ése —ya lo experimentarían ustedes—, su tan austero y hondo ejercicio. Cual si de un estallido de crisálida surgiera directamente la gloria de las alas sin tránsito por las penosas y degradadas formas intermedias, así se nos aparece, en la plenitud de su prestigio, una realización estética cuya seguridad formal permite que el medio expresivo se someta hasta la docilidad, que el espíritu cante sin trabas, entonces, manifestándose en su limpidez esencial. Por eso, mi misión no es la riesgosa de formular esperanzas para hacerlas compartibles sino la sencilla de loar un hecho cumplido, seguro de que las rotundidades de su asomamiento tornará innecesario todo recalcar su evidencia soberana.

Mencionaba recién como ángulos de la vida espiritual a lo bueno, a lo verdadero y a lo bello. En el arte de Clara Silva se confunden en un haz estas tres luminarias supremas. Una ternura nacida de la contemplación de su propia alma enérgica y nocturnal, tanto más enérgica cuanto más en lo oscuro se hunde —esa es su característica—, refluye sobre los seres y las cosas constituyendo una de las fuentes inextinguibles de su arte. De ahí que al llegarnos sus poemas nos sintamos como reconfortados y nos sorprendamos experimentando ese secreto agradecimiento íntimo —una de las emociones más bienhechoras—, que es casi en todos los casos consecuencia ineludible de la aproximación a toda realización estética superior. Hablaríamos de caridad en Clara Silva si no fuera porque en el plano trágico en que

* El original mecanografiado del texto (once folios numerados, con algunas correcciones manuscritas) no tiene título. Sin embargo, en el programa de actos —que se conserva en el archivo de "Arte y Cultura Popular" en el PRODLUL—, figura "Sobre la poesía de Clara Silva". Como todas, la conferencia se irradió por las ondas del SODRE, CX6. El acto se inició a las 18 y 30 horas del lunes 8 de octubre de 1945; contó con unas palabras de presentación María V. de Muller, una velada musical y la recitación a cargo de Clara Silva, de cinco poemas de su libro: "Canto de la sangre" "Danza de la Muerte y el Amor", "Nace un niño en tu canto", "Tú que volviste de la muerte" y "Tarde de toros, Granada, 1931".

se desarrollan las vicisitudes de su alma la intensidad solidaria, la incorporación del ajeno padecer, del padecer de la estirpe humana al propio padecer, no obligara a emplear un término de mayor acento espiritual: la compasión. Hay siempre en ella un llanto del corazón, un llanto a pupila seca, un llanto que no turba la limpidez de la mirada en inquirir incansable, porque es en nombre de ese dolor común que ella ha tomado sobre sí la misión de ahincar en las tinieblas.

Me he referido a lo bueno. También está en ella la verdad, como está —y ya es otra excepcional—, un empecinamiento heroico, en la desnuda acepción de la palabra, en buscar la verdad. Hay verdad en los poemas de Clara Silva porque todo es auténtica experiencia, porque su obra de arte surge *a posteriori*, nace de sus vicisitudes cotidianas; porque se fataliza en su propio vivir. Y a esta verdad de inervación, a esta verdad temática rigurosa, se agrega la empresa con que responsabiliza su existencia: la búsqueda de la verdad suprema, cuyo deseo originario surgió de una angustia personal para trascender hacia el problema del destino humano; que se inicia en lo particular de una mujer y que se sostiene y sigue en el vate, en el ser representativo y destinado que con una mano toma contacto con la estirpe y con la otra adelantada tantea en el más allá; que comenzó con una lástima a la propia mano, a la propia cara, a las cejas, a la boca y que dio de seguido en la adopción entrañable —cruzada a veces de rebeldías como ráfagas—, de las generaciones humanas incorporándose anhelantes y abatiéndose sin respuesta sobre la mudez del suelo.

