

PRIMERA RECEPCIÓN CRÍTICA
(1927-1939)

URU
8636
Esp
Rocca
ej.3

DE FRANCISCO ESPÍNOLA

Pablo Rocca
(comp.)

UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación

Departamento de Literaturas
Uruguayas y Latinoamericanas

Programa de Documentación
en Literaturas Uruguayas y
Latinoamericanas (PRODLUL)

URU
8636

ESP
ROCCA
ej.3

PRIMERA RECEPCIÓN CRÍTICA DE FRANCISCO
ESPÍNOLA (1927-1939)
(Homenaje en el centenario)

863.6
ESP
Roc
y 3

PRIMERA RECEPCIÓN CRÍTICA DE FRANCISCO ESPÍNOLA (1927-1939)

(Homenaje en el centenario)

Recopilación, Advertencia y Notas de Pablo Rocca
Evocación de Sylvia Lago

Edición al cuidado de
Alejandro Gortázar, Nicolás Gropp y Luis Volonté

Don. Prof. Rocca - eSan/02

Uru 863.6 ESP Roc
Primera recepción crítica de F



FHCE/157249



Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas
Programa de Documentación
en Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas

2002

.157 249



Diseño interior y de portada: Sonia Mosquera

© Departamento de Publicaciones
de la Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación
Magallanes 1577 - Tel. 4091104 - Fax 408 4303
Montevideo - Uruguay - 2002
ISBN: 9974-0-0181-1

Queda hecho el depósito que marca la ley
Printed in Uruguay - Impreso en Uruguay

ADVERTENCIA

Pablo Rocca

Ningún narrador uruguayo que surgió en los años veinte, y que a su vez estuviera inserto en la línea posgauchesca, ha gozado de la aceptación crítica de Francisco Espínola (San José de Mayo, 1901-Montevideo, 1973). A medida que pasa el tiempo se hace cada vez más claro que, a excepción de Juan José Morosoli, la extensa lista de escritores de la época sólo fueron acreedores –con suerte– de algunos artículos, prólogos, antologías más o menos circunstanciales y escasas reediciones, en general estas últimas impulsadas por el énfasis oficial que buscó edificar una genealogía literaria autóctona, de inflexión rural y realista¹. El caso Espínola sirve para pensar, a escala uruguaya y en el curso del siglo XX, la propuesta de Bourdieu sobre las relaciones internas del campo intelectual y sus derivaciones, para quien el *“productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. [La] obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal”*.²

1 En la “Biblioteca Artigas”, Colección de Clásicos Uruguayos, se han incluido varios narradores contemporáneos de Espínola, aparte de este mismo, a saber: Adolfo Montiel Ballesteros, Yamandú Rodríguez, Justino Zavala Muniz, Pedro Leandro Ipuche, Valentín García Saiz. Cuando se escribe esta presentación se publica en la misma Colección, la novela *Sombras sobre la tierra*.

Tómese en cuenta algunos datos sobre la preeminencia de Francisco Espínola en el “campo de producción” y sobre su jerarquía en el “universo de creencia”. Gozó en vida de una temprana selección de cuentos en la “Biblioteca Artigas”, Colección Clásicos Uruguayos (1967); su obra narrativa ha sido reeditada en forma incesante (tanto a cargo de la editorial Arca como de Ediciones de la Banda Oriental); se lo ha venerado en los programas oficiales en Secundaria, cosa que, por su parte, generó varios estudios destinados a profesores y estudiantes de ese segmento educativo (Sylvia Sclavo, Margarita Carriquiry, Graciela Mántaras); todas las promociones críticas se han ocupado de sus textos, tanto en la crítica académica de las últimas décadas (Ana Inés Larre Borges, principalmente, así como Daniel Gil y un conjunto de críticos y profesores en 1998³) como en todas las etapas críticas del periodismo cultural. En este último territorio alcanzó su consagración, su firme ingreso al canon, durante el imperio de la “generación del 45”, cuyos integrantes escribieron masivamente sobre su obra (Mario Benedetti, Guido Castillo, Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Arturo Sergio Visca, Idea Vilariño, Ida Vitale). Esa persistencia crítica impregnó y de algún modo sigue tiñendo la recepción de la obra espinoliana y la de tantos otros uruguayos o latinoamericanos. Desde entonces pasó a ser respetado y aun exaltado en los sesentas (Jorge Ruffinelli, Fernando Ainsa), fue desterrado por la dictadura en el ciclo inaugurado en 1973⁴ y se lo recuperó como autor-símbolo al fin

2 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Pierre Bourdieu. Barcelona, Anagrama, 1997: 339 (Traducción de Thomas Kauf) [1992]

3 *Actas de Homenaje a Francisco Espínola*. Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Pablo Rocca (editores) Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1999. Se trata, básicamente, de la reunión de comunicaciones presentadas en dos jornadas académicas celebradas en la ciudad de San José en homenaje a Espínola, noviembre de 1998.

4 Hay una excepción al comienzo de ese período. Se trata del N° 8 de la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo, diciembre 1974) en el que colaboran Arturo S. Visca, Eneida Sansone, Ricardo Pallares,

de dicho período y en los años siguientes (Jorge Albistur, Wilfredo Penco, Washington Benavídez, Rosario Peyrou, Carolina Blixen)⁵. Y aunque no hay antología que ignore sus relatos, sin embargo Francisco Espínola es un escritor casi desconocido fuera del país. No parece ser pasto para los estudios de la academia norteamericana –tan reverenciales con sus contemporáneos Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti–, no hay selecciones extranjeras de sus relatos, a excepción de una publicada en Cuba mientras estuvo en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas su viejo amigo el escritor compatriota Alfredo Dante Gravina; sus textos no figuran en los planes de publicaciones de grandes bibliotecas de clásicos latinoamericanos, como la Ayacucho de Caracas o la Colección Archivos de la UNESCO. Hasta tales grados de limitada incidencia, podría pensarse, llega la voz de la crítica uruguaya contemporánea.

No obstante, más recónditos aún son los textos de sus coetáneos Yamandú Rodríguez, José Monegal, Justino Zavala Muniz, Valentín García Saiz, algo menos Enrique Amorim (beneficiado con una edición crítica de *La Carreta* para Archivos). Es que en estos tiempos en que la literatura ha cedido terreno o, en el mejor de los casos, se ha transformado en un insumo para otras reflexiones –por ejemplo como producto subsidiario de los “estudios culturales”–, la suerte de las narraciones de impronta rural parece haber perdido más que en el pasado. De hecho, en la evaluación más o menos contemporánea de escritores como Francisco Espínola sigue privando, en su caso a su favor, la fácil dicotomía que consigue salvar lo poco que puede rescatarse en épocas aciagas o de condena a círculos minoritarios para este tipo de literatura: la que enfrenta a las ficciones que

Julio da Rosa y Norah Giraldi entre otros.

- 5 No existe aún hoy una bibliografía crítica sobre la obra de Espínola. La mayor cantidad de referencias sobre su obra puede encontrarse en *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, 2001. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental/Alberto Oreggioni (ed.); Pablo Rocca (dirección técnica), 2001, Tomo I.

afincadas en lo local (o en lo regional, si se quiere) logran superar lo meramente costumbrista para alcanzar dimensiones universales.

Aun a cuenta de futuras pesquisas, este volumen –preparado en el plan de trabajo del Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana– recoge los artículos aparecidos en publicaciones periódicas rioplatenses entre 1927, a poco de salir de imprenta la primera edición de *Raza ciega* –el libro inaugural– y 1939, unos meses después de la segunda edición de la novela *Sombras sobre la tierra*. Esta recopilación muestra que el juicio (o el prejuicio) que el núcleo hegemónico de la “generación del 45” parece haber impuesto sin mayores disidencias (universalidad contra localismo) y en buena medida en desmedro de los autores uruguayos mencionados, se dispara en forma contemporánea a la publicación de los primeros títulos de Espínola. Porque tanto en la orilla occidental como oriental del Río de la Plata, y con argumentos muy semejantes, Alfredo Mario Ferreiro y Jorge Luis Borges estiman que los cuentos de *Raza ciega* sortean el obstáculo de la exaltación meramente nacionalista (elogio de las costumbres camperas, inventario de los pelajes de caballos), y Alberto Zum Felde rescata este libro como ejemplo de hibridación de lo nacional con los aportes de la vanguardia, ubicándolo en un punto de intersección ideal de esa estrategia modernizadora, cuando ya el gaucho –dice el crítico desde su exultante batllismo– ha cedido su lugar al paisano “por obra del ferrocarril, del inmigrante y del buen gobierno”.

En un texto de relevancia en su tiempo, que termina de incorporar al canon la obra de Espínola, Carlos Reyles examina la contribución innovadora de Víctor Dotti en el libro de cuentos *Los alambradores* y de Espínola en *Raza ciega*, en lo que llama el “nuevo sentido de la narración gauchesca”. Esto es, lee la labor de esta dupla de narradores entonces jóvenes como continuadores que remozan una vieja tradición, la “auténtica” y “nacional”, la que refleja en sus historias los asuntos y la lengua del campo. Pero aun reconociéndoles ese mérito y muy claras virtudes técnicas,

los exhorta a que en el futuro se hundan más a fondo en la realidad de un mundo criollo que desaparece, que deben rescatarlo para la "verdad trascendente" del arte, escribiendo la "gran novela o serie de narraciones que nos dé la sensación viva y definitiva del campo bagual, la estancia cimarrona y el gaucho y sus trágicas peripecias" (pág. 297)⁶. El deseo del veterano narrador no se cumple. Dotti deja de escribir ficciones para entregarse a la agitación política⁷, y Espínola pronto, en 1933, publica su primera novela. Se la dedicará a Reyles, sí, pero no tratará de la vida rústica a la que el refinado escritor novecentista quería gratificar con el bálsamo de la memoria, sino sobre la orilla prostibularia de San José.

Estas son, para decirlo muy sumariamente, las dos rápidas vías de acceso que transitó Espínola para la cotización de sus acciones literarias en el mercado simbólico: renovar con algunos instrumentos de la vanguardia la prosa campera (*Raza ciega*) e internarse en un nuevo ambiente y un tema virgen en la literatura uruguaya, muy al día con las tensiones sociales y políticas que se vivían en un país que ya sentía el duro peso de la crisis (*Sombras sobre la tierra*). La primera recepción crítica tomó nota de estas dos variaciones y, a su debido momento, promovió su literatura

6 Al igual que el prólogo de Pedro Leandro Ipuche a la primera edición de *Raza ciega*, por haber sido reunido en libro, no se ha recogido aquí la conferencia que dictó Reyles en el marco de las celebraciones del Centenario de la independencia política uruguaya. "El nuevo sentido de la narración gauchesca", fue publicado en separata en 1930 y, el mismo año, recogido en la *Historia sintética de la literatura uruguaya*. Montevideo, Alfredo Vila Editor, 1930. Plan del señor Carlos Reyles. También está incluido en la recopilación *Ensayos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1965: 263-298. (Selección y prólogo de Arturo Sergio Visca). La cita corresponde a esta edición.

7 Con todo, Dotti intentó cumplir con el mandato de Reyles. A determinada altura, que no hemos podido precisar, comenzó a escribir una novela de la estancia cimarrona, pero no la concluyó. Dos capítulos fueron publicados en la edición de *Los alambreadores y otras narraciones*. Montevideo, Arca, 1968. Los originales de estos capítulos y otros pasajes inconclusos y borradores se encuentran en la Colección Víctor Dotti, del Programa de Documentación en Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

con más vigor que el de sus colegas. Dicho de otro modo: a la valoración esteticista (innovador de formas y temas, como pensarán Borges y Ferreiro) se le superpondrá la estimación social (Centrón y Arismendi). Y ese doble dispositivo será suficiente para asegurar a Espínola una transmisión crítica que terminará por consolidar su reputación literaria en el medio siglo, cuando agregue a estas piezas narrativas las de *El rapto y otros cuentos*, libro publicado en 1950 nada menos que por las Ediciones Número, toda una consagración en el seno de la juventud literaria más activa y aguerrida de la época.

Sombras sobre la tierra arrojó una "piedra en el charco" —para acudir una vez más a la imagen onettiana— en las pasmosas aguas de la literatura uruguaya. No sólo porque significó un cambio de mano en la línea temática a la que "el gaucho" Espínola —como le llamaban sus amigos de *La Cruz del Sur*— parecía predestinado, no sólo porque introducía el prostíbulo en la narrativa local en virtud de la relación de una "mujer del oficio" (la Nena) con un joven burgués del ámbito pueblerino (que, una y otra vez, el propio escritor declaró haber sido él mismo), sino porque tan urticante asunto era trabajado con fortuna técnica y simultáneamente desde una atormentada visión ideológica. Esta incluía la contradicción de la piedad cristiana y la búsqueda de soluciones supraindividuales, que removieran las lacras que hacían posible la humillación, el dolor y la degradación. Por eso el libro provocó las reacciones, entre entusiastas y severas, de los críticos alineados con el marxismo leninismo: por un lado, Enrique Centrón, desde las páginas del primer semanario que dirigió Carlos Quijano; por otro, el joven Rodney Arismendi —futuro secretario general del Partido Comunista—, en un artículo que *hasta ahora* se mantenía inédito. Más allá del dilema entre la culpa dentro de los límites individuales y el imperativo revolucionario, el joven Onetti leyó *Sombras sobre la tierra* como un antídoto eficaz contra la que entendía una "adocenada" literatura campesina, a la que ansiaba exterminar. Para aquel Onetti, *Sombras...* y la pieza dramática *La fuga en el espejo*, valían como manifestaciones de una capacidad de dominio del oficio de

escribir, que se sobreponía a las hipotéticas obligaciones de una tradición nacional, tal y como lo entendía Reyles; que, en el ejemplo de la pieza dramática, desoía las cómodas concesiones al gusto vulgar. Una perspectiva semejante a la del primer Onetti pudo manejar Ferreiro, esta vez en ocasión de *Saltoncito*, ese relato pronto elevado a la categoría de clásico de la literatura infantil uruguaya –tan escasa en sus manifestaciones hasta el comienzo de los ochentas–, en el que estima la persecución y el alcance de la “belleza” como absoluto por encima de cualquier reclamo del terruño.