Ya volveremos a referirnos a esto como base de nuestro imperiosamente breve discurrir. Señalemos, ahora, que la trinidad de virtudes de *La Cabellera Oscura*, así se titula el libro, se completa con la perfección de belleza que fluye, en ese milagroso equilibrio de su condición, desde los poemas de Clara Silva. Y esta belleza se presenta con características audaces, en un intento, en mi concepto perfectamente logrado, de establecer la fusión entre lo nuevo y lo tradicional, de consumir el enlace de las indiscutiblemente grandes conquistas de la estética de nuestros días, bastante unilateralizadas, vale decir, independizadas en el necesario exclusivismo del momento investigador, con el proceso interrumpido de los últimos tiempos; tratando de realizar así una conexión que haga que se cumpla el “además de” y no en el lugar de, que enseña Vaz Ferreira con su tan agudísima como clara, tranquila penetración.

En la parte final de este trabajo nos proponemos evidenciar cómo Clara Silva se comporta frente a ese empeño de importancia trascendental y sobre cuyo aspecto técnico trataremos de decir aunque sea dos palabras.

En tanto, veamos de especificar cuáles son los puntos eje de este poemario; cuál su raíz filosófica y su psicológica motivación. Claro que en el sobrentendido de que aquí, como en toda obra de arte bien cumplida, esta tiene su función propia que, empleando palabras de Eliot, es emocional, no intelectual, y no puede ser definida adecuadamente en términos intelectuales.

En *La Cabellera Oscura* no hay una palabra que no nos llegue de la historia de un ser; no hay un tema que no signifique una experiencia, ya lo afirmamos. ¿Y qué clase de experiencias? Casi todas, apenas variaciones de una sola: la de la muerte, que se nos presenta con características muy especia-

les. Vamos a seguir un poco en el poemario el ir y venir sobre su centro de un alma en permanente, altísima tensión, a fin de evidenciar esas características, ese modo cuya sola mención permite suficientemente apreciar la excepcional grandeza de un espíritu. Para ello, será necesario internarse en una selva intrincadísima, porque allí todo es poético, no conceptual; porque allí toda realidad circunstancial se hace simbólica y es preciso buscar en su función emocional una equivalencia lógica; y porque allí hasta lo más particular trasciende y se hace vastamente representativo.

Hay en primer lugar, y en el origen, las trágicas interrogantes —que se alzan en ciegos revoloteos o se tienden hacia inclementes, escondidos puntos de referencia—, ante la sensación del irremediable desmoronamiento de la propia carne. (La percepción de que el cabello es, de lo nuestro lo más tenaz a la destrucción, lo que más tarde se entrega y vive aún en su muerto, hace que Clara Silva deposite en la cabellera cierto sentido de triunfo oscuro. Es la misma distancia entre ésta y el resto corporal que Poe, absorto, percibe sin medir:

[...] la vida siempre allí, sobre sus cabellos de oro pero no en sus ojos;
la vida siempre allí, sobre sus cabellos, pero no en sus ojos.”

que va a determinar en Clara un canto a su cabellera en uno de sus instantes de cerrado empecinamiento, la cual flamea como un pendón negro desde el título del libro, sobre el poemario entero.

Esa percepción del lento volverse polvo evoca melancólicamente dulces recuerdos, como envueltos en antiguos perfumes, sí; pero no provoca nostalgias por la pérdida de los goces de la vida, a no ser la del goce del asistir a otro ser, también efímero, defendiendo

“ [...] de duros laberintos del día
un tesoro de espuma.” (“Morada”)

ni nunca trae como consecuencia el reeditar los ecos del *Eclesiastés* y de Omar el Kayyam y el

[...] gozad del hoy, porque mañana
estaréis ciegos.”

una de sus resonancias modernas en el corazón de Rubén Darío. No. Esto que llega a ser piedad por el cuerpo ni le añora placeres ni la incita a beber hasta las heces en la copa tentadora y piadosa, siempre al alcance de la mano más en fatiga. Aquí no se trata de olvidar sino, precisamente de no olvidar bajo sollicitación alguna.