El último Espínola quiso que su literatura fuera vista en relación directamente proporcional a sus objetivos sociales. Al menos eso es lo que declara –y el autor era muy afecto a declarar propósitos, a explicar un “sentido” de sus creaciones⁸– en su discurso de afiliación al Partido Comunista. En la ocasión recuerda, agradecido, el artículo de Centrón, y se disculpa de no haber resuelto antes su orientación revolucionaria citando algunos pasajes del artículo inédito de Arismendi, a quien oferta su nuevo acto en prenda y reconocimiento a las sugerencias de aquel joven:

“A él le digo, ahora:

–Arismendi, aunque demasiado, demasiado tarde, aquí estoy”⁹.

Como se quiera, ahora podrá juzgarse, por primera vez en forma conjunta, una amplia serie que hace a la recepción inicial de este escritor que, a un siglo de su nacimiento, y en varias rutas –entre la que no puede olvidarse su condición de profesor de Análisis y Composición Literarios en la Facultad de Humanidades–, hizo y vivió la literatura con pasión.

diciembre de 2001

8 Sobre todo en *Discurso en San José de Mayo*. Montevideo, Imprenta As, octubre de 1957; *Homenaje al escritor Francisco Espínola*. Montevideo, Junta Departamental de Montevideo, 1962, así como la lectura comentada de “Rodríguez” depositada en el Archivo de la Palabra, SODRE, editada en casete por la revista *Posdata*, Montevideo, 1998. Ver nota siguiente.

9 *Paco Espínola: bienvenido a la familia de los comunistas*. [Discursos de Guillermo García Moyano y Francisco Espínola]. Montevideo, Cuadernos de Estudios, N° 4, setiembre 1971: 28-29.

EVOCANDO A PACO

Sylvia Lago

Mi primer encuentro con Espínola lo propició uno de sus personajes, el lechuzón Conversa-con-la-Noche, quien, en el universo humanizado de la novela *Saltoncito* (1930), se convierte en protector del protagonista en el temprano comienzo de su trayectoria mundanal. Ese inicial acercamiento afectivo entre el sapito y el "feo lechuzón" que lo lleva sobre sus alas cobijándolo y brindándole algunas enseñanzas en medio de la desmesura nocturna, tiene un triste final: Conversa-con-la-Noche es viejo, ha tenido una vida dura y el enorme esfuerzo de su vuelo le ocasiona la muerte.

Yo era una niña cuando leí, de un tirón, el relato. Y aquella fue la primigenia "muerte literaria" que lloré, como si fuera verdadera, mezclando mis lágrimas con las de *Saltoncito*, que luego continúa cumpliendo su destino de peripecias desdichadas y súbitos vuelcos felices –distorsiones de la realidad, entradas y salidas en "la maravilla"– hasta convertirse, luego de un arduo aprendizaje, en el príncipe justo y bueno, dadivoso de amor, salvador de su pueblo.

Pedí a mis padres otros libros de historias como la que tanto me había conmovido. Me regalaron algunas colecciones de cuentos de hadas –que en mi infancia venían editadas lujosamente, con hermosas ilustraciones–, pero no otra obra del autor de *Saltoncito*. Ocurre que éste era –y sería– el único cuento para niños que había escrito "el maestro Francisco Espínola", como lo llamaría, en 1957, Ángel Rama. Existían ya *Raza ciega*, de 1926, y *Sombras sobre la tierra*, del 33, pero ésas –aunque ya consagradas como "proezas

literarias", de acuerdo a Zum Felde— no eran, por entonces, lecturas adecuadas a mi edad.

Mucho después, con el regusto amargo —y también dulce— de aquellas lágrimas entraría, aún sin conocer personalmente al autor, en el fascinante universo literario de Francisco Espínola. Y, antes de dedicarme a la enseñanza de la literatura y tentar la creación narrativa, antes que otro escritor, Mario Arregui, sentenciara, hablando de los autores de su generación, que eran "todos venidos de Paco" se había producido en mí —ya leídas las dos obras que me habían "prohibido"— ese prodigioso fenómeno de consustanciación —puramente subjetivo y, como sostenía Onetti, "conmocional"— que ocurre, a veces, entre el lector y el texto literario. Fui "cómplice" de Paco, de los personajes de Paco, de los ambientes magistralmente concebidos por Paco, antes de conocerlo en persona; lo fui cuando, a través de sus páginas, entré en el "bajo maragato", en cuyos boliches había escrito *Sombras sobre la tierra*, y pude aproximarme a "aquellas pobres mujercitas" que solían apoyarse en su hombro protector y le pedían que escribiera una obra sobre "la zona más reprobable, más vituperada del pueblo".

Por fin lo conocí —en genio y figura— cuando comencé a asistir a sus clases en la Facultad de Humanidades, y me hizo descubrir a "otro" Homero, pulsado en el *tempo* de una exquisita sensibilidad que alternaba, en su decir parsimonioso, con concienzudas reflexiones.

Paco dictaba Análisis y Composición Literarios, y no había "hermeneuta" más agudo, que profundizara con mayor sabiduría que él en aquel mundo esplendente y trágico de *La Ilíada*, donde las armas de los guerreros, decía, "emanaban luz sobre la muerte"; o en el de la aventura — otra vez "la maravilla"— de *La Odisea*; recuerdo el deleite que expresaba su voz grave cuando nos hacía acceder a la gruta de Calipso, cuando hablaba de los espacios encantados donde crecían "el apio y las violetas", o cuando se exaltaba a la par del remoto aeda ante las hazañas de Patroclo, lamentando su temeraria y prematura muerte. Recuerdo cuando, con estrategias propias, incanjeables, calaba en las sutilezas de un símil o permanecía fascinado

ante la sorprendente invención de un epíteto.

Pero las "resonancias" de Paco me llegaban, también, por otras vías: yo no hacía licenciatura en Letras en Humanidades (aunque, como dije, asistía a algunos cursos, entre ellos el de Espínola) sino profesorado de literatura en el Instituto de Profesores "Artigas". Y allí nuestros docentes solían hablarnos de Paco. Recuerdo el entusiasmo de Domingo L. Bordoli –quien también estudiaba a Homero en su curso de Literatura Clásica– cuando manifestaba sus coincidencias con Espínola en su admiración por Tersites, aquel pobre soldado griego, "*el hombre más feo que llegó a Troya*" –como aclara Homero–, pero el único dotado de una oratoria capaz de enfrentar su discurso nada menos que al de Odiseo. "Tenía que ser un hombre de pueblo", concluía Paco –según nos contaba, en total acuerdo, Bordoli–.

Espínola, y también Mingo Bordoli, sabían ejercer, desde una actitud de auténtica modestia, el poder de la seducción, atributo indispensable, según Roland Barthes, en el vínculo de aprendizaje. La palabra de Paco –reconocido como excelente narrador oral– con sus pausas y sus modulaciones apaisanadas, promovía un clima de sortilegio. Él montaba ante sus alumnos, con la mayor naturalidad –y más allá de las fronteras genéricas– un verdadero espectáculo; como en el circo de su pieza filosófica *Milón*, los "espectadores", ante aquel personaje inconmensurable que era Espínola en su cátedra, entraban, al oírlo, en un trance singular de "quietud y silencio". Lo escuchábamos con fervor, y él lo sabía. Así se tratara de una exposición o de la lectura de un texto literario. Alguna vez, y porque se lo pedimos con insistencia, nos leyó un cuento propio. Paco amaba sus textos y solía declararlo: en tiempos del estreno de su obra dramática *La fuga en el espejo*, expresa que ésta era, en su itinerario creador: "lo que más quiero de cuanto hice". Y acaso las amara porque sus obras tienen un intenso sentido experiencial; son "vivencias del alma" las que, desde lo inmediato, desde "el cuerpo vivido" –como dice Merleau-Ponty– le dictan sus "creaturas", pero también son experiencias "del dolor de estar vivo" que, desde las más crudas situaciones reales –el "cuerpo a la intemperie" de los personajes rulfianos– se

transfiguran para acceder al plano de la ficción, devienen en arte.

Otro de nuestros prestigiosos "maestros" del I.P.A., Luis Juan Piccardo, que dictaba Teoría Gramatical y era amigo de Paco, lograba acercarnos, de vez en cuando, alguna de las hojas –parece que ya amarillentas– donde Paco iba plasmando sin prisa, cuidadosa, pulcramente, las aventuras de Juan el Zorro. Nos traía un fragmento, un capítulo y lo leía en clase, extasiado ante las artimañas de don Juan o las congojas de La Mulita. Y como buen profesor de idioma español, se deslumbraba también ante la perfección del lenguaje, del estilo. Nos decía: "Es único. Marcará una época". Así tuve la suerte de apreciar con anticipación algunas páginas de la que luego sería una epopeya admirable y que, por aquel entonces, Piccardo suponía que quedaría inconclusa. "Ese exacerbado perfeccionismo de Paco", se lamentaba; "ese exceso de exigencia, lo hace demorar una obra que será clásica". Pero el docente de gramática sabía, asimismo, que los personajes –"animalitos ellos", decía Piccardo que los nombraba Paco, afecto, en sus desbordes de ternura, a los diminutivos– nacían trabajosamente, emergían de las más ocultas reconditeces de lo humano: desamparados de Dios, de los dioses o del destino, "ciegos" o "sombrios", anónimos, lastimosos, aprendían con Paco, su generoso –aunque también severo– demiurgo, a alcanzar, desde la humanidad, la grandeza. Apreciaban –y trasmitían– un código ético donde se imponían la misericordia, la solidaridad, la justicia, la dignidad. Comprendían, pero también enseñaban, con su creador, "como debe ser un hombre".

Vínculos familiares me permitieron asistir, ya en los últimos años de su vida, a algunas reuniones en casas de amigos, o de una de sus hermanas, la inefable Victoria Espínola de Bonavita. Encuentros en los cuales, como presencia tutelar –aunque esto, aparentemente, él no lo sabía– estaba Paco. Cerca solía estar Dolly, su invaluable compañera. Hombre que no aceptaba halagos ni reverencias, con sencillez, entre los vapores del licor o las "chupadas" a

los memorables cigarritos que él mismo armaba y se le pegaban a los labios (así lo registran algunas caricaturas) lo recuerdo sentado en una silla baja, en torno a la que el "ritual" se formaba solo: un respetuoso y expectante silencio iba apretando el círculo alrededor del juglar moderno –no ciego como el griego pero sí miope- que empezaba a narrar, entre sorbo y sorbo, anécdotas de alguna patriada lejana en la que había participado, evocando, por ejemplo, sus juveniles penurias de guerrero en Paso Morlán, aquel conato revolucionario contra la dictadura de Terra (que lo derivó a la cárcel) o recordando con entrañable devoción a su padre, a quien admiraba como a un valiente y esforzado jefe de la revolución de 1904. Francisco Espínola padre poseía –según versión de amigos cercanos –un humor serio, parecido al del hijo, al que se agregaba una particular simpatía que lo hacían querer por los vecinos tanto como por sus subalternos combatientes.

Alguna vez, hablando de la creación de personajes, Paco nos contó que los encontraba, casi siempre, no en la capital sino en los pueblos; que a veces eran como "fantasmitas" que se le acercaban para dialogar con él y le decían, "en secreto", lo que querían que él dijera de ellos. "Pero eso sí: sin compromiso. Porque sabían que no podían cercenar mi libertad". Nos contó, también, que en ocasiones eran escurridizos, arteros, que se le confundían en la mente: no sabía si estaba frente a seres reales que habían conversado con él en algún "pueblo adentro", o frente a invenciones de su imaginación, siluetas de un interregno fantástico o "fragmentos de vida" que lo reclamaban en la vigilia o en el sueño. Más adelante formularía por escrito sus reflexiones sobre creación literaria, que todavía nos atraen.

Pero aquellas charlas ("divagaciones al margen", las llamaba; "*mágica, eso*", diríamos, parafraseando a "Rodríguez") apartadas por propia voluntad del espacio académico, de los discursos, de las conferencias, de sus investigaciones en la Biblioteca Nacional de París, de los galardones como el Premio Nacional de Literatura, que recibió en 1962, contribuyen a la proyección de este formidable escritor, "*revelador de almas*", que "*escribía sintiendo*" que

“convivía inocentemente con sus personajes, amándose todos, sintiéndose menos importante él (el autor) que ellos”, como declara el propio narrador en sus Reflexiones.

A esta persona inolvidable que, actualizando en su entorno el concepto helénico de “areté”, supo marcar rumbos de coraje y de nobleza con su propio ejemplo de vida, enseñándonos que, siempre, “el honor debe orientar las acciones de los hombres”, he querido –sin abordar, esta vez, el análisis de su obra– evocar, con afecto, desde aquella lejana cercanía.

Alberto Zum Felde

El volumen de cuentos titulado *Raza Ciega*, recientemente aparecido, nos demuestra una vez más que, si el nativismo lírico puede darse ya por virtualmente agotado, y un tanto artificioso –entendiendo por tal, como se ha entendido, el tradicionalismo gauchesco–, puesto que los poetas actuales, más o menos urbanos, no pueden sentir ni pensar como el gaucho –tipo social ya perteneciente al pasado– puede en cambio seguir inspirando al género narrativo. Después de la magnífica *Crónica de un crimen* de Zavala Muniz, obra cuyo intenso realismo psicológico es comparable por su fuerza sugestiva a los relatos de los novelistas rusos, son estos cuentos de *Raza Ciega*, lo mejor que hemos leído en los últimos tiempos, sobre motivos gauchos. Y con esto queda hecho el más cumplido elogio del libro que acaba de publicar el señor Espínola.

Verdad es que se siente –así en la dramaticidad intensa de la *Crónica* de Zavala Muniz, como en estos cuentos, en que alienta asimismo una fuerte emoción patética, algo que se va alejando cada vez más de nosotros, en el doble sentido del tiempo y del espacio.

Del espacio, porque es preciso ir a buscar sus motivaciones reales en las más humanas regiones del territorio, donde la influencia de la ciudad y del cosmopolitismo ha obrado de manera más lenta, permitiendo la permanencia de rezagos vivientes de aquel medio heroico y primitivo propio de los tiempos gauchescos, y de aquellos caracteres inherentes a tal

* Publicado en *El Día. Edición de la tarde*, Montevideo, 6 de abril de 1927. Recogido por Uruguay Cortazzo en *Zum Felde, crítico militante*, Montevideo, Arca, 1981.

medio, con sus sentimientos bravíos y sus costumbres tradicionales. Regiones casi fronterizas, allá por Cerro Largo, o por Treinta y Tres, donde parece que los talas son más espinosos y los gringos encuentran más resistencias...