Advierto a la atención de ustedes que estamos en un momento decisivo de la penetración en esta alma tremenda. Para Clara Silva parece que los seres fueran levantados por la vida, es decir: como si la vida corporizara a la tierra y, verticalizándola, la echara a andar en su afán de sentirse a sí misma y de insistir en el misterio de su propia esencia con la esperanza de llegar a “ver” más allá de su limitación.

La caída individual, el acto de morir, es apenas una tregua, entonces, que logra el gran enemigo. La ausencia se ceba en los despojos. Pero las generaciones se pasan de mano en mano las antorchas de la vida. Un "*polen tenaz*" ("Nace un niño en tu canto") renace de las cenizas. Cuando un brazo cae ya ha pasado a otro la luminaria que se alza de nuevo y ha ser en las tinieblas una pica que seguirá golpeando insistente sobre las puertas de la eternidad. Así, cada ser renueva la esperanza tan vieja como el mundo.

Pero Clara no entregará a nadie su llama. Se ha de tender con ella y han de extinguirse juntas, cerrado el insistir en el ser que se alberga en las entrañas "*como un viejo idolo encogido*" y donde ella hubiera podido "*asir los garfios de su ayer*" a una nueva mañana esperanzada (Idem).

Una tristeza imperial le sube, no gemidos. Y tiende la mirada hacia el pasado, retrocede en la selva de sus días y, a sus bordes, contempla la estirpe, los "*pilares de su sombra*", que han levantado su "*columna de humo*" ("Canto de la sangre") para sostener su sed, la renovada sed de los linajes ("Nace un niño en tu canto"). Luego, es más que el de su linaje, es el origen de la especie humana lo que quiere para abarcarla entera y cruzarle su piedad infinita porque ha trascendido de particular, abarca ahora la creación entera ("El canto de la sangre").

Está sola, irremediablemente acorralada, pero apoyada en una voluntad heroica, como pocas en los tiempos modernos; tan asediada y tan firme, sin embargo. Su desfallecimiento ante las mil metamorfosis de consuelo apenas si se cuentan. Y de ellos se rehace enseguida. Un poema, "El retrato", el único publicado hasta hoy, creo, surge provocado por la esperanza, espantosa por insostenible mucho tiempo, de salvar, por lo menos, su imagen refugiada.

"[...] en la incorruptible morada
vacía de las horas que construyen en el tiempo."

La forma es también espíritu, ya lo sabemos. Desde allí, algo suyo escamoteado a la muerte podrá asistir indemne al "Festín de inadvertidas cenizas" (Idem). Pero este sentimiento de Clara Silva, que yo he hecho concepto, es apenas una concesión, una tregua que llega sobre el alma enardecida en esos momentos —inevitables en tales experiencias y sin fuga frecuentes en ella—, en que, lo revela cantando ciegamente a su cabellera,

"[...] los duendes del delirio
al borde de su manto caminan."
(*La Cabellera Oscura*)

El conocer qué la aguarda tras el último aliento constituye la razón de su existir.

Hay una antiquísima "haggada" judía en la cual Moisés, llegada su última hora, se subleva bruscamente y se resiste a morir. Cuando viene a buscarle el alma el Ángel de la Muerte, el viejo pero siempre tremendo caudillo lo derriba, le pone el pie en el cuello y va a ultimarle, cuando desde lo alto la voz de Jehová grita imponiéndose más que con la severidad con su propio es-

panto: *“Moisés, hijo mío, no mates a la Muerte porque los hombres todavía tienen necesidad de ella”*, todavía. Entonces, Moisés retiró el pie y dejó que la Muerte se salvara y huyera.

Este *“todavía los hombres tienen necesidad de ella”* es una espantosa esperanza, motivación, sin duda, de la *“haggada”* maravillosa. Algún día, pues, se ha de abrir a la insistencia de los hombres el manto pesado que separa los dos mundos.

En Clara existe esa esperanza. De ahí su sentido del florecer de las entrañas. No hay escepticismo en ella ni, menos, es atea. Diríase que toda su vida está posada, como hollando en una abandonada isla, sobre aquel tremendo versículo de San Marcos:

“Creo, Señor, ayuda mi incredulidad.”

Solo alguna vez, muy escasas veces, como en ese poema *“Tú que volviste de la muerte”*, que figura entre los que ustedes van a oír, de pronto deja caer, como gota de plomo ardiendo, una sospecha corrosiva. Dice allí al principio de una de sus estrofas, dirigiéndose al Lázaro resucitado por Jesús:

“Tal vez ni beatitud, ni afán ni llanto:
quieto, bajo una lluvia sin rumores,
verías crecer entre tus ruinas
tallos de amargas plantas.”

Me detengo un instante antes de completar la cita. Esto es apenas el Sheol de los hebreos; la región del Hades de los griegos; la perduración de ultratumba como un lánguido sopor que hace decir al alma de Aquiles respondiendo a Ulises vivo, en el verso homérico, que *“es preferible ser esclavo de un hombre que reinar entre los muertos”*. Pero, enseguida, la estrofa se cierra con dos versos de hielo:

“[...]O nada más que muerto entre los muertos
estabas?”

Fuera de este y en algún caso más, uno solo más, tal vez, siempre la esperanza casi hecha seguridad por el ardor, de que algo ha de responder, al fin a la insistencia de los hombres. Y esta esperanza, que ella no puede encender en otro ser que la reemplace sobre el suelo, la lanza a unas aspiraciones sobrehumanas, dura a toda piedad consigo misma, límpida cada vez más su razón, apartando imperiosa las fantasmagorías piadosas del ensueño, siempre pronto a acudir con sus cambiantes sedas transfiguradoras y rehusándose a ponerse a cubierto bajo las ofertantes religiones de consuelo. Así, en una cruda intemperie metafísica, se alza estirada por una infinita compasión por sí y que trasciende para rodear en un tremendo abrazo la vida humana, los seres humanos todos. Hay una gracia esquiva. Como Lucifer de Byron, Clara está dispuesta a osar decir al Omnipotente que *“su mal no es un bien”*. Esto se halla manifiesto en la ternura desgarrada, en la compasión infinita por Caín en su poema *“Destino”*, que solo una voluntad indo-

mable pudo escribir sin estallar en sollozos y sin turbar el ritmo sereno, de clásica ordenación, que lo rige.

Un sentimiento de justicia como pocas veces tan arraigado en la conciencia moderna, se siente herido en ella. Envuelta en una tristeza que signo implícito de ello, quiere ver, pero viva, el mundo de la muerte.

¿Qué escondida, remota, última esperanza empujaba a los indios de ciertas tribus americanas, por lo menos a las de nuestro país, introducir entre párpado y párpado del cadáver una pequeña cuña de madera que no los dejaba cerrar? Nunca he visto conceder significación a esta, entre los charrúas, al menos, ineludible ceremonia funeraria. Y, sin embargo, ¡cuán evidente y tremendo su sentido! Era necesario llegar con los ojos abiertos a la muerte. Midiendo la debilidad humana, es preciso vencer las celadas del o el espanto... o el cegamiento de la luz. No había que asistir con los ojos cerrados a la desintegración corporal, al desmoronarse del asiento del yo. Era preciso saber, al fin y poder tener conciencia, poder retener lo que fuere, ya que no más, por lo menos en la estrecha, en la breve memoria de unos días; durante el corto trecho que tarda en consumarse el aniquilamiento físico.

En el cielo, saber es ver —cantaba Píndaro—, en la tierra es recordar. Ella nada recuerda porque desconfía de la naturaleza del recuerdo. ¿Cómo discernir si la reminiscencia tiene su fuente fuera de nosotros o se levanta de nuestros propios anhelos? Ella quiere que en la tierra el ver sea saber. Quiere saber de pie, “no acostada en un lecho sin esposo”, (“Tú que volviste de la muerte.”). Quiere saber sin esperar a que

[...] las bandas funerarias
sostengan el mentón desfalleciente.” (“Hija de la tierra”)

Entre miradas a los lados que se le convierten en maravillosas elegías (“Morada”, “Día del descendimiento”, “Nocturno”, “Una frente”, “Los días inmortales”, “Voces de antiguas quintas”, etc.) la insistencia central y fundamental, el buscar las altas puertas herméticas para plantarse empecinada ante ellas y llamar en nombre del bien; de un bien, parafraseando a Byron, que no puede ser nuestro mal.