Y del tiempo, porque ya todos esos relatos se refieren, en su mayor parte, es decir, en su parte más fuerte y original, a sucesos, reales o imaginarios, cuyo acaecimiento data de veinte o más años, por lo menos, cuando todavía andaba por estos mundos el poncho de los caudillos y eran posibles las patriadas...

Veinte años, son muchos años en el rápido evolucionar de este país, por obra del ferrocarril, del inmigrante y del buen gobierno... Por eso dijimos que la poesía nativista de elementos gauchescos, ha sido una poesía póstuma; ha florecido, en estos últimos tiempos, cuando ya el gaucho es un difunto. El relato de asunto gauchesco, aun cuando todavía guarda energía evocadora y emoción humana, es, también el reflejo póstumo de una época.

El paisano actual ha perdido los fuertes y originales rasgos del gaucho antecesor; adaptándose a las nuevas condiciones del medio, domesticado por la civilización, carece de todas aquellas cualidades bravías y trágicas que pueden dar tema a relatos tales como los mejores contenidos en este libro de Espínola. Por eso los mejores relatos de este libro, los más intensos, los más dramáticos, los más emocionantes, son aquellos que es preciso situar un cuarto de siglo atrás, por lo menos.

Una gran virtud tiene el género de nativismo novelesco cultivado por este autor: y es que no cae en la exaltación romántica del gauchismo, en esa falsedad mitad sentimental y mitad compadrona, que quiere hacer del gaucho el prototipo de un idealismo redomón, convirtiéndolo en andante caballero, armado de metáforas. Y decimos esto, porque, ese romanticismo que parecía ya extinto, reaparece aún a veces, en escritores nativistas. Y lo decimos también, para señalar que ese falso y regresivo idealismo gauchesco que contamina la lírica nativista, puede ser perfectamente evitado por la objetividad de los géneros narrativos y escénicos.

Artista de buena cepa, el autor de *Raza Ciega* se limita a cumplir lo que es función del artista: dar la emoción pura y humana que surge de las almas y los hechos, tales como son, y se producen, más allá del bien y del mal, dejando que cada cual los razone y los juzgue con arreglo a su criterio. Esta función es cumplida, por lo demás, con gran dominio de su arte. El señor Espínola demuestra ser dueño de vigorosas facultades de narrador. Conciso en la forma, preciso en la expresión, sabe eliminar de sus relatos todo lo que es secundario y "literario", para dejar sólo lo sustancial, dando así una sensación recia. Podría objetársele que, dejándose llevar por su temperamento enérgico, emplea a menudo frases gruesas, que no son para oídos muy pudorosos. Pero ello es pecado venial.

Introduce asimismo, este autor, en la literatura de asunto campero, la sensibilidad estética de la vanguardia. Su metáfora, completamente nueva, en su acertado atrevimiento, da a la realidad nuevos valores emocionales. Todo es directo, y fresco en su libro, de primera mano y de la mejor calidad.

Celebramos, la incorporación a las letras platenses, de un cuentista, de tan excelentes dotes.

RAZA CIEGA

por FRANCISCO ESPÍNOLA (hijo)

Prólogo de Pedro Leandro Ipuche, Montevideo, 1926*

Alfredo Mario Ferreiro

Aparece con este el primer libro de Francisco Espínola (hijo). Integran el volumen –de 120 páginas–, nueve narraciones de sabor gaucho. El libro está impreso –esmeradamente impreso– por Peña Hnos; debemos advertirle al autor que es bueno poner un índice al fin o al principio de una obra. El índice favorece mucho al lector; le permite, sobre todo, repasar el pasaje favorito sin necesidad de andar buscándolo con perdedero de tiempo por las hojas del libro.

Nueve relatos criollos, decíamos, rellenan el libro. Los nombraremos por su orden: “El hombre pálido”, “Pedro Iglesias”, “Yerra”, “María del Carmen”, “Cosas de la vida”, “Visita de duelo”, “El angelito”, “Todavía no” y “Lo inefable”. Al comienzo del volumen hay una especie de alegoría titulada “La firmeza”, que parece señalar el deseo del autor de mostrarse como el elegido para decirnos algo nuevo.

De reprochar algo, ya, de entrada, reprocharemos la carátula de Raza Ciega. Nos parece feísima la portada. Feo el motivo del indio, o lo que sea, retorcido; grandote el clisé para libro tan reducido de tamaño; mal combinados ese verde de las letras –chatas y anchas– con ese borra de vino del indio. Nada dice la carátula de este libro. Ni por un momento deja entrever la contextura del trabajo que oculta. Nosotros creemos que lo mejor que puede hacer un autor

antes de
Raza
Ciega.

reproche

con
ciego

* Publicado en *La Cruz del Sur*, Montevideo, N° 17, mayo y junio de 1927: 26-27. Recogido en Alfredo Mario Ferreiro (I), *Sobre Arte y Literaturas de Vanguardia (Artículos en La Cruz del Sur y Cartel, 1926-1930)*. Compilación, nota preliminar, cronología y bibliografía de Pablo Rocca. Montevideo, PRODLUL-Insomnia, 6 de octubre de 2000.

(después de un buen libro) es buscar una buena o una pasable cubierta para su obra. El libro debe halagar al público desde el escaparate de la librería. Es necesario, por otra parte, corregir con buenas carátulas el mal gusto de las vidrieras. Espínola ha realizado un libro magnífico; y lo ha cobijado detrás de una portada insoportable.

Menos mal que lo único malo es la tapa. Corre, por entre la prosa viva de los relatos, un ciclón de tragedia. La raza (¿hay una raza uruguaya, argentina, chilena, peruana?); la raza, decíamos, se retuerce en un potro de tortura. Los asuntos se inician de la manera más natural. No cabe la menor duda de ello. Todos los comienzos de relato son en este libro cosas de nuestro campo. Más, cosas que todos hemos visto: dos hombres a caballo, fumando, van en procura de un rancho; un gaucho, en una tarde de lluvia, pide alojamiento; una comida de bodas se celebra en una estancia; en medio de una fiesta atroz se vela un angelito; llega un cortejo fúnebre a un miserable cementerio del lugar; salta la agilidad de un tiro de lazo en una yerra. Repetimos que todas estas son cosas que están en la retina o en la memoria de todos los que vamos al campo. Enseguida de haber atraído la confianza del lector, Espínola da un manijazo de imaginación y —¡zás!— ya estamos en plena fantasía artística.

¡Un momento! Que no se alarme nadie por esto de la fantasía artística. Espínola tiene el campo diluido en la sangre; debe perfumarle las arterias y acompañarle el corazón. Espínola, con su inmenso sentir de artista puro, siente intensamente las cosas del campo. Pero no las del campo que tiene ante los ojos, sino las del que tiene metido en el espíritu, fundido en la sangre, trepado en el cerebro, enredado en los nervios, acollarado al corazón. Espínola ve el comienzo de su relato en el campo que todos vemos; pero, en seguida, su afán de artista lo enceguece. Todo el poderío de su extraordinaria facultad de creador se acumula en torno de la figurita entrevista con los ojos. Y aparece, entonces, “la raza” que él lleva en sí mismo; la raza que no existe en realidad; la raza de fantasía artística que Espínola —para nuestra suerte— acaba de crear con este libro. Nosotros

desearíamos que así fuese nuestro gaucho. Desearíamos... Porque bien ha de saberlo Espínola que los gauchos, desgraciadamente, no son como él los pinta.

Esto de no copiar la realidad (procediendo felizmente al revés de cómo han procedido todos los aburridores costumbristas del Río de la Plata, excepción hecha de Yamandú Rodríguez) es, a nuestro entender, el más alto mérito de Espínola. Su fantasía artística le permite ser el intérprete de cierta manera de sentir al gaucho; manera que no podía ser expresada por otros sentidores que ahora van cayendo en la cuenta de que lo que dice Espínola es lo que ellos no podían manifestar. "Esto" es, pues, la creación de Espínola. "Esto" es su arte y su modalidad personalísima.

Embriagado de arte, con embriaguez tan legítima y sincera, Espínola llega hasta ver doble como los borrachos de verdad. Nos da el relato de la imagen que no existe. Da la imagen biselada por su embriaguez de purísimo artista. Por eso, por no existir en realidad lo que él nos cuenta, es que nadie ha podido recostarse antes en ese palenque de inspiración que Espínola utiliza. Espínola ve doble. La prueba está en que apenas divisa una escena campestre ya la borrachera de la supervisión creadora se le ha desdibujado en una magnífica estampa de arte.

Creemos habernos explicado. Para explicarnos tuvimos que volver a decir dos o tres veces la misma cosa. No importa. Aquí no hacemos estilo —¿lo hicimos alguna vez, acaso?—. Aquí hacemos una honrada crítica. Volvamos a entendernos: decimos en este artículo lo que a nosotros nos parece. No lo que otros quieren que el libro nos parezca. Preferimos largar un disparate original y no una sesudez copiada. (Y vayan parando las orejas, con metáfora y todo, los críticos de oficio). Hay en los relatos camperos de Espínola el soplo ciclónico de la tragedia legítima. Tragedia 18 kilates, diremos en joyero. Y como lo eminentemente trágico, lo puramente trágico anidó en Grecia y aterrizó en Rusia, es que hay quien —y el prologuista también lo insinúa— se acuerda de Grecia y de Rusia leyendo a Espínola. Nosotros creemos que, en tren de recuerdos, podemos recordar al Greco, por ejemplo. Y a todo lo que signifique

*Borrachera
de
Espínola*

retorcimiento doloroso. Lo que no creemos es que el dolor de esta "raza" sea el dolor de Esquilo, o el de Dostoiewski, o el de Tolstoi, o el de los indios del altiplano boliviano o el de la cordillera peruana, o el de Andreiev. Hay algo de ruso, hay algo de griego, hay algo de judío, hay algo de incaico. Hay algo, en una palabra, que es el dolor. Y como el dolor es cosa de no caber en fronteras de nacionalidad, le cae un pedazo a cada pueblo que sufre o ha sufrido y a cada autor que lo ha representado.

La universalidad de la obra de Espínola es el sello positivo de su grandeza y de su audacia. Hasta ahora los relatos gauchescos naufragaban en el Río de la Plata si trataban de vadearlo para irse al extranjero. Ahora se agigantan, interesan a otros pueblos, cobran altura, se orientan y, como aeroplanos bien equipados, parten en un raid magnífico haciendo escalas en todas partes. A todos los pueblos puede tocarles en lo vivo esta abierta llaga de fatalidad que llena todo el libro.

Para una nota de crítica ligera nos hemos extendido mucho. Nos alegramos por la publicación de este libro. Espínola se coloca automáticamente, al frente de los mejores narradores rioplatenses. Su prosa, su diálogo, sus deducciones psíquicas, sus toques de paisaje, su amaneramiento gaucho, su dominio absoluto de las pasiones que agitan a los hombres de campo, todo esto y algo más que no puede condensarse en palabras de crítica, hacen de *Raza Ciega* un libro de incalculable valor.

A los lectores de buenos libros les recomendamos la lectura de *Raza Ciega*. Todos sus relatos son más que buenos. El autor, de entrada, se lleva toda nuestra simpatía con esa llamada: "*No me gusta decir cabestro*". A nosotros tampoco nos gusta decir esa palabra académica. El libro vale un peso y está en todas las librerías. Dos palabras sobre el prólogo: está bien.

FRANCISCO ESPÍNOLA, HIJO

*Raza ciega, Montevideo**

Jorge Luis Borges

Este es un libro poderoso. A primera vista, el prólogo a que está sometido parece exorbitante, pero luego de experimentados sus nueve cuentos, entendemos que no lo es y que la gigantesca prosa en voz alta de Pedro Leandro Ipuche –tan encariñada con los sobresaltos proféticos y con las afirmaciones irreparables– tiene esta vez, casi enteramente, razón.

Estos de Francisco Espínola son cuentos gauchos. Mejor dicho, son cuentos de la general pasión humana en ambiente gaucho. En desacuerdo salvador con las habituales muestras insípidas del género criollo, la localización aquí es lo adjetivo y el yesquero, el mate y las quinchas son meros accidentes de lugar y nunca obsesiones. El autor es un poseído por destinos de hombre y no por objetos. Esa posesión es tiránica: la lectura, por más que se inicie con el desgano y la languidez, no dura mucho en ellas y nos impone su imaginada y dura verdad. El sacudón puede ser lindero de lágrimas: “El angelito”, “Vista de duelo” y “Todavía no”, son trances que no se me arrancarán del recuerdo. De “María del Carmen” –invento inescrupuloso en su horror y en la infancia física de su horror– espero merecer olvidarme.

Espínola está fuera de la tradición de felicidad de los cuentos criollos: por ejemplo, de los realizados por Hudson. Su campo es un infierno, y lo malo es que parece tener entera razón al concebirlo así.

* Artículo publicado originalmente en *Síntesis*, Buenos Aires, Año 1, N° 11, abril de 1928. Recogido en *Textos recobrados, 1919-1929*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé, 1997.

SOMBRAS SOBRE LA TIERRA*

Enrique Centrón

Propósitos

La empresa editora de *Sombras sobre la tierra* ha creído necesario hacerle una reclame, apelando al manido asunto de la "moralidad" temática de la obra. Sobre la fortuna corrida, allá ella; sobre si lo merecía, no cabe duda que sí. Hay que hacer leer los buenos libros aun pasando por esas peripecias. Sin embargo, nuestro público no ha de sorprenderse de las descripciones. Toda la República da la sensación que vive un estado de sopor, de cansancio, de agotamiento. Las energías ocultas que traen el verdadero ser de los pueblos, gozan de plácida ineditéz. Los hombres de fútbol, de los comités criollos, de los mostradores, conocen el acecho del medio, en el cual sus vidas suelen encontrar la explicación que no logran descubrir en la ciudad. En cuanto a las mujeres, la lectura de *Sombras sobre la tierra* agrega un material vivo, denso, veraz, sobre las truculentas conversaciones de convento, la sorpresa de la confidencia, la natural propensión imaginativa para

* Se trata de una serie de artículos publicados en el semanario *Acción* de Montevideo, bajo el título "Enrique Centrón comenta la novela de Francisco Espínola (hijo) *Sombras sobre la tierra*", presentados como sigue: "Propósitos", Año II, N° 69, 18 de enero de 1934: 5 y 7; "El Bajo", N° 70, 25 de enero de 1934: 5 y 2; "La idea de la revolución en Espínola", N° 72, 8 de febrero de 1934: 7 y "2º". La idea de revolución en Espínola (h)", N° 73, 17 de febrero de 1934: 7. El último subtítulo fue eliminado en esta edición a fin de continuar con la lógica de un discurso interrumpido en el periódico por meras razones de espacio en la publicación mencionada.

representarse “aquello”. La vida del Bajo circula en la novela dejando reposos de poesía, de drama, de comedia; remansos breves que la correntada interior borra, ávida de alcanzar un descanso menos efímero.