De pronto, un retroceso: “Y el buscar a aquel cuyos labios tienen el filo quemado de secretos” (“Tú que volviste de la muerte”). Y se le pone delante creando uno de los poemas más grandes de la literatura hispanoamericana moderna, con una facultad de convertir en poético, de hacer cantar la realidad más cruda y horrible que parece —y afronto la posibilidad de que se me adjudique el intento de un lamentable elogio desmesurado e inconducente— que parece, digo, que ha trabajado allí la mano mágica de Dante.

Pero Lázaro no oye, no ve, nada siente. Por su silencio van las palabras y retroceden glacialmente transmutadas en ecos. Pocas veces se ha dado modernamente con tal intensidad, no ya la alusión al misterio sino la presencia del misterio mismo, como en ese poema que es de los que van a escuchar después ustedes.

Hubiera querido, y así lo prometí al iniciar esta puesta en situación para escuchar a Clara Silva, referirme con cierta detención a las características formales de sus poemas. Mostrar la razón de ese acento inconfundible e

inolvidable que ellos dejan en el alma; de esa su trama tan difícil, con sus palabras tan cargadas de sentido por obra de una condensación magistral que obliga a una atención intensísima puesto que, a veces, la inadvertencia de un matiz priva penosamente de establecer conexiones sin las cuales los claros acordes perfectos marchitan su limpidez impecable. Señalemos sumariamente que, en ocasiones, desdeña el rodeo de la metáfora, de la imagen, del lenguaje traslaticio artístico —que el otro es ineludible—, tan aplicados en la poesía de hoy, y aborda directamente con la expresión más realista, más cotidiana, más comunal, es decir: más genérica y menos representativa. Pero, entonces, provoca una ruptura en la asociación natural; una palabra, un adverbio, ahora, un adjetivo cualquiera, se engarza de manera imprevista, de manera que sorprende y que enseguida hace reconocer su fatal, su ineludible adecuación. Y ella obra como fanal que se proyecta hacia atrás, encargándose de la poetización de la frase antecedente, apartándola de su resonancia anímica cotidiana para presentarla también en su misterio y hacer delante de los ojos la transmutación de un simple período elocutivo en una presencia mágica, es decir: en un verso.

Dicho de otra manera: Clara Silva sitúa una expresión llana, habitual y, por ende, poco particularizante y enseguida, le impone una serie de correspondencias hasta obligarle a participar la función particular que las cosas representadas tuvieron en el espejo de su alma. Lo que ha sido una cosa genérica se transforma en vehículo certero de una mención psíquica.

Esto le permite en ocasiones ser ceñidamente descriptiva, hasta gráfica y anecdótica, con la desaprensión que le otorga su facultad genial, sin atenuar en modo alguno la intensidad poética.

Unos rápidos ejemplos tomados al azar. Canta sobre las viejas quintas:

“Cuánto esplendor se lleva
Tan sin piedad el río [...]”

Esto lo dice a cada instante cualquiera de nosotros. Y si adjetivamos a “río” con “de la vida” o “del tiempo”, todavía el período es prosaico y, además, banal. Pero ella dice:

“Cuánto esplendor se lleva
tan sin piedad el río
de los hombres!”

“De los hombres” hace fulgurar en el alma con prestigio particular, con referencia a una sola cosa, ahora, las dos frases anteriores.

En las quintas hay siempre bancos. Y es ineludible situarlos en la descripción que está haciendo. Ella los pone diciendo:

“[...] se ocultan en sus íntimos senderos
los bancos olvidados [...]”

Hasta aquí, esto solo, es prosa pura, es, también, lo que cualquiera podría expresar. Pero ella canta:

"[...] se ocultaron sus íntimos senderos
los bancos olvidados."

Y enseguida acerca:

"donde eternos amantes agonizan
soñándose"

El "eternos" y el "agonizan" hace ascender a un plano de resonancias lejanísimas la elocución concreta y, al cerrarse el período con "soñándose", se convierte la estrofa en maravilla. Delante de nosotros, sin escamoteos, una realidad se ha asomado desde su cerno y se ha hecho una super-realidad; una realidad llameante, una realidad infundida de un espíritu voluntarioso.

Otra característica es su condición de hacer participar muy poderosamente lo visual. Las vicisitudes, hasta las más íntimas y secretas de su alma, se manifiestan situando a los lados imágenes físicas que obligan acentuadamente a concebir el poema sobre un plano espacial. El grave ritmo imperturbable parece ir transformando su estructura móvil en una simetría, lo que da rotunda presencia a la composición. De ahí que queden en la memoria separados uno de otros los poemas como columnas imponentes, recias en su osatura, detenidos al fin, presentes en todas sus partes, como formas arquitectónicas más que en su condición de hijos del tiempo.

Esto es lo que, desde su modernidad tan viva, entronca a Clara Silva con lo clásico.

Y bien, es preciso dar fin a mi cometido. Quiero hacerlo señalando que en el empecinamiento de Clara Silva hay un momento en que, acorralada en sí misma, lanza todavía un grito de insistencia. Hay un poema, "Solo están las palabras en el tiempo", que se inicia:

"—Qué importa,— me dijiste
si todo se lo lleva la Muerte!...
pero no las palabras,
escudos de tu sangre contra el tiempo
en desiertos combates sin historia."

Y termina así el poema:

"Sólo están las palabras en el tiempo;
trofeos de victorias sin victoria,
sosteniendo el silencio de las tumbas."

En otro poema; "El canto de la sangre", dice:

"Padre, madre
que en el lecho sosegado
mi columna de humo levantásteis,
de aquel antiguo río turbulento

que trazó el taciturno color de sus fronteras
sólo queda, varada,
bajo la noche austral y sus constelaciones,
esta sombra, este sueño,
—de tu tronco las venas clausuradas—
y esta voz,
un clamor desesperado
de no dejar de ser,
en la supervivencia
de su canto.”

Que su canto, ahora, llegue a ustedes. Y que ustedes sostengan su alma.

Serie

**APROXIMACIONES
A AUTORES URUGUAYOS**

TÍTULOS PUBLICADOS:

- Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti
- Actas de las Jornadas de Homenaje a Mario Benedetti (Sylvia Lago - Alicia Torres)
- Actas de las Jornadas de Homenaje a Horacio Quiroga
- Actas de las Jornadas de Homenaje a Paco Espínola
- Sylvia Lago: Mario Benedetti: 50 años de creación
- Varios: Narrativa uruguaya de las últimas décadas (1960-1990): Las marcas de la violencia

De próxima publicación:

Borges y el Uruguay. (Actas de las Jornadas de Homenaje a Jorge Luis Borges)



«Espínola tiene un extraordinario olfato para reconocer los rasgos temperamentales de nuestros hombres y mujeres del campo, pero (a diferencia de Morosoli, que hizo de ello su fuerza y su coherencia) no se limita a redimir los cuentos que la realidad va coleccionando, no se ciñe al simple rescate de anécdotas que esa misma realidad le brinda primitivamente estructuradas. Por el contrario, es evidente que Espínola extrae, del muestrario de realidades disponibles, más características que peripecias, más tendencias que anécdotas propiamente dichas. En todo caso, reestructura los episodios, infundiendo a los personajes un ritmo (“Rancho en la noche” es quizás el ejemplo más ilustrativo) que inexorablemente empuja todo dato real hasta colocarlo en la órbita de la fantasía (...)

Alberto Zum Felde escribió alguna vez que “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”. Hoy todos los cuentos de Espínola tienden a confirmar aquel dictamen.»

Mario Benedetti
Literatura Uruguaya del Siglo XX