La novela realista no se conforma con las condiciones simples del literato, del retórico; tiene otras y más hondas aspiraciones que la de servir como elemento emocional en un momento de recreo. Busca incrustarse en los sentidos de la historia –pasado y futuro– señalando materiales para la reconstrucción de esa misma vida que analiza o calca. Su técnica ha de adaptarse a las necesidades del ámbito y no vale la pretensión del autor a querer imponer una manera suya, que anule la exigida por lo viviente. Así en Espínola algo de cinematografía, de cuadros yuxtapuestos que se requieren mutuamente, manivela rápida, precisa, fiel, para incorporar a la memoria el pasaje por donde los hombres y las cosas se dan en intérpretes de un estado social. A veces el *ralentissement* sobre algún personaje, mirado de afuera, observado, ejecutado; el pequeño detalle que se agranda porque tiene valor con vistas a determinado fin. El artista acomodará los seres, les buscará el espacio y el tiempo siempre, como corresponde al género, siguiéndolos con los ojos, con el oído, con el tacto, en la transfiguración de una vida revelada por los actos.

La libreta de anotaciones, la memoria, la atención, vuelven a ser los aliados de la naturaleza. Meterse adentro, como quien invade la lona de un circo, no sólo cuando la representación, sino después; y se queda para ayudar a la farándula, y carga con su fatiga y la de los otros y rumbea los pagos, las estancias, los pueblos. Va, es del grupo. Se habitúa, que equivale a decir que su sistema sensorial se ensancha y recoge variaciones inesperadas, puntas de acero que se clavan en el espíritu y que son los esfuerzos de un nuevo modo de ser que, aun en espectador, chillan por una excitación y un lugar. Ir por dentro, pertrechado para que nada escape. Tender la mano a la *écuyére* y al león y ser amigo del trapealista y del empresario. Que todos estén en uno y uno en todos para que la simpatía tienda sus invisibles filamentos y haya una comunidad por encima del

conglomerado. Compartir el goce y compartir el dolor. Así se adquiere la tonalidad, el acento. Y cuando se vierte la experiencia y esos seres que se aman toman formas de realidad en la novela, sucede lo que en Espínola, que no puede dejarse de lamentar tanto dolor, porque todos aquellos que surgen no son aparecidos reclamados por la imaginación, sino seres amigos, familiares, a quienes una imperiosa necesidad del espíritu, obliga a estar allí y quedarse para siempre. “¡Yo quiero a todo! ¡Toda la vida, todas las cosas del mundo!” (pág. 225)**.

La novela de Espínola nos coloca en el centro de varias interrogantes. *Sombras sobre la tierra* alienta un generador de problemas que exceden al libro y navegan en su órbita potencial esperando la mano que les dé un destino. Una sociedad aparece; su cultura, su ánima. Hasta ahora nuestros escritores han preferido el campo, el mismo Espínola en *Raza ciega*. Morosoli nos dio el clima de los pueblos perdidos, inexpresados en la carta geográfica del país. Tendremos en adelante el pueblo con prosapia. La ciudad interior, orgullosa y lunática, que sólo se humilla ante Montevideo. La República va surgiendo de los artistas y nos vamos conociendo y amando. Lo que no hace el poder central con sus profesores –desde la escuela primaria, hasta la Facultad de Derecho¹– lo hace el arte con ingenua intención. Ayer Gavagnin daba en arcilla a los hombres de la calle y a los espíritus opresos de algún rincón ciudadano. Las carreteras y los ferrocarriles nos han servido de muy poco. Nos acercamos más de aquel modo artístico y la conciencia se dilata para dar ubicación a los habitantes del país, con sus costumbres, sus glorias, sus vicios.

Andamos un poco fuera de la novela; pero consideramos oportunos estos rodeos porque aspiramos a sentirnos

** Las citas refieren a la primera edición, Montevideo, S.A.L.R.P., 1933.

1 Uno de los capítulos de la “Reforma Universitaria” consiste en volver los ojos de la escuela y de la Universidad hacia las cosas del país. Actualmente poco o nada se exige al alumno sobre los problemas nacionales, lo que invalida a la juventud para una acción sincera y bien determinada.

cómodos en su interior. Antes de tutearnos nos tratamos de usted. La virtuosidad de toda obra noble consiste en poner en movimiento un gran número de ideas que chorrean claridad sobre el núcleo y facilitan la aprehensión de los impulsos primeros, que luego nos conducen por todos los vericuetos con sabio instinto revelador.

Estamos viviendo, en esta etapa generativa, más para la acción que para el pensamiento. El mundo reclama trabajo sobre él; no "renovarse es vivir", sino "renovar el universo es vivir" por los determinativos que entraña y el fracaso del albedrío como situación filosófica. Y todos van con su pica a remover cimientos o arquitecturas. La psiquis nuestra facilita la tarea, porque suele darnos la sensación de que manejamos la herramienta, aun cuando no la hayamos tenido próxima a las manos. El periodismo ha descubierto lo "sensacional" que es el arte de malograrnos a grandes títulos con una crónica policíaca; Edgar Wallace triunfa con lo detectivesco; Tarzán es el hombre mono, es decir, el hombre que está siempre en movimiento, aventurado y audaz; los bandidos, los estafadores, los generales; los grandes problemas políticos son problemas de táctica, de "hacer"; la organización, no se concibe sin un fin, es objetivo de los triunfadores, etc., etc. Unos, los menos, son obradores; el gran resto se liquida en una expectación mórbida sufriendo las consecuencias y adaptándose a los resultados, pero en una contención forzosa, que a veces tiene rasgos de heroísmo. El régimen capitalístico de la sociedad en que nos toca vivir, ha descubierto la manera de encauzar esas ansias de intervenir en la acción. El cine sublimiza las tentativas y, los humores condensados en larga e infructuosa espera, toman expansión en la pantalla². Los resortes psicológicos de la acción se satisfacen; el periodismo concurre; concurre la novela policíaca; y para deglutir las

2 Elías Ehremburg decía que en la pantalla "los hombres esperan el descanso, la poesía, la ficción. En las salas a oscuras, perecen dormidos, tienen sueños maravillosos". Y más adelante: "Deben dictarle sus sueños, que sea hasta cuando duerme un ciudadano consciente en los EE.UU". (Fábrica de sueños).

energías más rebeldes, el deporte fiscaliza la tensión y solicita enormes desgastes musculares en el espectador-hincha, que sufre, como en un misterio eleusino, todas las alternativas de aquellos en quienes ha puesto su esperanza. El hombre necesita injertarse algo de todo lo tremendo que sucede a su alrededor: guerra, imperialismo, explotación intensa, revoluciones, asesinatos, fascismo. Por aquellos senderos que son su diversión y su escarnio satura su espíritu. El que maneja la palabra y la imagen tiene en su poder un arma formidable. Con ella mantiene en la indiferencia a las grandes masas populares; y el contenido de su obra puede continuar el disimulo y el engaño de los sentidos. Se sitúa entonces de un lado en la sociedad y comulga con hombres que sojuzgan inmensas energías en latencia; se hace conspirador, quiéralo o no. Pero puede también despertar a los dormidos. La frase puede concluir en un ángulo de acero y caer desgarrando; el período puede inyectarse y al contacto con el pensamiento producir la descarga; el capítulo puede estar dispuesto para dar una sensación de repugnancia y provocar una acción virtuosa. Arma noble y fecunda la del libro: puede meterse en una sociedad que vive legalizando crímenes y salir pudibundo, enamorando tiernas burguesillas, para las cuales el mundo es esa novela de Dely, de Hugo Wast, de Gálvez³.

Pero puede, como en Espínola, hacer que la novela se yerga sobre los hombres. Personaje vivo, sabedor de que siempre lo anima una función social, como en los seres cotidianos, el libro tiene ojos y ve; oídos y oye; sensibilidad receptiva; anda entre las cosas y sufre rebeldías. *Sombras sobre la tierra* no quiso como San Lucas llorar sobre la ciudad. Y sintiéndose con fuerzas, arrebató los velos, las vendas, las mortajas. Y el gran gusanero se expandió por sus páginas. A la sociedad egoísta, cruel y miserable, Espínola le muestra sus heridas para matar su orgullo. El Bajo y el Centro son oposiciones que pueden llevarse muy lejos, más allá de la

3 La industria hace heréticos a estos novelistas cristianos: para que sus lectores vuelvan a sus libros, admiten las recompensas aquí abajo, haciendo que la moral y la virtud triunfe siempre en la sociedad.

intención del autor. Clase que oprime, clase que sufre y en el fondo aquella gran esperanza del "¡Ahú! ¡Ahú!":

"Los tarados, los borrachos, los sifilíticos, los hambrientos, los piojosos, los extenuados, los tísicos, los gonocócicos. Descalzos, en alpargatas, de botas. Con sombreros, con vinchas. Enfurecidos de amor".

El Bajo

Sombras: lo que resta de humanos; hombres que no están en la historia; sus vidas han acontecido o están ausentes, malogradas. La sociedad ha venido lamiendo sus conciencias hasta dejarlos reducidos a cuerpo que se proyecta sobre la tierra, sin nada que les sea voluntario, querido por sus almas. El hombre ha dejado de ser un fin en sí mismo, para transformarse en un resultado ambiental. Está requerido por consignas extrañas a su psicología y anda con lentitud entregándose en cada circunstancia, sin una convicción ni un sentimiento. El Bajo los ha tragado y asistimos a su deglución.

El marasmo del Bajo opera como centralizador de las resacas. Urbanamente, en la ciudad, el Bajo es el lugar menesteroso, hundido a los bordes de la unificación municipal. Un plano inclinado desagua las calles céntricas y las boca-tormentas del Bajo suelen resistirse a los excesos de tarea. El Bajo está esperando un diluvio que haga fracasar la ingeniería política, para descansar de fatigas que le son impuestas por su naturaleza. Al entrar a la ciudad, la torre de la iglesia proyectada en lo alto, finge saludar al forastero: el Bajo es quien realmente los recibe y cuando se alejan, de vuelta, también es el Bajo quien dice el último adiós. Allí está y allí se queda, recogiendo todo lo que viene de la altura, en un cuesta abajo sin esfuerzo. La fatiga viene luego al empinar la calle; parece que el Bajo no quisiera devolver a sus visitantes. En todos los pueblos del interior la misma estratagema en la ubicación del Bajo.

Y allí habitan los héroes sin heroísmo. Sombras. El soldado desconocido que ha muerto por la patria reinicia sus trabajos en cada mancebía. El soldado es una mujer sin nombre: tiene señalado un destino alto y ejemplar. Objetivamente son los que cuenta Espínola, pero la novela

de Espínola es un arco en tensión, disparadero sin medida. La mujer se agranda, un viento interior la remonta. Va buscando una coyuntura en el espacio y en el tiempo. Se une con hermanas suyas, hembras del Viejo Testamento y los mitos resucitan todas las noches. Sábados de gloria, purificación, ascensión. *"El Bajo es el desahogo del pueblo. En sus prostíbulos se desvían y se extinguen las llamas de la pasión que, de otra suerte, podría causar estragos. Allá arriba, en el centro, las muchachas pasan sin peligro de su honor..."* (pág. 39). Las muchachas reciben tranquilas a sus novios; los señorones del club tienen confianza en sus hijas. El burgués deja crecer su panza y sus intereses: está garantizado contra las sorpresas de la pasión. El virgo de sus hijas lo guardan las mancebas del Bajo. Están en la cintura del pueblo como centinelas dispuestos a la muerte, imperturbables, sin codicia, sin encono. Tal vez morirán. La carpa de resguardo es el lecho de un hospital de sangre y boca arriba, como en el prostíbulo, esperan a la religiosa con su palabra de perdón. Tal vez serán perdonadas. Y con el frío temblor de la muerte sonríen agradecidas a esta sociedad celosa del pudor que las ha colocado en el límite de sus escrúpulos, para que sus ovarios contuvieran el instinto generativo de los machos. Las novias recorren un arpegio en la sala del frente y los novios trabajan la recomendación para el ascenso.

"Yo soy un estafado como tú, como Uds., como todos los del Bajo..." (pág. 222).

Alguna vez se nos había ocurrido pensar que en el trabajo de la prostituta había una verdadera muestra de castidad. El cuerpo es solicitado y adquirido: tanto, cuanto; pero nada más. No hay pecado sin lascivia y las mujeres de *Sombras sobre la tierra* tienen pudores y sonrojos al margen del *metier* y ofrecen sus almas incontaminadas en una opalescencia viva y candorosa. Prostitución "cristiana" en oposición al hetairismo pagano. El cuerpo es el gran pecador para los sucesores legales de Cristo. Allí reside el demonio con sus secuaces, la crápula y el vicio. Para fumigarlos y expelerlos al exterior surgió el riguroso ascetismo, mezcla de mística y corrección. Se llega a Dios eliminando la carne, la

corruptora del alma. El cuerpo es fango y nada más que fango. ¿Qué hacen las prostitutas? ¿No flagelan su cuerpo, no lo escarnecen, no lo martirizan, no lo enllagan? Alejandría expulsaba a sus anacoretas al desierto; la ciudad vuelca sus prostitutas en el Bajo, las radia, aísla. Se azotan públicamente para purificar "su" alma. Muchas prostitutas tendidas en el lupanar llevan su cruz y su relicario sobre el pecho e intimidan al hombre que se echa encima. La superstición y el temor de Dios, es el signo de su comparecencia ante lo inefable. "*Cuando el amor nace en ella es más espiritual que el de allá arriba...*" (pág. 41).

El sensualismo no existe en la novela. Ha intervenido la garra del artista para no dejar predominar lo aparente en el objeto. Hay emociones que son del espectador y que, cuando se carece de rigor estético y una controlada sinceridad, se traslada a los elementos del mundo exterior. El novelista selecciona, depura, sublima. Existe un estar simpático, simbiosis natural que afecta a la acomodación de los elementos y a la oportunidad de su entrega. El creador los rinde sabiamente y por eso Espínola, que sabe el Bajo, ha excluido sensaciones infecundas, morbos imaginados por la pupila alterada de los "clientes", y da el material en un sano estado de fusión, plasmado en su realidad más viviente y duradera. La materia habla en el Bajo más con su espíritu que con su carne. El Verbo lo ilumina y en el oficio "infamante" hay abatimiento, penuria, indiferencia de ser o de no ser, como cosa que no está al alcance de la iniciada. El goce está ausente; resta una técnica ingenua, repetición formal, que adquiere cuerpo legal a través de los reglamentos municipales.

La novela ha ido tomando negativos de sus personajes. No ha precisado matarlos con antelación para incorporárselos. Como en el *sphinx* ha vulnerado con certeza instintiva su alimento; los seres se salen de la novela para continuar su peregrinaje, luego de un tránsito breve. Podemos encontrarlos todavía. Llevan un signo. Su morada no es sólo la del Bajo.

Aquí toman su mejor expresión, tal vez se perfeccionan. Están por la ciudad pues son hijos suyos. Trabajan, han trabajado. El taller, la fábrica, la oficina, el mostrador. Y el Bajo crece. Los políticos encuentran sus caciques: el pasado, la traición, las almas incurables. Y la amistad, el cultor sincero, sin doblez, para lo bueno, para lo malo, para una naturaleza inagotable, manando siempre situaciones, circunstancias. El tema es el mismo: El Bajo. Todo lo demás es accesorio: los hombres, los amores, las voluntades. Ni aun Juan Carlos logra cortarse solo como sombra única. Un parásito, indefenso, transido. Lo perturba de pronto la idea de la liberación y por un segundo la sombra se ilumina para dejar paso a un anuncio mesiánico. La voz se hace profética y el libro se impregna de un sabor bíblico⁴: destrucción, condena, salvación. Pero esto pertenece más a la ideología de Espínola que se muestra intuitiva en cuanto al fin, pero que, cuidando de no crear un falso y prematuro idealismo entre aquellos que fueron, deja que se rompa el espíritu de gracia contra la somnolencia y lasitud ambiental. Quedan las ideas en latencia navegando sin rumbo, esperando su caudillo. Juan Carlos no puede evadirse. Hay un cierto nivel, una latitud psicológica permanente. En *La Vorágine*, en el *Infierno Verde* y otras novelas del trópico, incluso en las de actividades políticas como *Los de Abajo*, *A la sombra del caudillo*, etc., la naturaleza en estado salvaje o societario, sega obstinadamente las tentativas hacia el hombre. Aquí el Bajo usa cuchilla para la igualación de las aspiraciones y cuando Juan Carlos quiere deshacerse de lazos que le son inconscientemente vitales, para fugar por la idea y emanciparse en la emancipación total, encuentra a la voluntad, la gran víctima de la novela, indiferente y humillada hecha sombra de sombras, vencida sin lucha. Agonía, siempre la agonía del espíritu.

Hay un momento en que Juan Carlos y la Nena y atrás, muy atrás, la Olga, quieren ejercer una dictadura sobre el resto de la novela; pero la rebelión, fuerza interna que

4 En el próximo trataremos el tema "La idea de la revolución en Espínola".

Espínola no ha podido dominar con su técnica, anula los intentos y el elemento "novelístico", se retrae a su verdadera función. Muchos se han detenido en Juan Carlos admirados de una psicología que no logra darse en carácter. La moral del parásito no tiene repliegues. El drama que tiende a proyectarse no es más que epidérmico, sentimientos que pertenecen a generaciones anteriores y que reviven moribundos. La cuchilla carnicera es implacable.

La novela tiene el lenguaje de la acción y la acción es la forma superior del pensamiento. Un cuerpo jugoso va dando sustancias tonificantes a la expresión. El ritmo social persistente, dúctil, con escala espacial multiforme para que todo el que quiera hacerse oír tenga humano cordaje que lo imprima. Decir, gritar, conversar, buscar otra ánima para connubirse por la voz y por el gesto. Huir de la soledad que es tremenda. Expandirse, darse, venderse, pero siempre en constante manar; corriente caudalosa que no puede proporcionarse un remanso por temor a la gravedad. Por eso la noble y gozosa espontaneidad esplende; lo triste, lo fatal, lubrican los conductos trágicos del medio, porque es la única claridad que puede proyectarse allí sobre las sombras.

Hay gentes que buscan la hondura de la vida en lugares metafísicos: el número, espacio. La vida aquí en el Bajo está a la altura de la carne y sus hechos son estos que trae Espínola, con desgarrones y tibiezas de tejidos ensangrentados. Los imagineros líricos buscan la veta con instrumento blando, esperando su rebullir por una fisura delicada abierta en una atmósfera de ensueño incapacitada para sentir eso, tan grande. El libro de Espínola es un extraordinario poema de la vida cosido a tiento y punzón y hace cantar en un ritmo de tragedia, el dolor sin culpa, la herida sin rastro, la llaga invisible. Espínola aprende la sucesión de los hechos, recitado con franca actividad por las cosas y por los seres.

La novela mantiene inalterable unidad. Sentimiento e idea surcan con una dirección inolvidable, buscando el mar donde echarse, como un destino que sólo se realiza anulándose. Todo se afirma en *Sombras sobre la tierra*; la audacia para hacer y decir sin otra alteración que la

impuesta por las circunstancias; el artista no dispone del albedrío suficiente para cercenar algunos retoños de vida y ellos se encajan en la novela sin contralor ni garantía. Por eso al principio los alientos resultan un poco fatigosos. Se desea el símbolo para terminar por el exceso, pero termina por imponerse el Bajo.

Un misticismo abreviado, temeroso, descalza su tranco religioso para adoptar la suela humilde y resignada de una mujer del Bajo. La mística se eleva por la carne⁵. Es haciendo gimnasia sobre la mácula y el pecado que los obreros interiores levantan las columnas de comunicación con lo Eterno. Y la Nena se aleja de la tierra, *"lo santo y puro"*, mientras baja hacia ella la profecía: *"Pobrecita, fatigada sin tempestad, sin consuelo; he aquí que yo cimentaré tus piedras sobre carbunclo y sobre zafiros te fundaré"*⁶.

La idea de la Revolución en Espínola

La idea de la justicia rasga la inercia acomodatriz de la costumbre; el voltaje de su inmanencia lleva hacia la periferia los sentidos y la mente, imponiéndoles tarea reflexiva o reactiva. Se siente lo injusto, ningún hábito o automatismo lo abate. Del fondo de la historia, se oye aun el rumor de lanzas enristradas que acometen bajo el sudario contra supuestos abusos de la muerte. Frente al atraco legalizado transformado en doctrina, código, reglamento, el sentimiento de justicia reclama una emoción sincera deshacedora de agravios y entuertos. El sentimiento se hace carne y la carne es espíritu. Entonces se asocia la idea de invalidar lo actual; querer algo donde esté contenido un principio capaz de invertir aquel orden. La Revolución viene sola, lícitada en competencia con escasos productores de emoción y planta en el pecho su raíz mordedora, hasta hacer crecer la luz de un pensamiento liberador.

5 Es el acento de los grandes profetas que resuena en la novela; sentimiento revolucionario que *"clama en el desierto"*. La mística es la de un pueblo siempre sojuzgado, pecador y corrompido; no la de los inspirados y esnobs de todos los tiempos.

6 La profecía con que cierra el libro pertenece al Segundo Isaías (cap. 54) y es la promesa de que la ciudad -Jerusalém- será reconstruida.

Del libro de Espínola surge la Revolución; no la conciencia revolucionaria o un sistema más para provocarla. La Revolución, así en grande, está en latencia, dejándose mecer por el devenir social. Del principio al fin los compuestos objetivos están diseminados. Falta coordinar, acercar, disponer. Voces familiares agitan su antorcha: familia, propiedad, tierra, religión. El ritmo bíblico que ha penetrado el estilo, ácido dispuesto a fusionarse con la química del recuerdo, quisiera sustraernos a la modernidad de la idea. Pero los profetas anuncian la Revolución de su tiempo y no las fenecidas. Claman por ser oídos, porque ellos ven más lejos, oyen las vibraciones menores, sienten las presencias lejanas. La experiencia de veinte siglos no ha servido para nada; la Revolución fracasó por el espíritu. El llamado a las almas convirtió en lobo a los pastores y juntos dieron cuenta del rebaño. No basta. *"Es tiempo de hacer por los hombres algo más que amarlos"*.

¡Los pobres contra los ricos y los ricos contra los pobres! La humanidad gastada en una lucha inferiorizante, prehistórica. El clase contra clase no es una invención de ahora, ni la lucha ha estado siempre bien dispuesta. Los ricos se han servido de los pobres contra los otros ricos. Los pobres son los esclavos, los plebeyos, los proletarios. El Bajo es un refugio. La ciudad va fabricando miserables. Los que no se adaptan, a *"reventar al Bajo, entre las guitarras y la caña y los vicios apiadados"*.

Las revoluciones no son antinaturales, sino naturales; pueden ser desvirtuadas, estafadas, sofocadas; pero ellas no son un engendro del mundo intencional, sino una posibilidad abierta en el mundo efectivo para crear nuevas condiciones a la materia humana. No importa que se hable de devastarlo todo, arrasarlo todo, que no quede piedra sobre piedra. Pesimismo estético requerido para zanjar algunas dificultades interiores y elevar la novela a una atmósfera grávida de iluminaciones, que se proyectan en lenguaje apocalíptico. La ciudad será reedificada. Las piedras serán dispuestas de nuevo, pero no como antes. El espíritu de Jehová que es la justicia, no dejará sin morada al hijo del hombre. No hay que asustarse de la divinidad

cuando los poderes están en buenas manos.

Espínola cree en una voluntad que radica en la masa inerte de la población y que un día ha de actuar imposibilitada de contener tanto dolor físico: será un movimiento mecánico como el producirse de una ley de la naturaleza. El efecto de haber capitalizado, con usura, la desesperación sin fatiga de las sombras. Las sombras van a parir una fuerza. Espínola es su profeta.

La idea de que no prevalecerá la ignominia es necesaria al hombre como lo es su instinto de conservación. Ella está en los embriones de la masa pensante como una respuesta a las dificultades del mundo exterior. La forma de sociedad contrariando las necesidades matrices de la naturaleza no prevalecerá. La presencia de lo injusto llama de inmediato su antítesis; el resultado es la acción, la necesidad del desplazamiento. La razón transforma en cuerpo de doctrina todas las tentativas. Y ellas se acumulan, esperan.

Espínola está en su tiempo; ninguna creencia en nociones científicas ha descubierto entre las sombras y por eso cuando los brazos se alzan para prenderse de algo firme en un viraje brusco de la vida, nadie se aferra a la posibilidad de una esperanza que se dé por dosis. "*Mañana... No*". El "tal vez mañana" no tiene pasaporte. Mañana es como hoy. La promesa es digna de larvas desarrolladas en otra temperatura; aquí en el Bajo, siempre se está en los extremos, en el lugar donde los aparatos de medir las pasiones, revientan. No es la Evolución con sus fenómenos epidérmicos, como el progreso, que sirve de sostén en aquel tránsito. De frente a los seres, invisible, el gran fantasma les cierra el paso en el descenso a los Infiernos. ¿En qué círculo dantesco los ha recogido el Bajo? La línea fantasmal se extiende como una trinchera bordeando límites de razón. Allí se organizará la contraofensiva; los desesperados habrán de precipitarse para alterar su ritmo solar y vivir con sus soles y pernoctar con sus lunas. El "*¡Ahú! ¡Ahú!*" es la alegoría de la Revolución espiritual que ha de marchar sobre las aguas, purificadas sus plantas en el estercolero.

¡Revolución espiritual! La Revolución espiritual hecha por la materia. La carne reclama sus derechos. Se enrolan

voluntarios de labio apretado y ojo frenético. ¿Quién será el conductor? Cuando el Reino de Dios estaba en los cielos, Cristo tomó su cruz. Detrás de Cristo estaban las epístolas y la escolástica. El sacerdote controlaba las parábolas y en el reparto del pan y del vino, sañuda contabilidad escamoteó a los pobres su ración vindicadora. La acción se hizo símbolo; el pan y el vino, liturgia; las palabras mágicas que abrían La Tierra a los hambrientos y sofocaban en vergüenza a los "señores de grandes heredades" fueron lapidadas por la interpretación. Los ricos pasaban por el hueco de la aguja y los que querían ser perfectos adquirían la salvación discutiendo su precio y su paga. La revolución del espíritu por el espíritu, navega mansa y olvidada en las encíclicas. El hombre se ha tornado hosco y huraño como el lobo de Asís. El cántico de amor continúa siendo en la literatura un refugio de exquisitez para las almas. Pero el pueblo sufre y el Bajo ya no aguanta. La Magdalena goza de beatitud eterna: ella, "ella" sola se ha salvado, y labios de misericordia humedecen el mármol de sus pies esperando que la textura calcina aliente una plegaria por aquella pecadora que no sabe decirla. Uno por uno, tajando las carnes adheridas a todos los cuerpos, debilitando el entronque solidario de las almas, va el cristianismo vendiendo por treinta dineros la salvación frustrada. "Mi" salvación; "mi" patria; "mi" religión; "mi" casa; "mi" dinero. La Nena sabe que está perdida y el oráculo de Isaías anuncia que ella no es responsable de sus culpas. La ciudad, el centro, aquel vivir de las cosas, será sepultado.

Por eso Cristo no es el conductor de la muchedumbre del Bajo. Cristo está en toda la obra, reclamado en el trompeteo de Juan Carlos, con son clamoroso y rebelde. Pero no es aquel que trae paz a los espíritus y a los hombres de buena voluntad. El que viene a cumplir la ley. La ley se cumple en los prostíbulos con los coroneles policianos; el Reglamento colocado como cuadro santo en la alcoba de la prostituta es también la ley; y es ley encender el Bajo cuando se apaga el Centro.

"El nombre de Lenin, que cruza la América desde México hasta Tierra del Fuego, él lo pronunció en algunas oportunidades, primero

que nadie, entre las guitarras, ante las pupilas dilatadas del indiaje”.

Los tiempos han crecido. La historia educa. La historia que se ha puesto de acuerdo con la filosofía y la ciencia. La sociología descubre leyes inmanentes. En 1848 las imprentas paren el *Manifiesto Comunista*. El concepto orgánico de la sociedad se intravierte a sus instituciones y los grupos se escinden en clases con su desarrollo autonómico. La teoría es instrumento de acción. Progreso, prosperidad, máquinas, trabajo. Parecería que el dolor ha de ser extinguido de sobre esta faz dolorida. *“Todo el mundo está lleno de Centros y de Bajos: de pulpos chupadores de las vidas y de hombres escapados a sus tentáculos, perdidos en el oscuro instinto de la libertad que no se quiere entregar [...] y hay dos pueblos en el pueblo entonces opuestos como dos hermanos”.*

¿Cómo ha de realizarse la superación? *“Es un funesto error creer que se les hará felices el día que se les proporcione trabajo a todos...”* Y luego de esa era en que el pensamiento elevó el trabajo a categoría espiritual, la duda envolvió al universo porque las salidas resultaron falsas. La guerra condenada por la razón, vino. Sobre los camposantos, la razón vuelve a erguirse trabajando sutiles composiciones de enmienda. Un día de 1917, Lenin ha hecho tres afirmaciones a toda Rusia: Paz, Tierra, Poder. Desde entonces un nuevo ritmo ha invadido la zona donde la razón se había hecho razonadora. El círculo magnético de la causa y el efecto es tocado por la dialéctica. De cada idea sale una voluntad amenazante. Las fuerzas que esperaban la Revolución salida de compromisos ineluctables, la quieren, ahora. Los hombres del Bajo no tendrán salvación; que es que el Bajo todo ha de ser aventado por el torrente. El mundo tiene una voluntad paridora y ninguna fórmula de ataje se presta racionalmente para oponer sus espaldas a la sociedad que viene.

Y es entonces que es necesario Lenin.

Lenin no es un caudillo triunfador; para los que escogitan métodos de perseverancia y traen en las grupas el azuzante espoleo del ideal, Lenin es un símbolo, concluso, cerrado, hecho límite de creencia y su nombre cabestrea una acción clara y sin fingimiento. Juan Carlos busca por allí energía;

la voluntad que le falta se asocia a la interjección revolucionaria. Pero su voluntad está encerrada en lo intelectual, es incapaz del esfuerzo; no puede como Clarín, despreciar una estribera para gozar de un impulso, que lo enhorquete sobre quien ha de conducir su ánimo. *"Un hombre, un hombre tremendo se necesita"*.

Cuando se luchaba por la libertad a Espínola le bastaba con Aparicio Saravia; pero no se trata sólo de la libertad ahora. *"Habrá una época en que toda la tierra no tendrá dueños."* La tierra, *"lo santo y lo puro"* es la cuestión que se plantea en el Bajo, tarde o temprano. Tierra, Paz y Poder.

Ciudad del interior: el Centro, donde bajo la tranca de hierro en la hora en que el Bajo despierta, el comerciante guarda sus cosas: mujer, hijos, la madre. Estas son las cosas de menos entidad. Hacia fuera, los cerros, las cuchillas, los montes, los arroyos, la hacienda. Todo menos la casa del hombre. Hacia fuera el Latifundio, oprimiendo a la ciudad hasta hacerlo sangrar a ese Bajo vengador, expuesto bajo las lámparas sin combustible, haciendo soñar *"el espíritu rebelde del pueblo"*.

Los clásicos rusos anunciaron de muy atrás la revolución del 17. Los clásicos reaccionarios, amigos de la iglesia y del estado pontifical, sabían que en el pueblo germinaba una terrible semilla; sarampiones, varicelas, exteriorizaban el mal. Pero el mal iba por dentro esperando su turno. El mal era el bien porque era entrar en salud. Nadie sabe cuando empieza a querer salir el que respira por los pulmones del Bajo. En todo caso, la técnica del alumbramiento corresponde a los políticos y no a los artistas. Es su profesión, su oficio. El artista, como en Espínola, lo ha descubierto; pero él sabe que no es su tarea oficiar de Sócrates en el cuerpo social. De ahí que se reclame el hombre: El Hombre Tremendo.

Hay en el Bajo un pensamiento que trabaja por su propia cuenta, asalariado de ocultos intentos: la preparación mecánica de la revuelta. Y no cualquiera, la que puede surgir de un azar, imprevista, fulminante, sino la que anuncian los profetas, la que está contenida en las condiciones objetivas del universo y que tiene un desenlace a corto o a

largo plazo. El estallido creíase posible evitar aceptando la ley de la evolución para los fenómenos político-sociales; la sociedad se transforma y perfecciona por etapas. Hay que esperar. Es probable que los evolucionistas tuvieran razón; pero la razón está en crisis con todo su séquito de vanguardia y retaguardia y aun el cortejo real: persuasión, discurso, análisis, composición. El Parlamento y su régimen que es la cumbre de la razón razonadora, ignora ese monstruo que se desarrolla en el Bajo. Se ha vivido sobre error y no hay responsables: hay recitificadores y concusionarios. Los primeros avanzan sobre la verdad para engrillarla, hasta que su virtuosidad, como en épocas de fe, pueda reclamar sacrificios.

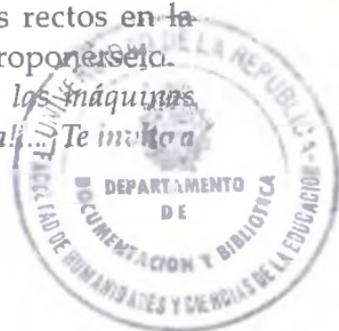
El artista no resuelve el enigma en un sentido político; sus razones, como su método, corresponden a la estética. La solución está limitada por la órbita de su genio. La creación obedece a leyes propias y el artista no tiene poderes para modificar un gesto, cuando la obra nace verdaderamente de su capacidad poética y no es un engendro madurado a estufa, a objeto de halagar esnobismos.

El escritor se da siempre a sí mismo, como ser cuya autonomía consiste en no querer más que lo suyo, aunque esto sea un resultado de fenómenos adscriptos a la especie, el lugar, la época y las relaciones del hombre con el universo.

Los materiales de la novela como toda levadura humana, servirán luego para la construcción hazañosa del político, o del historiador, o del arqueólogo, o del geógrafo e incluso para todos los que admitan previamente, la sinceridad expresiva y estimen la documentación literaria como digna de revelar cosas y hechos.

Espínola no tiene necesidad de dar directivas: ellas surgen de su novela para el oteador sagaz, desprejuiciado y conmovido; los elementos de una acción política a realizar están contenidos en ellas como los ángulos rectos en la intersección de líneas perpendiculares, sin proponérselo.

"¡Y los hombres descoloridos de hambre a los máquineros relucientes de grasa! ¡Ah, ni una piedra sobre otra!... Te invito a beber yo, Bonifacio! ¡Bebe una caña grande!"



La novela nacional ha entrado en los grandes temas. Por primera vez el campo está presente en la obra; el campo, su régimen de explotación, el latifundio. Los gauchos miserables, errabundos, desvergonzados, orilleros, crueles, generosos, grandes siempre. Los productos directos del feudalismo agrario. Tienen caballo y lanza, pero no hay jinete. Ahora ha surgido la ciudad, el Bajo. Allí está también el latifundio, de otra manera, enmascarado. Había que buscar la idea y el hombre para estirar el arco. En la curva más adentrada sobre el pecho *Sombras sobre la tierra* ha desencadenado la tensión máxima.

Las sombras van a ponerse de acuerdo.

NUEVA EDICIÓN DE SOMBRAS SOBRE LA TIERRA*

Juan Carlos Onetti

La editorial argentina Claridad, que parece decidida a emprender la edición en gran escala de las mejores obras del continente, acaba de publicar la segunda edición de la novela de Francisco Espínola (h) *Sombras sobre la tierra*.

La primitiva edición de este libro se agotó rápidamente, constituyendo un suceso que creemos único en la historia de nuestra literatura. No es éste el momento para intentar un estudio crítico de *Sombras sobre la tierra*; su aparición produjo un tumultuoso desborde de opiniones, ensayos, artículos, controversias. Se dijeron cosas atinadas y se desbarró con frenesí y abundancia de adjetivos. Desgracia de este país: las mismas voces dulces y cantarinas que elogian sistemáticamente a las mediocridades amigas, se hacen oír inevitablemente para comentar y unirse a la aparición de un talento indudable.

Es ya innecesario hablar de los valores literarios de esta

* Apareció en el semanario *Marcha*, Montevideo, N° 26, 15 de diciembre de 1939: 3. Recogido por Hugo Alfaro en el volumen *Antología de Marcha*, 1939. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1969; por Jorge Ruffinelli en *Requiem para Faulkner y otros artículos*. Montevideo, Calicanto/Arca, 1975; y por Omar Prego en *Periquito el Aguador y otras máscaras*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986. Con este seudónimo, precisamente, el de Periquito el Aguador, Onetti publicó esta y otras notas. En una de ellas, aparecida el 10 de enero de 1941, N° 80, vuelve a insistir con el caso Espínola y la indiferencia oficial: "Como botón de muestra para saber qué desatinos y mamarrachos estamos capacitados a realizar en materia de premios literarios, baste recordar que *Sombras sobre la tierra*, novela de Espínola aún no superada entre nosotros, no logró obtener el premio del Ministerio y el concurso a que fuera presentada se declaró desierto".

novela. Pero queremos aprovechar este poco espacio para referirnos a dos virtudes del libro que nos parecen fundamentales y a las cuales todos los que tenemos irrazonadas esperanzas en el futuro literario del Uruguay debemos estar agradecidos: *Sombras sobre la tierra* demostró que era posible hacer una novela nuestra, profundamente nuestra, sin gauchos románticos ni caudillos épicos; y trajo hacia nosotros un clima poético, sin retórica, que emana de sus personajes y sus lugares, sin esfuerzo, revelando la esencia angélica de los miserables.

Evadida del naturalismo árido que la precediera, *Sombras sobre la tierra* avanza en un terreno de mayor riqueza, entre nieblas y actos desnudos, claro y misterioso terreno donde tiene lugar la aventura humana y su absurdo.

Sería estéril intentar fijar la obra de Espínola en nuestra literatura, paralizada, sin derroteros. Pero algún día, cuando sea posible tener una visión organizada de nuestras letras, *Sombras sobre la tierra* aparecerá como el más largo paso dado en su evolución y se nos mostrará como un recio tronco del que se desprenden nuevas y numerosas ramas; ramas que surgirán mañana, unas, y ramas cuya ascendencia no está hoy claramente evidenciada.

PARA UNA FILIACIÓN DE SOMBRAS SOBRE LA TIERRA

Algunas palabras sobre la novela*

Rodney Arismendi

Nuevamente un acento doloroso de discusión ha sido puesto en torno al libro de Paco Espínola. Asunto palpitante e imperioso, arrastra tras sus pasos una larga resonancia de temas que alcanzan al propio destino y orientación de la literatura.

No quisiéramos penetrar en esta, podríamos decir, superficie genérica de la discusión, no obstante, la propia gravitación del tema nos hace tocar una de sus generalizaciones: la novela

La novela ha sido la expresión histórica fundamental en la literatura burguesa. Sí, la burguesía ha alimentado el corazón de su cultura con la sangre y las pasiones del corazón humano, la novela ha sido el medio principal de registro de la vida social que moldeaba y producía las pulsaciones de dicho corazón.

La burguesía nació históricamente beligerante, revolucionaria y materialista. Realizó con el hacha demoledora de la razón, la crítica del cielo y de la tierra. Portadora para su

* Artículo *inédito*, redactado en fecha que no hemos podido determinar, pero muy probablemente haya sido escrito a raíz de la segunda edición de la novela, esto es, hacia 1938. La condición de inédito fue confirmada por el propio Rodney Arismendi (quien desde 1955 sería el secretario general del Partido Comunista del Uruguay) a la profesora Ana Inés Larre Borges. Debemos a la generosidad de Ana Inés Larre Borges el conocimiento de este texto y la posibilidad de su transcripción, en base a una copia que se encuentra en la Colección Francisco Espínola, Archivo Literario, Dep. de Investigaciones, Biblioteca Nacional. Para la reproducción de este texto conservado en el mencionado repositorio público, se contó con la autorización de la hija del escritor, Mercedes Espínola.

continuación del hilo del progreso histórico, inundaba las viejas criptas feudales de la magnificencia jubilosa del sol. Esgrimiendo el materialismo filosófico, degollaba en saludables hecatombes los viejos ídolos de la concepción católica, cual si tuvieran la fragilidad de figuras de cera. La Enciclopedia entraba a saco en el viejo caserón de la Edad Media, como más tarde las masas de París lo harían en el vasto edificio conformado por las trabas feudales de Francia.

La nueva concepción del mundo, la que correspondía a la clase ascendente —la burguesía— se enseñoreaba de los hombres y las cosas. Hacía crisis la contradicción entre el desarrollo desmesurado de las fuerzas productivas y las formas antiguas e inadecuadas de la producción. Nuevas relaciones de producción se establecían.

En este conjunto panorámico es que crece y se desarrolla la novela *como tal*. Razón tiene Ortega y Gasset —que se nos perdone la compañía— cuando niega el concepto común de que la novela es una manifestación de la épica en una nueva edad. La novela es el hijo legítimo de la burguesía. Sus raíces están en aquel Arcipreste de Hita que demolía sardónicamente las formas de vida feudales en el molino de su *Libro de Buen Amor*. Y en el impagable señor de Rabelais. Y —por encima de todos— con proyecciones de gigante, en Miguel de Cervantes Saavedra, el novelista de novelistas, que al hacer moler a palos los huesos de Don Quijote se los muele en realidad al feudalismo.

La burguesía ha sido en su origen la herramienta histórica de la realidad. Si la novela es, como se ha dicho, “*el género de la actualidad como tal actualidad*”, “*de los personajes típicos*”, el método literario de expresión del “*contorno real vivido por el autor y el lector*”, debía nacer como nació —con la burguesía, para acabar con el señor feudal, con su tardía imagen: el libro de caballería.

Y el auge de la novela ha alentado en el dominio de la burguesía. Todo el siglo XIX leyó novelas —constatan los historiadores literarios—. Es que la novela, la más completa y fácil versión literaria de la “*actualidad circundante*”, tocaba lo más profundo de la sociedad, alcanzaba las más vastas capas de la población.

Así se logran la *Comedia Humana*, *Madame Bovary*, *Rojo y Negro*, etc. Podríamos hallar en estos nombres un codo o encrucijada. Salen de ahí dos direcciones. Las dos irán cubiertas con la denominación de novela. Una sola conservará el sentido del género.

Una seguirá siendo un reflejo, un documento de la "*actualidad circundante*", pero tratará de desvirtuarla, desintegrarla, enmarcarla y hacerle perder sus proporciones. Su técnico más virtuoso será Proust. Sus mediocres realizadores François Mauriac o Julien Benda¹. La obra tratará de obtener y mantener su carácter auténtico de novela: desde Zola a los norteamericanos actuales y todo el florecimiento de la novela revolucionaria.

Es que un hecho fundamental y determinante ha ocurrido en la historia. La burguesía de fuerza progresiva, tórnase la Bastilla de la regresión. Una clase engendrada en el seno de la vieja sociedad es ahora la portadora del hilo del progreso histórico, esa clase es el proletariado. La proximidad a una u otra clase abre caminos distintos a los novelistas.

La clase burguesa prueba inútilmente a hurtar el gesto y la fisonomía de la realidad. Opuesta al destino histórico, la realidad es su enemiga. No le resta más que la deformación grosera del mundo, cualquiera sea el camino que tomen sus escritores. Su impotencia asesina toda esperanza creadora a sus novelistas. Crisis de la novela, afirman sus teorizadores. Y los escritores de más talento en la decadencia burguesa —como Monsieur Paul Valéry— aseguran con gesto de vestal mancillada: "*yo nunca escribiré una novela*".

¿Crisis de la novela? Ahí están los grandes novelistas revolucionarios de la época con un rotundo desmentido. Es que sólo la proximidad del proletariado, el acercamiento a la vida de la población oprimida, puede insuflar en la novela su alma auténtica: la realidad.

He aquí por qué Paco Espínola es un buen novelista. Quien haya conocido las ciudades del interior de la

1 En estos nombres hay características distintas, mas los reunimos dentro de una común tendencia a esconder la realidad. [Nota del autor]

república sabe qué enorme dramaticidad –concéntrica y gris– anida en el irregular paisaje de los rancheríos. Jornaleros aplastados por la miseria y anegados de alcohol. Una infancia desvalida, enferma y mendicante, parida en la explotación, en el hambre y en el vicio. Sitio en que se cría ese hombre que no pertenece al campo ni a la ciudad, que guarda los trazos fisonómicos y el vestuario del peón de estancia, como recuerdo del oleaje que lo ha traído, al ser cercados los campos para renta exclusiva del terrateniente; pero que ha transformado su psicología en los tintes desvaídos del arrabal al tornarse jornalero. Lugar en que se abren como estallidos de sangre en la espesa tiniebla de la explotación los recuadros rojizos de los prostíbulos –el rasgo más estridente de lo que fructifica la economía latifundista y burguesa del país.

Sombras sobre la tierra, de Paco Espínola, ha querido trasvasarnos en las dimensiones de una novela todo ese conjunto miserable y doloroso del rancherío. En la medida en que ha sido esto logrado, también se ha logrado una gran novela.

El vigor y la profundidad humana con que ha sido vertido el dolor del rancho; la tragedia de la prostituta; los rostros sombríos de los hombres –borrosos a fuerza de caña– que sienten que hay algo que los golpea, que los explota, que cae sobre su existencia con la gravitación lapidaria de una fatalidad, pero que no encuentran la palabra que les dé el camino para liberarse; toda esa enorme masa de dolores, de aflicciones, de rebeldías y de vicios que circunvalan las ciudades del interior, son las grandes virtudes de realización de *Sombras sobre la tierra*.

Es lo que la alza con el ardor impetuoso de una protesta y la lanza al rostro de un régimen que produce tales cosas. Es lo que la hace grande y en cierta medida la eslabona a la literatura revolucionaria. Su veracidad rotunda y poderosa adquiere las proporciones de un grito contra el actual estado de cosas. En tal sentido, cumple aquel pedido que hacía Engels a la novelista Minna Kautsky: “*Destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de las relaciones burguesas, derrumba el optimismo de su mundo, obliga a dudar de su eternidad*”.

Quien haya leído *Sombras sobre la tierra* ya no creará en la naturaleza idílica de los pueblos de campaña, no verá ya las mujeres sonrosadas y risueñas de las tricromías. Advertirá ciudades con hombres que destapan, junto a las sedas, champañas para festejar el año nuevo y, arremolinado a su torno, un rancherío sombrío, impregnado por la miseria, la prostitución y la caña.

Pero, esto no es todo *Sombras sobre la tierra*. Hay un personaje central. Según se nos dice, el novelista en persona. Juan Carlos.

Hijo de terratenientes, exestudiante, saturado totalmente por la lectura, Juan Carlos se debate entre una magnitud incoherente de problemas que no soluciona ni explica, como el propio novelista no puede explicar ni solucionar el conjunto doloroso que hacina en su obra. El sufrimiento enorme de las mujeres del "bajo", la llaga de un contorno que le entra por los ojos, que lo golpea y que al fin en sus causas hondas no llega a comprender, lo arrastran por un laberinto habitado por fantasmas: la *inútil* pregunta metafísica, el alcoholismo, la rabia y la desesperación. Pero el andar entre fantasmas, a lo único que puede conducir es a tornarse uno de ellos. Quien se debate contra sombras que no puede disipar, desemboca en la desesperación. Y he aquí que el hombre se ha alzado contra las miserias de un mundo que le repugna y al que condena, cae en un momento determinado en el más grosero y anestesiante reflejo de esas miserias: la religión. En ese instante Juan Carlos gritará junto al rostro grave y azorado de la prostituta:

—Sin Dios, sería cosa de pegarse un balazo.

Dios, la religión, el vodka de baja calidad, que dijera Lenin, para hacer olvidar el sufrimiento de un mundo que no se comprende.

Pero la realidad circundante llama brutalmente con el llamador de sus llagas sobre Juan Carlos, y este no puede estacionarse en el estúpido y criminal consuelo de la religión. Y comienzan la vacilación, la duda atroz, la incoherencia y el disparate a ser los dueños de su psicología. Juan Carlos maneja entonces, como un mazo de naipes, preguntas y respuestas. Llega hasta a pronunciar el nombre

de Lenin, a sentirlo como el cerebro director de la lucha contra ese mundo que produjo el "bajo"; pero es un minuto, después irá a arrastrar a sus amigos a la elección, a sostener a los causantes de su miseria, a votar por un partido de terratenientes y burgueses.

Y en esta pintura de desesperación y duda en que se entierra Juan Carlos, hay que buscar todo el drama íntimo del novelista. El notable escritor que hay en Espínola, le ha permitido reproducir con fuerza extraordinaria todo ese universo expoliado y maltrecho del rancherío; pero la carencia de una dialéctica materialista le ha impedido conocer el fondo de las cosas que ha reproducido. De esta manera, el tinte acentuado en su novela, casi su centro, está en la pintura del dolor de la prostituta, del sufrimiento y la bondad del desclasado. No ha visto al jornalero del rancherío, ha visto a la prostituta y al exhombre. Advierte las vidas deshechas porque estas rompen con más violencia la aureola ilusionada del régimen. Así, puede soñar con la insurrección del "bajo" contra el centro. Pero esa insurrección posee un carácter destructivo y sin objeto. No ha alcanzado el carácter profundo de la revolución. Su finalidad de emancipación popular. Entonces, queda como un mero sueño desesperado frente a un vaso de caña, en una de las noches carcomidas por la duda de su personaje, Juan Carlos.

Porque, en última instancia, Juan Carlos es eso. La duda y la impotencia frente a una realidad que nos golpea y no hemos podido comprender.

—Yo soy un estafado, Margarita —ha dicho en una hora, Juan Carlos, a una prostituta.

Y en esta queja del protagonista hay que buscar la clave para una ubicación del autor.

A través de *Sombras sobre la tierra* asistimos a la muerte de cada uno de los valores en que ha creído y ha sido educado el novelista. La familia, la tradición partidaria de su padre, el orgullo de la ciencia oficial administrada y distribuida por el Estado, todas sus creencias caen al suelo ante el espectáculo de la injusticia social. El novelista ha sido estafado en su fe y en sus esperanzas. En la profundidad

de su conciencia apuntan los gérmenes de superación. Pero, mientras tanto, resabios de sus viejas creencias gravitan en él. Así, junto a la poderosa reproducción de la realidad dolorosa del "bajo" que barre toda ilusión sobre la naturaleza de la sociedad en que vivimos, se alza el perfil desesperado de Juan Carlos, que grita inútilmente: "¿Qué hacer?" *Sombras sobre la tierra* se torna una pregunta hecha al novelista. O por el camino de Juan Carlos, hacia el suicidio, la caña o la religión. O por el triunfo y la comprensión del mundo doloroso que se pinta, hacia el marxismo y la revolución. Están los dos caminos. *Sombras sobre la tierra* los contiene en una contradicción semejante a aquella que Lenin señalara en la profundidad de la obra de Tolstoi:

"Por una parte tenemos al genial escritor, que no sólo es capaz de trazar un cuadro incomparable de la vida rusa, sino también de producir una literatura universal de primer orden. Por otra parte, tenemos al terrateniente llevando la corona del mártir en nombre de Cristo.

Por un lado, una protesta considerablemente fuerte, directa y sincera contra las hipocresías y mentiras sociales. Por otro lado, el tolstoiano, esto es, el intelectual ruso exhausto de histerismo y adorador de la miseria que, golpeándose el pecho, públicamente grita: «Soy un malvado, soy un vil: pero me esfuerzo en lograr la propia perfección moral»".

Sólo un método y una clase pueden dar a Paco Espínola las herramientas para salvar esa contradicción. Esa clase es el proletariado y su concepto de interpretación y transformación del mundo, el materialismo dialéctico. Los que nos hemos acercado con cariño a su obra, esperamos que Paco Espínola vea alzarse en la noche desesperada de Juan Carlos la estrella de cinco puntas, roja como la liberación.

LIBROS PARA NIÑOS: SALTONCITO por FRANCISCO ESPÍNOLA (hijo)*

Alfredo Mario Ferreiro

Acaba de publicarse, ya está en las librerías, un nuevo libro de Francisco Espínola (hijo).

Llámase la nueva obra del celebrado autor de *Raza Ciega*, *Saltoncito*. Luce debajo del título un letrero en azul que dice: "Novela para niños".

La obrita, muy breve —92 páginas en cuerpo 12 o 14—, está limpia, cuidadosamente impresa por la Editorial Impresora Uruguay S.A., nueva empresa de publicaciones que, a juzgar por sus primeros trabajos, ha de conseguir rápida popularidad.

La ilustra correctamente don Luis Scolpini.

El libro ha sido escrito para los niños. Posteriormente, el Consejo de Enseñanza Primaria, procediendo, con raro acierto en este género de compras, adquirió la novela de que tratamos, para destinarla a libro de texto en las escuelas públicas del país.

La compra de este libro por parte del Consejo expresado nos ha parecido —a nosotros que hemos hecho tanta guerra a otras compras similares—, excelente.

Francisco Espínola (hijo) apareció en las letras nacionales con un libro asustante: *Raza Ciega*. Todos recordamos aquel libro. Pasarán muchos años y seguiremos recordando

* Publicado en *Cartel. Panorama mensual de literatura, arte y polémica*, Montevideo, N° VI, mayo de 1930: 8. Recogido en Alfredo Mario Ferreiro (I), *Sobre Arte y Literaturas de Vanguardia (Artículos en La Cruz del Sur y Cartel, 1926-1930)*. Compilación, nota preliminar, cronología y bibliografía de Pablo Rocca. Montevideo, PRODLUL-Insomnia, 6 de octubre de 2000.

nítidamente las tremendas escenas que le dan cuerpo y alma. Una vez, al poco tiempo de aparecer ese libro, escribimos sobre él una apasionada crítica. Esa crítica encendió –de inmediato– una fraternal polémica**. En medio de esa polémica, conocimos personalmente a Espínola. Discutimos con él –una tarde de lluvia– en un café de Andes. Con nosotros estaba –allí le vimos por última vez–, el querido Orosmán Moratorio.

Ahora, al cabo de tres años, quizá cuatro años, volvemos a escribir una apasionada, fervorosa nota crítica sobre otro libro –*Saltoncito*– de Francisco Espínola (hijo).

Saltoncito vive con su mamá en una charca. Hace tiempo que, misteriosamente, ha desaparecido su padre. Nadie sabe a ciencia cierta dónde puede encontrarse el desaparecido. Se presume un asesinato. Parece ser que Ojos de Chispa, la víbora, lo ha devorado. Nada es definitivo. Las suposiciones se abren camino hacia todos lados en la imaginación de los sapos de la charca de Saltoncito. Lo cierto –dice el libro– es que se fue el invierno y vino la primavera, sin que Mángoa –la viuda– volviese a ver a su marido.

Saltoncito, que es un sapo muy inteligente, decide salir a ver el mundo. Se va un buen día y echa a andar por la vida. Lleva un trajecito muy viejo con un trozo de solapa zurcido. (Reparad en este zurcido. Va a ser la causa de la felicidad de Saltoncito).

Camina que te camina, guiándose por las estrellas cuyo conocimiento le enseñó Giú-Giú, el Patriarca, Saltoncito empieza a sentir hambre y cansancio. Hizo alto, come y duerme, despertando bajo la atenta mirada y amenazante garra de Conversa con la Noche, el Lechuzón.

La inocente respuesta de Santoncito a la tremenda pregunta del feroz búho, hace que éste desarme su rabia y se convierta en protector del sapito viajero.

Conversa con la Noche es –mejor dicho, ha sido– un redomado pillo. Asaltante de caminos, ladrón nocturno, guarda en un espacioso sótano, debajo de una alfombra, dentro de su covacha, una fabulosa colección de tesoros.

** Se refiere al artículo de *La Cruz del Sur*, incluido en esta entrega.

Sin embargo, habla a Saltoncito de su inocencia ante los ataques de todo el mundo. Frente a la bondad de Saltoncito, el búho se siente bueno, hasta ofrecer a Saltoncito todos sus dineros. Pero no se atreve a ello porque piensa que, entonces, el sapito protegido va a darse cuenta de que es mentira cuanto le ha contado respecto de su inocencia.

Le ayuda de otro modo. Llevándolo sobre el lomo, mientras vuelan frente a la aurora que comienza a trepar por el cielo.

El cuadro es de franca poesía. Amanecer y nubes. Luces y alas. Bondad y juego con los elementos más puros: el Viento, la Luz, el Sol.

En el esfuerzo, Conversa con la Noche, se siente desfallecer. Aterriza rápidamente y muere ante los atónitos ojos de Santoncito.

Sigue nuestro buen sapito su marcha, apenado por la muerte de tan gran compañero, siendo capturado por una legión de sapos-soldados que ejercen severísima guardia en torno de las orillas de un lago encantador: entrada de un reino fabuloso. Es llevado poco menos que de arrastro hasta una prisión, entregado, encarcelado y puesto a pan y agua.

El carcelero, un viejo sapo, padre de un niño parecido a Saltoncito, se acuerda, ante la gracia del prisionero, de su hijo muerto. Resuelve alimentarlo de contrabando con manjares deliciosos. De repente, los soldados se llevan a Saltoncito hasta un tribunal que ni le oye. Y se le condena a muerte por decir que es inocente.

Entonces el carcelero proporciona la fuga de Saltoncito, indicándole que debe disparar por dentro del palacio real – pues aquella es la prisión del palacio del rey de los Sapos del lago maravilloso –, porque no hay salida por ningún otro sitio. El carcelero se quedará en su lugar, asegurándole que a él no le matarán porque dirá cualquier cosa.

Saltoncito atraviesa salas magníficas. Y tropieza con el Rey. El Rey se sorprende. Anda sumido en cavilaciones terribles. Los mandatarios de la Corte le han dado un plazo para resolver la cuestión del regio matrimonio.

Los ilustres sapos no saben la tragedia del Rey. El Rey es el padre de Saltoncito. Una vez fue cogido por un ave de

presa que le llevó en un gran vuelo por sobre parajes desconocidos.

Al cabo de mucho andar por los cielos, el pobre sapo, muerto de miedo, se desprendió de las garras de su capturador y fue a caer en medio de una nación que esperaba un Rey "*que habría de caer del cielo*".

De ahí su nombramiento y de ahí su terrible situación sentimental. Porque nunca pudo olvidar a su esposa ni a Saltoncito. Por el zurcido de la solapa le reconoce.

De ahí, hasta la terminación de la novela, Saltoncito, Príncipe heredero, no hace sino cosas magistrales. Yendo después a buscar a su madre en compañía de Flor de Nenúfar, la novia modesta que se ha convertido en Princesa.

Alcanza Espínola con este relato cumbres nuevas. Llega a ellas por simple impulso de la belleza que produce. La belleza en Espínola es como un sistema Opel, le mantiene arriba y le obliga la marcha hacia regiones que ni él mismo se propone atravesar.

De aquí nace el asombro que la obra produce en el mismo autor.

Los que tratamos a Espínola hemos visto cómo vuelve en la conversación hacia los libros que publica, haciendo comentarios apasionadísimos como si lo escrito fuese obra de otro.

He aquí el distingo del escritor corriente, del que es llevado por fuerzas que aún no pueden precisarse. Como en un sueño, va trazando la línea de sus movimientos interiores. De repente, una oscilación tremenda nos da la pauta de conocer la aparición de uno de esos terremotos de emoción que son toda la obra de este novelista excepcional.

Saltoncito es una línea purísima de una novedosa estética infantil.

Todo reducido a estrellas y flores, nubes y sol, agua y luces.

Y en la simplicidad lograda, ensamblando en la misma, destella -faro para la navegación infantil- la más honda de las trascendencias humanas: Bondad contra injusticia, pureza contra sordidez.

Espínola es de los fuertes que dominan la vida hasta el

punto de presentarla como se le ocurre, sin disminuirle vitalidad. Experimentador de alto bordo, Espínola arma sus sapitos en forma tal que, a la finalización del libro, ya hay un sentimiento humano para todo lo humano que hay en la fábula.

¿Qué pensarán los niños del libro de Espínola?

¿Qué irán imaginando esas cabecitas adorables?

¿Qué descifrarán los ojos que siguen la guía del dedito sonrosado con la uña un poquito sucia?

Los ojos de los niños están hechos de medida para enfrentarse con la lectura de este libro.

Espínola es el niño por excelencia.

Purísimo y purísimo, atrae hacia él los círculos de diafanidad. Los traspasa y los describe. Describe diafanidades. Es decir, escribe con luz.

Toda la acción del librito demuestra esta posición espiritual.

Y el poema se arma solo. Sólo tiende sus brazos hacia la claridad y sólo parte como flecha evadida de potente arco.

Considerando la mentalidad infantil como arcilla susceptible de formas a plasmarse. Espínola ha de lograr la forma que ambiciona. La forma que conservará la impresión de los dedos de su pensamiento. Impresión digital, la más valiosa.

COMENTARIOS RESPECTO DE LA FUGA EN EL ESPEJO*

Juan Carlos Onetti

La fuga en el espejo es una obra de arte que ha sido realizada teatralmente. Esta especie de definición civil del poema teatral de Espínola –poema como lo son *Manhatan Transfer* y *Bubu de Montparnasse*, sin dejar por ello de ser novelas–, puede ser útil para lo que queremos decir de aquel y de su relación con el teatro.

El estreno de esta obra ha hecho repetir, junto con elogios sinceros, estas palabras tantas veces oídas y escritas: No es teatro.

No hay para qué hablar de las gentes que no entendieron, ni de sus cuchicheos risueños, ni de la lastimosa necesidad evidenciada frente a palabras y gestos de una alta belleza. Sería candoroso esperar mucho de su inteligencia; lo triste es tener también que desesperar de su intuición. Porque, aun cuando el lenguaje que oyeron les fuera ajeno e incomprensible, es bueno creer que la suerte de las cosas que las palabras aludían, habrán estado alguna vez en sus almas, agitándose en un inútil clamor, en un gesticular en la tiniebla. Es bueno creer que alguna vez, sin saberlo, ellas han querido quedarse, llevar, guardarse el garabato de unos

* Aparecido en *El País*, Montevideo, 1º de junio de 1937, fue publicado nuevamente por Ana Inés Larre Borges en “La posesión milagrosa de la verdad en la aventura”, en *Brecha*, Montevideo, 16 de octubre de 1987. El texto de Onetti acompaña el primero de dos artículos dedicados por Larre Borges a la relación entre este escritor y Espínola, publicados el 16 y el 23 de octubre de 1987 en el mencionado semanario. En la segunda entrega, recoge una reseña de Francisco Espínola sobre *El pozo* de Juan Carlos Onetti, publicada en *El País*, Montevideo, 18 de setiembre de 1940.

dedos amados, un brazo, una tarde con vestido azul, río y aire de cristal.

Los otros, los que de verdad vieron y oyeron, no pueden diferir en sus juicios respecto al valor extraordinario de la obra. El problema real, lo que puede permitirse sea discutido, en sí. *La fuga en el espejo* es teatro o no lo es. Y esta discusión –tan necesaria en un sentido general, por otra parte– es, sin embargo, absurda. Tanto como discutir si esa obra es o no una escultura, un ballet, o un soneto.

No se trata de llegar a una imposible definición de teatro, de lo que es su esencia. Bastará con decir, aproximadamente, qué obra de teatro es una realización artística que se expresa por otro, el actor, mediante la palabra y la mímica. Una obra hecha tan sólo de un monólogo sería teatro; no lo es el recitar versos por cuanto el intérprete, como en música, sigue siendo él mismo. No se hace distinto, no cambia su ser por el del personaje, no es actor. *La fuga en el espejo* llega al público por medio de los gestos y voces que otros, sus intérpretes, prestan a su autor. Es, por eso, obra de teatro.

Puede ser dividida, ya lo está, en dos partes. Hablada la primera, mimada la segunda. Es pueril la exigencia de que una voz y gesto vayan juntos, unidos ayudándose. Ni en nombre del más intransigente realismo puede pedirse esto, ya que la misma vida diaria tiene sus horas de pura voz y sus horas de gestos significativos y silenciosos.

En esa primera parte hablada, la palabra lo es todo. Se puede cerrar los ojos y escuchar. Invisible la escena, perdidos esos cuerpos tristes de la despedida junto a la lámpara, sabemos siempre que habla ella y habla él; sabemos, sin error, cuáles son sus actitudes en cada palabra, en cada larga frase, en los momentos de la fe, pasajera y en los otros de la renuncia y el desencanto. Puede ser así, puede no haber la necesidad visual de los gestos, porque ella y él están diciendo lo que nunca se dice por inefable. Exteriorizan todo el secreto, toda la vida fantástica y dislocada de sus almas en aquel momento del adiós. Y la vida poética de las sensaciones se traduce en gestos, como ella, puros, únicos y totales, implícitos ya en las frases que ella, al emerger, haga pronunciar.

Se ha dicho que Espínola pretende crear un lenguaje teatral, nuevo, cargado de símbolos. Y lo que él hace es, simplemente, emplear el único lenguaje posible, la única calidad de palabras que permite decir, dar, lo que él quiso dar y decir.

Las imágenes fragmentadas, los pedazos de recuerdos, los asomos de ideas, deseos y sentimientos que bullen incesantes dentro del hombre, en su vigilia y en su sueño, no pueden expresarse con la misma manera común y gramatical que sirve para el tráfico de los pensamientos. Todo ese mundo maravilloso e inasible, por estar preso, y, a la vez, totalmente incontrolado y libre; por ser más nuestro, más individual aún que las propias caras de carne, con sus tonos de voz y su gama de miradas; por estar en la zona de misterio donde el alma humana comunica con el gran enigma del universo, sólo puede ser tocado con las manos de la poesía y el símbolo.

Se puede argüir, hasta aquí, como se ha hecho, que la obra de Espínola es un poema, no teatral, que puede expresarse por medio de la imprenta y la lectura.

Pero la segunda parte de *La fuga en el espejo*, plástica pura, belleza hecha con signos, con la danza bufa y trágica de un titiritero que intenta en vano rearmar su retablo, animar sus tristes muñecos descoyuntados, prolongar la existencia fugaz de aquello que pasó por un alma con ágiles pies silenciosos, ¿puede ser expresado con palabras?

Tan imposible es, que el autor no ha puesto allí ni una. No sólo no se necesitan, sino que estarían demás, inútiles, sin posible encaje. Todo está dicho, exactamente, con el cuerpo que baila y cae: que lucha por la resurrección del pasado y fracasa, no obteniendo más que una dolorosa caricatura, máscara despiadada y burlona que insinúa sin éxito los rasgos de un viejo rostro perdido ya para siempre. Todo está dicho con ese intento y esa derrota, con la gracia melancólica de la cajita de música cuya cuerda se rompe desgarrada, con los ojos nosotros que sufrimos el mismo eterno drama del fluir constante y sin retorno, y que no tenemos respuesta para su extrañada súplica, su muda pregunta.

Pero, *La fuga en el espejo* "no es teatro". ¿Por qué? Se dice que es oscura. Es, en todo caso, difícil y por su intención no podría ser de otra manera. ¿Se puede creer que si Mallarmé fuera más fácil, sería por ello más poeta, o más novelista Proust?

Se dice también, por otro lado, que carece de acción. Argumento sin sentido: toda obra de arte se desenvuelve, crece, tiene principio y fin, actúa siempre, ya sea en el tiempo o en el espacio. Y no puede pretenderse que una obra escrita teatralmente llegue recién a ser teatro cuando alcanza una cantidad determinada de esa acción, de ese encadenamiento de vivencias que se acostumbra a suponer inseparable de la idea de teatro. Una situación o un grupo de ellas no puede ser por sí, más teatral que otra. Todo estará en cómo sea realizada, en cómo interese y se apodere del que escucha y mira. Puede describirse una obra maestra con sólo un momento de la vida del hombre, una situación de su alma. Y puede hacerse una obra maestra con decenas de acontecimientos vertiginosos.

Una u otra forma dependerán del temperamento del autor, del aspecto de la vida que él ame y prefiera.

La insistencia en ese absurdo reclamo de hechos hace sospechar que lo que se quiere en realidad es la acción grotesca, la intriga irreal, los chistes, el desenlace inesperado y sorpresivo. Necesidad de ser asaltados y violados por llantos y risas brutales. Es el mismo sentimiento que hace decir a la pequeña y numerosa gente, al enfrentar ciertos hechos y actitudes: Esto es teatral. Quieren decir con ello, sabiéndolo o no, que el suceso criticado no es sincero, no espontáneo. Que se ha realizado para gustar a los ojos y oídos que hayan de verlo y escucharlo.

Y como la obra de arte no puede ser sino sinceridad y cosa espontánea —espontaneidad de años, muchas veces—, como el arte ha sido siempre verdad, la posesión milagrosa de la verdad en la aventura, lo que se quiere, lo que se pide y aplaude, es el no arte, el remedo del arte, la mentira, el folletín, lo frívolo y lo cursi.

ÍNDICE

PABLO ROCCA	
Advertencia	5
SYLVIA LAGO	
Evocando a Paco	13
ALBERTO ZUM FELDE	
<i>Raza ciega</i> , cuentos por F. Espínola	19
ALFREDO MARIO FERREIRO	
<i>Raza ciega</i>	23
JORGE LUIS BORGES	
Francisco Espínola, hijo. <i>Raza ciega</i>	27
ENRIQUE CENTRÓN	
<i>Sombras sobre la tierra</i>	29
JUAN CARLOS ONETTI	
Nueva edición de <i>Sombras sobre la tierra</i>	47
RODNEY ARISMENDI	
Para una filiación de <i>Sombras sobre la tierra</i>	49
ALFREDO MARIO FERREIRO	
Libros para niños:	
<i>Saltoncito</i> por Francisco Espinola (hijo)	57
JUAN CARLOS ONETTI	
Comentarios respecto de <i>La fuga en el espejo</i>	63

Se terminó de imprimir en abril de 2002
en Artes Gráficas S.A.
Rivadavia 2045, Tel. 208 8414
Montevideo, Uruguay
Dep. Legal N° 325.160/2002
Edición amparada en el decreto 218/996
(Comisión del Papel)

Este volumen reúne una serie de artículos redactados entre 1927 y 1939 a propósito de las obras de Francisco Espínola (1901-1973), editadas o reeditadas en ese período. Se trata de textos de Jorge Luis Borges, Alfredo Mario Ferreiro, Juan Carlos Onetti, Enrique Centrón, Alberto Zum Felde y Rodney Arismendi, hasta ahora no recopilados en libro en conjunto.



Universidad
de la República



Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación