

jorge ruffinelli

PALABRAS
EN ORDEN



Ediciones
de **crisis**

Colección
ESTA
AMERICA

7

JORGE RUFFINELLI es probablemente, en la joven literatura de Uruguay, el crítico de más sostenida labor y mayor prestigio. Nacido en Montevideo el 16 de diciembre de 1943, hizo sus estudios en la Facultad de Humanidades de esa ciudad, especializándose en Literatura Hispanoamericana. Fue profesor adjunto de esta materia en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) durante 1973. Durante seis años dirigió la sección literaria del semanario **Marcha**, de Montevideo, y también estuvo al frente de la editorial **Biblioteca de Marcha**. Actualmente trabaja en el Centro de Investigaciones Literarias, de la Universidad Veracruzana, de México. Fue jurado de novela en el Premio Casa de las Américas 1970. Intervino en el Segundo Encuentro de Escritores Latinoamericanos (Santiago de Chile, 1969) y en el Segundo Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana (Valparaíso, 1972). Además de su labor en **Marcha**, ha hecho crítica literaria en diversas revistas de Argentina, Chile, Venezuela, Colombia y Perú. Ha publicado, entre otros libros: edición crítica de las **Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga** (8 tomos: 1968-1973); **La revista Caras y Caretas** (1968); estudio preliminar de **Tiempo de abrazar** por Juan Carlos Onetti, y prólogo de **Cuentos completos** (1974) de mismo autor; **Marlo Benedetti variaciones críticas** (1973) y **Onetti** (1973).

colección esta américa

dirigida por
mario benedetti

Palabras en Orden

Jorge Ruffinelli

**Palabras
en Orden**

Para Ángel y Mónica, el
recuerdo constante y
la amistad de

Jorge
Palapa, 20 set

COLECCION
Angel Rama



ediciones de **crisis**

140246

paco espínola

una imagen piadosa
de los hombres

Francisco Espínola nació en San José de Mayo el 4 de octubre de 1901 y murió, en Montevideo, el 27 de junio de 1973. Hizo sus primeros estudios en la ciudad natal y más tarde se trasladó a Montevideo para cursar preparatorios de medicina, que dejó inconclusos. Hacia esa época conoció a Javier de Viana y la impresión guardada de aquella visita fue la incitación más directa, como recordó alguna vez, para empezar a escribir. Espínola fue el *narrador* uruguayo por definición: inagotable, espléndido, y tal vez insuperable narrador oral, muchas de sus noches discurrieron narrando historias y anécdotas, algunas de las cuales pasaron a la literatura escrita mientras la mayoría se desgastó y perdió. En 1935 participó en la revolución contra la dictadura de Gabriel Terra y fue apresado en la batalla del Paso Morlán. Se desempeñó en la docencia: profesor de lenguaje en el Instituto Normal (a partir de 1939), de literatura en enseñanza secundaria (a partir de 1945) y de composición literaria en la Facultad de Humanidades (a partir de 1946).

Publicó en 1926 su primer libro de cuentos, *Raza ciega*, donde conjugaba la visión trágica de la vida campesina con un fondo humano de piedad y bondad, en historias escritas con cuidadoso sentido del

estilo pero casi siempre resueltas en finales tremendistas. Después apareció *Saltoncito* (1930), una fábula que se ha convertido en clásico infantil, y su única novela completa, *Sombras sobre la tierra* (1933), de enorme gravitación cultural en su momento. *Sombras sobre la tierra* trasladó la densidad y el pathos de la literatura rusa del XIX (Andreiev, Dostoievski) a la figura torturada del personaje central, que se nutre de una inequívoca carga autobiográfica y cristiana, e introdujo un tema "fuerte": la vida prostibularia en el Bajo de un pueblo (San José). La novela escandalizó a los mayores y deslumbró a los escritores jóvenes, convirtiéndose en un mito gracias también a los muchos años en que permaneció agotada y sin reedición.

Espínola volvió a escribir cuentos y a publicarlos: *El raptó y otros cuentos* es de 1950. A diferencia de los primeros, y aunque conservan el mismo ambiente rural, hay en ellos un acentuado proceso de abstracción que los aleja del realismo. Durante largo tiempo prometió una segunda novela, *Don Juan el Zorro*, cuyos personajes, retomando un conocido arquetipo folklórico, serían animales; pero aunque en 1968 adelantó tres extensos fragmentos (antes lo había hecho con otros más breves), los originales permanecieron incompletos hasta su muerte. Probablemente en estos próximos años sus herederos permitan la publicación de *Don Juan el Zorro* en su versión actual.

En otro orden, el teatro, Espínola escribió un "drama-pantomima" titulado *La fuga en el espejo*, que se representó en 1937 y ese mismo año fue publicado. *Milón o el ser del circo* (1954) constituye un curioso ensayo sobre estética, subtítulo entre paréntesis "Homenaje a Valéry" y escrito en forma de diálogo.

* * *

La primera de estas dos entrevistas fue grabada en octubre de 1968 con motivo de la publicación de los tres fragmentos nombrados de *Don Juan el Zorro*. La segunda tuvo un origen menos deliberado: al preparar un prólogo (aún inédito) para una edición de

sus *Cuentos completos*, me propuse hablar con Espínola en torno a la génesis de aquellos textos. El diálogo fue grabado, por comodidad, y la entrevista se armó sola. Ocurrió en noviembre de 1971, e, igual que la anterior, se publicó en *Marcha*. Como testimonio de amistad, don Paco me obsequió, tiempo después, el original autógrafo de su cuento "¡Qué lástima!" que siempre consideré el mejor de los suyos, y la versión corregida en puño y letra, de "Rodríguez". Las líneas que entonces me dirigió denotan, entre otras cosas, la intuición de la muerte, que sin embargo demoraría. En el sobre: "Los borradores incompletos de «¡Qué lástima!», para que me recuerde cuando yo ya no esté". Y adentro: "Querido Ruffinelli: Este es el «Rodríguez» aparecido en *Asir*, del que le habló Maggi. Como yo lo quería tanto al cuento, me consideraba en deuda con él. Por eso, me lo llevé a Europa. Yo sabía muy bien que él era mejor de lo que yo había podido manifestarlo. Y, en mi necesidad de serle fiel, en el año 1959, bebiendo mi Perneaud en algún bistrot parisiense, me acordaba de la patria, sacaba las hojas de *Asir*, y me volvía a hacer sensible a cada palabra, tal como cuando las escribí. Yo creo que «Rodríguez» es lo más importante que he escrito. (Después, «Los cinco».) Lea en *Marcha* la opinión de Ibáñez con motivo de alguna edición de mis «Cuentos». Para que lo guarde usted junto con «¡Qué lástima!»".

I

—Hábleme de Javier de Viana, don Paco. Cómo lo conoció, cómo llegó a esa amistad.

—En eso hay toda una historia mezclada con las costumbres cívicas del país. Fue en el 20 y pico, cuando por la nueva constitución se podían inscribir listas, y no mediante los partidos, sino por un mero grupo de ciudadanos. En San José se había reunido el congreso elector de diputados, que funcionaba democráticamente, ante cada delegado de sección de campaña, pero hubo algunas maniobras y salieron ciertos candidatos que no contentaban a muchos, y a

los jóvenes menos. Nosotros éramos jovencitos y llenos de brío porque votábamos por segunda vez; nos enardecimos ante el resultado y decidimos hacer —acogiéndonos a lo que permitía la constitución de la república— una lista propia, y por la cuenta nuestra recabar el voto de los ciudadanos. Te vas a sorprender: ¿quién era el candidato primero? Pues, Quijano. Quijano estaba en París, no sabía nada de esto, pero además Quijano no tenía la edad —nos explicaron—, y por lo tanto no podía ser el primer titular. Lo corrimos en la lista, quedó lo mismo, y la completamos con escritores blancos e incontaminados: Roxlo, a quien queríamos ineludiblemente porque desde niños sus poemas, que cantaban las glorias del partido, nuestras madres nos los enseñaban como oraciones. Después, también blanco y ya un gran escritor, Javier de Viana (aunque a mí no me gustaba mucho lo que escribía, porque no me gustaba la literatura criolla). Y el Viejo Pancho a quien queríamos tanto y legítimamente, pues era mejor poeta de lo que la gente cree. Creo que al final el cuarto o quinto era Quijano, ya que no podíamos llevarlo a diputado... Es lindo que se diga esto de los electores frustrados que tuvo porque fueron frustrados por la constitución: ¡no podíamos ir contra ella a menos que hiciéramos una revolución!

Yo estaba estudiando en Montevideo, iba y venía. Así conocimos a Roxlo y a Javier de Viana. No teníamos dinero, no sé cómo conseguimos hacer las listas, apenas pudimos hacer un comité arriba de un carro de mudanzas de un compañero, blanco y muy bueno, y ahí andábamos con él, pobre, gratis. La cosa es que sacamos un diputado en dos o tres días. Roxlo, simultáneamente, había salido diputado también por Canelones... Y un hombre maravilloso que era Leonel Aguirre arregló para que optara por Canelones y le dejara a Viana la otra diputación, pues aquel estaba muerto de hambre, vivía sólo con lo que *El País* le pagaba en aquel tiempo y como estaba tan viejo y enfermo, las más de las veces no le publicaban lo que escribía. Eran incoherencias. Esa vez, delante nuestro, Roxlo le dijo: *Javier, tú eres diputado*

por San José. Y bueno, entonces el viejo prolongó la vida, ¿por qué?, porque quedó contento de aquel honor inesperado.

—¿Es cierta la influencia de Dostoievski en Sombras sobre la tierra?

—No. A Dostoievski lo leí cuando ya había escrito muchos cuentos de *Raza ciega*. Una vez, de lo de Gil Salguero, que tenía una biblioteca imponente y a mi disposición, me llevé *Endemoniados*. Me arrebató. Y entonces me puse a leerlo desesperado por saber cómo seguía, pero viendo que me quedaba todo sin ver, porque hay que leerlo muy despacito, muy reflexivamente, y para eso no tenía tiempo. Entonces lo leí así, casi para conocer el argumento, y sin casi, sabiendo que iba por una sendita de una selva imponente. Posteriormente conocí *El idiota*, que es el que me gusta más, y mucho después de estar escrito *Sombras*. Pero lo que hay es que a mí me pasaba lo que a él, y cuando leas *Mi padre*, ese libro que escribió mi hermana, vas a ver que el mundo de ellos era éste de casa. De manera que el parecido no es parecido de lectura. Cuando escribí los cuentos de *El rapto*, que vinieron después de *Raza ciega*, excepto tal vez el último, "Lo inefable", que ya difiere, la influencia es de Andreiev, a quien nosotros leíamos mucho. Lo que a mí me gustaba de Andreiev no es lo que le gustaba a la gente, sino lo que tiene de más sencillo, de menos artístico, pues por eso es el más artista de todos.

Pero la influencia grande era de Gorki, y no del último Gorki, sino del primero, que es el mejor. Si tú piensas bien vas a ver que el mundo de *Sombras* no era buscado: era el de mi casa y el de mi pueblo, el de los alrededores, el del suburbio. Ahora, ¿cuál fue la influencia de Gorki? No la técnica, que un poco hay de la técnica de Andreiev en algunas cosas más. De Gorki hay influencia en la posición del hombre —que hay en el escritor— frente al mundo y frente a los demás hombres. Eso es muy valioso para mí —tal vez decisivo—, aunque ya te digo que pesaba la presencia de mi casa y de la gente.

—¿Como puede explicarse, en el personaje central de *Sombras*, esa permanente oscilación entre la caridad y la crueldad?

—Bueno, es muy difícil para mí entenderlo y decirlo. Date cuenta que el personaje es casi autobiográfico. Casi —y sin casi— era yo. De manera que he puesto muchas cosas, allí, que recién ahora, si las estudiara con cuidado, yo mismo no las podría ver. Por ejemplo, hacía seguramente dos o tres años que había salido *Sombras* y una noche estaba solo, acostado de espaldas, fumando, sin sueño, y de repente, ¡pat!, me di cuenta que el germen de *Sombras sobre la tierra*, toda enterita, está en un recuerdo infantil que después escribí: "Las ratas". De manera que ya ves que hay cosas hundidas. En cuanto a lo que dices de eso, contradictorio, en el fondo el alma humana es muy contradictoria. Y eso es lo que la gente halla de parecido, guardando las distancias de calidad, es claro, entre la obra de Dostoievski y la mía: es que éramos igualitos, porque yo me moría por Dios también, ¡y no lo encontraba! ¡Y era en serio! Además, yo soy muy contradictorio. A veces pienso: "¿Qué tengo yo que a veces soy tan grosero y tan injusto y me disculpa y me perdona todo el mundo?" ¡Es que yo no sé, pero me pasa eso! . . . De modo que soy como me pinté, y no como me pintan. . .

Ahora, es claro, en aquel tiempo, tan joven, en aquel ambiente, en aquella embriaguez de cosas, de naturaleza, la vida estaba exacerbada en una ocasión en que yo me mataba por un Dios que no aparecía y que se iba transformando en enemigo personal por que lo aceptaba y no lo veía, ¿eh? Hubo un fondo religioso en mí, muy grande, por la formación de mi casa, de mis padres. Me quedó siempre como una obsesión; por eso estudié tanto la Biblia, que es lo que leo y frecuento más. De manera que algunas cosas que parecen rusas y fruto de influencias literarias (aquel viejo pordiosero con la Biblia y los versículos, en el librito de mi hermana vas a ver que era un individuo que estaba todo el día en casa) eran verdaderas. Parte de un mundo parecido al que leíamos en las novelas rusas.

De modo que, ¿cuáles son, en resumen, las influencias mías? Los que me enseñaron a componer y a escribir: Homero, Quevedo, Stravinski, que me fue muy útil, y, después, todo el mundo. Si hay alguno que no debe firmar con un solo nombre, soy yo. Sobre todo en el *Don Juan*, habría que poner: *Francisco Espinola y Cia.*, ¿eh? ¡Porque es todo el mundo!

—*Hablando de Viana, dijo que no le gustaba la literatura criolla. ¿Por qué comenzó ambientando sus cuentos en el campo?*

—¡Ah, bueno! Porque yo, para empezar a escribir, como nunca había pensado hacerlo, lo hice muy de golpe y desde abajo. Y entonces era el mundo que yo conocía, el único. A Montevideo nunca lo quise, nunca me gustó; por eso no lo conocí, ni lo conozco ahora. Aunque una vez se me perdió un cuento lindo, que se llamaba "Nené" (nunca lo publiqué) una pintura del Bajo, del Yermal, y con una muchachita que es la única criatura mía que me salió alegre como un pajarito, y no le pasa ninguna desgracia ni nada.

—*Cierta vez lei algo en Baudelaire que me recordó uno de sus mejores cuentos, "¡Qué lástima": "Los hombres ebrios de vino se juran amistad eterna, se estrechan las manos y derraman lágrimas sin saber por qué; es que el sensualismo llega a su apogeo". ¿En su cuento quiso describir ese momento?*

—Bueno, lo que yo quería dar es la ebriedad, porque la gente cree que la ebriedad es la borrachera. ¡No! Lo que hay es que es muy fácil emborracharse, porque la ebriedad es un equilibrio, ahí justito, ni antes ni después; ahí hay un instante de gloria, muy difícil de sostener, porque después viene la degradación del lenguaje, de las ideas, de los movimientos. Pero ese instante de gloria, ahí, es lo que quise dar y creo que lo logré.

Pero te voy a decir que el asunto del cambio de nombres es real. Yo estaba en la antecocina de un café donde por la noche, después de las doce, iba a escribir, primero solo, después con algún amigo que llegaba. Una noche entraron dos mamados, tal como están vestidos y pintados allí en el cuento. Nos pusimos a oírlos. Recién se habían conocido y venían

tomando quién sabe desde dónde. Entonces comieron, y en una de éstas es que viene el cambio de nombres. Yo les tomé muchas frasecitas. Después, con ese motivo, vi lo de ellos: que estaban ebrios, trasvasados de amor. Aquello era imponente. Pero ya lo ves: "¡Qué lástima!", ¿quién lo firma?, ¿yo? Lo tienen que firmar Sosa y Juan Pedro. ¿Ves que es una Compañía?

—Desde El rapto se siente en su obra una presencia más marcada del humor. ¿A qué se debe?

—Ahí es seguramente donde ha venido la lectura del *Buscón*. Pero además —y eso sí es importante— cuando yo pude ya afirmarme en las intimidades del espíritu y andar revisando adentro como en casa ajena, vino la influencia del teatro de circo que yo veía cuando niño. Esas obras no sé quién las hacía, se perdieron, pero ¿teatro rioplatense como el que yo vi, desde el punto de vista estético? ¡Ah, no!, ¿eh? Y ese teatro que yo vi es el que vio Molière. Y por eso Molière aparece solito como nadie, porque a todos los franceses, con Corneille y con Racine, se los sopla y se acaban. Si hubiera venido un hombre de genio y en vez de recibir la influencia europea hubiera recibido esa, estaban prontitos los personajes, estilizados ya. Eran los comisarios —que vas a ver aquí, en el *Don Juan*—, estaba el comisario prepotente, los sargentos prepotentes, estaban los milicos, estaban los reclutas; había un negro y una negra, siempre, que eran los graciosos; había el estanciero y la estanciera, que eran patriarcales; estaba el pulpero, estaba el italiano, que es lindísimo, ¿por qué? porque a ellos les hacía una gracia bárbara el italiano que se expresaba mal, que no sabía montar a caballo. Es el personaje cómico, aunque de ninguna manera echado al medio. Nos hacían reír a todos, pero con un cariño... Y ese es nuestro humor, el mío por lo menos, que viene de allí. Por ejemplo, de repente metían a un cura, porque la gente de acá fue siempre muy católica, pero de los curas se mataban de risa y se siguen matando de risa. Mamá venía a veces tentada de la iglesia. Lo lindo y lo significativo es que tanto el cura que no era italiano

como el italiano que no era cura, se querían hacer gauchos. Ahí estaba lo gracioso. Por lo imposible. Vos ves, ¿cómo un extranjero va a poder hacerse gaucho?

—*Más de treinta años lleva prometiéndolo la versión íntegra de Don Juan, el Zorro. ¿A qué se debe esa demora?*

—*Mirá: ahí debe haber algunas cosas que ni yo mismo sé bien lo que son. La cosa es que escribo muy rápido. Primero iba a hacer una narración en primera persona, como quien narra un cuento. Pero después pensé que me quedaba muy recostado a la pared, y que tenía que ser, no una persona que está contando, sino un escritor que contempla un mundo. Entonces hubo que cambiar: las distancias tenían que ser mayores, hacía montar a los personajes a caballo, había que dar más ambiente. Tuve que estudiar muchas cosas que no sabía, porque yo, que había estado en el campo, conocía más a los hombres que las costumbres. Por ese tiempo ya estaba estudiando con la responsabilidad de las clases, y para la facultad tenía que preparar el curso en las vacaciones. Entonces fui parando, fui parando, y de repente escribía durante una temporada larga, que fue lo que hice por el 46. Por ahí paré, y ahora he estado calculando que debe haber quinientas páginas y pico escritas. Ahora, ¿por qué paré? Paré porque la obra era lo que yo quería ofrecerle a mi padre, a quien le debía —le debo— todo. Murió mi padre y ya no hay apuro. Si no fuera por el entusiasmo de esta publicación, esta vez también quedaba.*

—*Don Juan es el personaje central y sin embargo aparece secundariamente en los fragmentos que se conocen de la novela. ¿Por qué?*

—*Sí, porque yo quería que fuera llevando la dominante, ahí, pero que se me quedara sin darme la cosa, ¿no?, que me quedara confundido —inconfundible pero confundidito—, para que no se me destacara y la cosa fuera más "pueblo". En las partes de la novela donde aparece, Don Juan tiene que quedar medio distante, medio lejano, como un zumbido, así.*

—¿Por qué en cambio da tanta importancia a la atmósfera narrativa?

—Ah, eso es lo que aprendí, sobre todo en Homero: que las cosas estén presentes. Ahora, ni Balzac ni nadie, ellos describen por ejemplo muy minuciosamente una cosa y después vuelven a describir otra. Pero en la memoria del receptor la obra *sigue*. Eso es lo que hay que hacer funcionar. Entonces tienes que suscitarla de nuevo; por eso siempre se está suscitando, sobre todo el ambiente, para que en el presente de la memoria se actualice y no se quede atrás. Y eso teniendo en cuenta también la composición musical. ¿Por qué? Porque nuestro procedimiento es discursivo; en literatura nosotros decimos primero una cosa, después la otra, después la otra. Bueno, pero lo que pasa es que cuando las cosas deben perdurar en la conciencia, aunque las hayas mencionado antes, si no las suscitas otra vez, no quedan. Entonces... ¿qué hacen los músicos, que utilizan un arte temporal como el nuestro? Ellos pueden hacer acordes, pueden dar todo simultáneamente, y nosotros no. Pero si tú lo suscitas, si lo haces evocar en la memoria, lo haces sonar, se te hace presente.

Esto lo hice porque en *Sombras* ya lo tanteé y lo daba. Yo ya me entré ahí hecho un doctor en técnica. Fijate vos, en el velorio de la chica en el prostíbulo ya la técnica es ésa. Y acá uso mucho la comparación homérica como procedimiento. En una pulpería no se puede mostrar nada del mundo circundante, nada que no pase allí. Pero con la comparación, sí. Entonces tú comparas y traes una realidad que no es de allí. Tú puedes mostrar hasta cómo se ara o cómo se faena una res. Por lo tanto, aquí y en toda la novela yo meto —gracias a las comparaciones— todo lo que sé del campo. Y también lo aprovecho para demorar. ¿Por qué? Porque si te estoy diciendo una cosa que me interesa que la atiendas y ya vi que te vas a cansar, te hago una comparación, te traigo otra cosa, te hago descansar. La comparación sigue, pero se está debilitando el interés, vuelvo a lo de antes y tú estás fresquito otra vez y evocas aquello en que quedaste. Y quedas con la conciencia bien

acuciadita para lo que viene después. Por eso es que de repente Homero hace cuatro o cinco comparaciones seguidas y que algunos bárbaros —¡y qué nombres de sabios!— como Croisset o como Finsler, dicen que lo hace para que los rapsodas después elijan una. ¡No, m'hijo! ¡Si es para demorarte!...

—¿Qué desprendería de su experiencia para aconsejar a un escritor joven?

—Esto es lindo para los escritores jóvenes como moral del escritor: hay que estudiar mucho, y si no, corre uno el albur de hacer una cosa habiendo podido hacerla mejor todavía. Lo de menos es que sea genial nada, pero, che, ¡qué no hagamos una cosa menuda cuando pudo haber sido mejor! Después, ¿qué culpa tenemos si esto no es lo que uno quiso hacer? Porque cada uno tiene que cumplir con su deber. Te digo esto que es importante, porque justito una vez lo escribí y no lo olvidé: "En arte se hace lo que se puede, pero hay que proponerse lo que se debe". Ineludiblemente.

—¿Qué valor tuvo para usted la enseñanza de la literatura?

—Que aprendí como loco, yo. Como era más viejo aprendía más que los muchachos.

—La injusta persecución de Don Juan, el Zorro, ¿tiene algún sentido premeditado de protesta?

—Ah, no. Ahí no. Porque yo no sirvo para eso. ¿No ves que yo quiero tanto al Tigre como a Don Juan? No sirvo para escritor revolucionario. Yo soy muy cristiano. Ya ves que para hacerse revolucionario Jesús, la Revolución fue cargar la cruz él. Lo único que puedo hacer de útil para una acción así, es enternecer a la gente, hacer que se quieran todos. Porque en el fondo no me parece que haya nadie que sea malo. Ahora, cuando hay lío, como cuando hubo que ir a la Revolución, fui, pero fui con la cruz. Sin odio, sin nada.

—¿Recuerda algún episodio particular de ese tiempo?

—Sí, una cosa que estuve contando los otros días. Habíamos salido de Montevideo y estuvimos escondi-

dos en el monte, el domingo, para acercarnos en la madrugada hasta Cañada Nieto, en Colonia. Allí no tenía que esperar el que iba a ser el jefe nuestro, el comandante Alonso, don Ovidio Alonso. Llegamos al amanecer a la Cañada Nieto, que es un paso con una pulpería como nunca había visto yo una tan linda (por lo vieja, era del siglo pasado), enorme. Después, un declive así, hacia el paso, el monte y el arroyo. Entramos, tomamos unas copas. Éramos una veintena y dijimos que veníamos de paseo campestre (mira vos, ¿a quién le íbamos a hacer creer?) y nos metimos en el monte... ¡No aparecía Don Alonso, ni nadie! Este Alonso se había equivocado: la madrugada del lunes es cuando termina el domingo, a las 12 de la noche. Y éste confundió, de manera que se fue, después del mediodía, al Paso Morlán, allí juntaba los caballos y se iba a la madrugada a esperarnos a Cañada Nieto. Cuando se enteró de que estábamos allí, nos mandó buscar. Y cuando llegamos —ya eran las diez o las once de la mañana— trae las armas. Me da la mía (todavía el pobre Juan Carlos Alles me dice: "Mira qué yeta tuviste, está toda herrumbrienta ésa, te va a reventar en los ojos") y viene uno, con una bolsa con balas de todas clases. Me dieron la muestra de la que servía para mi arma y que yo buscara las similares. Y yo estaba allí —soy tan torpe para todo— eligiendo y poniendo. Y se me acerca un hombre, vestido de ciudadano, modesta la ropa, quien me conocía por un retrato. Me dice: "¿Espínola? Está eligiendo mal". Se tendió en el suelo conmigo, me sacó todas y se puso a elegir las mías. ¡Yo había juntado unas balas que hubieran reventado la cámara del armal! De golpe, hablando, cae uno a caballo: que se había enterado el jefe de que estábamos allí, y que marcháramos todos para el Paso Morlán. Allí montamos todos. Cuando llegamos conocí al que era nuestro comandante. Y en eso: "¡A las armas! ¡A las armas!" ¡Animales, carajol, se venían los tiros. Yo tuve que correr como loco porque iban todos adelante: me quedaba atrás porque no encontraba mi espingarda... ¡Y era un papell! Pero me veo a Juan Carlos Alles (habíamos sido compa

ñeros de escuela, como hermanos) que iba corriendo adelante, de bombachas y botas, y me dijo: "Me voy a pelear al lado de él; si me pasa algo él me auxilia. Si le pasa a él lo auxilio, y si nos matan quedamos fluidos los dos". Dos compañeros de niños, muriendo en el cumplimiento de su deber...

Los otros días, pensando en eso —y en cómo Gorki había influido en mí como escritor y como hombre—, me acuerdo que lo que primero escribió Alles fue parafraseando una frase de un personaje de Gorki. Una muchacha habla con un joven y se refieren a un tercero. El muchacho dice que no es bueno, que es malo ése. Y ella contesta: "No, está equívocado. El no es malo. Lo que hay es que él preferiría tener siempre al lado a alguien que a cada momento le esté recordando: «No te olvides que eres bueno»". Y el pobre Alles, parafraseando eso, decía: "Todos, todos nosotros necesitamos a alguien que nos esté diciendo constantemente: «No te olvides, no te olvides que eres bueno»". Pero ahora, pensando en cómo se comportó allí, te puedo decir que Gorki seguramente influyó en él también como persona, no como escritor, aunque el pobre Alles no necesitaba que alguien le recordara que era bueno. ¿Por qué? Porque era muy bueno.

Ya ves que te estoy dando la lata. Y como estoy viejo, ya me estoy poniendo sentimental... Pero, ¿viste, che? ¡Obrando Gorki sobre todo y recordándolo en aquel momento tremendo en que había que ser hombres y no eran juguetes las balas! ¡Qué extraño todo! ¡Qué cosas raras! Y cómo la literatura se percibe por eso que estamos hablando. Pero la gente no se da cuenta de que es la misma cosa que la vida. La obra de arte es una esencialización de la vida. No es la vida en sí, porque muy bien alguien dijo: "La verdad en estado puro es más falsa que lo falso". Uno frente a la realidad tiene que esencializarla, dársela esencializada al lector, para que éste la abra y pueda hacerla realidad otra vez. Y entrar en la realidad ya con esa otra que le permite ver lo esencial, es bastante fácil, ¿no te parece? Segura-

mente queda algo confuso esto . . . ¿Pero te das cuenta, che, qué cosas tan raras? No esperabas esta anécdota vos, ¿eh?

II

—¿Algún motivo real, concreto, lo llevó a escribir Pedro Iglesias?

—Mirá lo que te voy a decir, que es muy sugestivo. Pedro Iglesias lo escribí en Montevideo. Yo tenía una pieza, acá, con Luis Pedro Bonavita. Una vez, en un diario de la tarde (era *El Ideal*, me acuerdo, que los jóvenes leíamos con mucha atención por su página literaria, cuya calidad no tuvo antecedentes ni se repitió nunca más), leo los detalles de un crimen. Un hombre mata a otro, en un ambiente muy modesto, y en una de las fotografías aparece la esposa y su hijo en brazos, de unos tres o cuatro años, con su melenita rubia (me acuerdo, lo veo todavía) y una mirada que me obsesionó. No te la puedo explicar. Ya verás lo que tuve que hacer para identificarla con algo y, así, poderla participar. Esa mirada me siguió durante muchos días. Recorté la foto y la puse sobre la mesa donde leía o escribía. Yo tenía la necesidad de ubicar bien, entre todas las miradas que había visto, las características de esa mirada imponente del niño. Y semanas después —creo que en dos días— compuse el cuento. Pasa el tiempo. Un día, con estupeor al apreciar los mecanismos imponentes de la conciencia humana, advertí que había hecho el cuento para poder participar a los demás lo que yo, con palabras, no podía decir: cómo miraba aquel niño, que cosa allí había —todavía en germen, sin desarrollar— de un carácter, de una manera de ser que no puedo calificar porque eso, eso sólo se revela gracias a todos los elementos del cuento. Lo impresionante es que yo no sabía, cuando estaba escribiendo, qué objetivo especial me tenía propuesto.

—¿Y de qué modo entra la ficción, lo inventado, en el cuento?

—Sólo ahora y, naturalmente, teorizando un poco puedo decir que, tal vez, lo que en aquel momento

estaba lejos de mi conciencia, o más lejos por profundo, era la aparición de Ignacio, del novio. Porque éste es quien, después, va a quedar a cargo de todo lo que ocurra, para que el niño, al final, mire como mira, es decir: como el niño de la foto del diario. Pero noté que estamos teorizando muy imaginativamente, y estoy pensando ahora que tal vez antes, y lo que fue empujado primero a la conciencia, fue el deseo, engañoso por superficial, de pintar un casamiento. Después todo se fue concretando y tomó cuerpo el novio, claro, pero con las características necesarias para crear las futuras situaciones. Entonces, sí, ya enérgicamente puestos en la conciencia del lector esos elementos, nada hacía correr el riesgo de desviar de la intención subconciente, siempre insistente. Entonces el cuento fue marchando con naturalidad, muy fiel a la dirección del cauce secreto, que iba, subterráneamente, conduciéndolo todo.

—Aunque no fuera propuesto, conscientemente, ¿no cree usted que pesaba el factor social en el nuevo casamiento, ya que el novio era "el indio del Puesto de los Talas" y ella prácticamente la dueña de sus tierras?

—Yo creo que, en el caso particular mío y del cuento, no. ¿Por qué? Porque hasta que yo fui hombre hecho y derecho mantuve una ingenuidad tan importante —y eso fatalizó que yo asumiera tan tarde una actitud social correcta, inteligente—, que no hallaba diferencia ninguna entre pobres y ricos, ni aun entre malos —cuando no lo eran en demasía— y buenos, de manera que no podía comprender como importantes esas diferencias como para que hubiese necesidad de señalar en el cuento la iniquidad de su existencia. Todos eran iguales para mí; aunque, lo percibí después, con un grado mayor mi amor era por los malos y los pobres. Lo que puede haber es que en aquellos tiempos —y tal vez entradito el siglo— el casarse una viuda se aceptaba —y no siempre— como el reconocimiento de una debilidad más que humana. Pero no se hallaba bien. Y, naturalmente, yo tampoco lo hallaba.

—Por eso se dice en el cuento que fueron llegando "pocos, muy pocos de los muchos invitados".

—¡Claro! Pero, además, en el caso del cuento, es evidente que hay una rapidez muy grande en el nuevo casamiento, como en el de la madre del pobre Hamlet. Ahora comprenderás que el protagonista del cuento en realidad está ausente de la narración: el muerto es quien provoca la disolución del nuevo vínculo. Y por eso es que lo titulé con su nombre: *Pedro Iglesias*.

—¿Yerra tuvo alguna motivación similar, o le preocupaba allí más la técnica narrativa?

—En las narraciones, y en casi todo lo que yo he hecho, hay siempre, en mi propósito de realizarlo una intención técnica. Pero más que el deseo de aplicar una o algunas técnicas, el de investigarlas, es decir, de conocerlas bien y de percibir en qué medida soy capaz de emplearlas y sacarles partido. Esa es una cuestión de más o menos. Pero casi siempre, por no decir siempre, tal ha sido uno de los objetivos. Tan es así que cuando una narración, aunque fuera breve como *Yerra*, no me presenta el obstáculo de algún problema de composición, de ninguna manera me siento impulsado a escribirla. Lo que hago es contarla por ahí. Que ya no resultará lo mismo pero que no ofrece ninguna dificultad de realización porque los ademanes, los gestos, principalmente la entonación, suplen bastante. Todo lo que me resulta fácil, nunca lo he hecho. Y casi siempre he hecho cosas en mayor o menor grado inseguro de cómo hacerlas. Solito en la vida real me asusta el peligro

Eso me pasa también con la lectura. Si ella no me ofrece resistencias, si no advierto planteamientos y resolución de problemas técnicos, no siento interés en seguirla.

—¿Y Yerra nació de uno de esos impulsos?

—*Yerra* fue obra de uno de esos impulsos casi en estado puro. Fue el tercero o cuarto cuento que escribí. Por ese entonces me habían venido ganas de reflejar algunos aspectos de la realidad nacional en su pasado casi inmediato, las revoluciones, y por

consiguiente tenía que aprender a pintar combates. Ahí yo pensé que la cosa era muy complicada. ¿Por qué? Porque son escenas, situaciones de movimiento constante y, además, muy complejas, con elementos múltiples y diversos, por lo que necesitan una técnica algo parecida a la musical. Había que sinfonizar en lo posible la fluencia expresiva. Nosotros decimos una cosa, después la otra, después la otra, después la otra. No podemos decir dos frases, dos palabras a la vez. Yo tenía que tratar de ver si se podía vencer esa fatalidad hasta cierto grado, y lograr alguna simultaneidad de cosas en la conciencia del lector. Entonces había que proceder como el compositor musical, quien hace sonar varias notas, varios acordes, varios temas simultáneamente, en un momento dado. En la expresión literaria la simultaneidad es imposible, no podemos, dije, dar siquiera dos palabras a la vez. Pero había que sortear ese obstáculo en algún grado para lograr, si no una perfecta sinfonización, como en música, algo aproximado. Entonces hice *Yerra*, para probar.

Una yerra es cosa que yo conocía; es linda, no puede alargarse mucho y presenta circunstancias múltiples. De manera que era propiamente tema ideal para hacerme la mano. Pero entonces, ya un poco más seguro —había escrito *El hombre pálido* y tal vez también *Cosas de la vida*— tenía la sensación, y la angustia que se exterioriza desnudamente en *Sombras sobre la tierra*, de que el hombre es bueno, y que quien hace mal no es necesariamente malo; al punto de que, a veces, en el momento mismo de hacer algo atroz, cualquier circunstancia puede lograr que el hombre detenga su impulso negativo. Y este concepto, bastante evangélico, como verás, se me hizo presente en el alma. Pero me cayó como peludo de regalo, porque no era la intención del cuento. Mucho tiempo después, leyendo el libro como si fuera de otro, advertí la relación profunda que *Yerra* tenía con otras cosas que había hecho, y cómo yo iba a ciegas empujado por un viento incesante en la dirección de la aún no escrita *Sombras sobre la tierra*.

—Esa es la misma visión del hombre que hay en otros cuentos como *El hombre pálido* y *Cosas de la vida*.

—Sí, pero todo eso lo vi más tarde. Y noté que después vino *Sombras*. ¿Y antes cuál era mi conducta, la que yo aprendí en mi hogar y se inculcó hasta los huesos en mí? El amor por la gente, la tolerancia, la comprensión, la identificación con todos. Por eso yo no podía saber lo que era ser rico y ser pobre. Sí, aunque te parezca mentira. Mi padre no los trataba como ricos o como pobres, sino como lo que en esencia eran: unos, en algún sentido, mejores que otros. Más cultos, más inteligentes, más puros, si lo que se apreciaba era la cultura, la inteligencia, la pureza. Mi madre no los trataba de otra manera. Yo, desde niño, claro, tampoco. Ellos me querían en mayor o menor grado; yo, del mismo modo lo quería. La conciencia social lúcida irrumpió después. Por eso en *Sombras sobre la tierra* empecé a decir (pero dije, nada más) que era tiempo ya de hacer por los hombres algo más que amarlos. Con esto solo no se hace nada. El amor es ciego, ¡la puta pero cuidado; hay que tener cuidado con eso, hay que volverlo lúcido. Si no, ¡qué gracioso! Nos morimos gimiendo y llorando con todos los sin fortuna. ¡Chino, no, no, eso no se puede! Con eso se deja que las cosas sigan como van.

—¿Qué más puede decirme de este libro, de *Raz ciega*?

—Por lo que te dije y por lo que, sin duda alguna anda aquí y allá por las otras narraciones en un grado mayor, o menor, pienso que puede interesarte lo siguiente: Cuando yo terminé el libro y estaba dispuesto ya a publicarlo, conocí, por una grabación, en intermedio del tercer acto de *Khovanskchina*, de Musorgski. A mí me hizo una impresión tremenda. Tal es así, que empecé a buscar todo lo que podía hallar de grabaciones de Musorgski entre mis amigos. Y me empeñé, asimismo, en conocer bien su vida. En *Khovanskchina* hay un momento de ese interludio en que la orquesta entera hace unos esbozos, apenas de melodía, muy graves, oscuros, muy insistentemente

te oscuros, en el sentido de misteriosos, de arcanos, entre los cuales, de cuando en cuando, surgen unas campanadas agudas y limpidísimas. Conmovido por lo que me parecía identidad en lo esencial, decidí poner como acápite del libro los acordes esos en que, simultáneamente al palpar ciego, vago y oscuro, resonaban aquellas campanadas realmente luminosas, significando yo así que en el libro lo que había de fundamental era la aspiración de la bondad humana hacia un mundo de amor, en medio de unos entorpecimientos terribles e involuntarios y, por consiguiente, imposibles de condenar. Que el libro entero era un ¡qué lástima! exclamado. Pero desistí cuando advertí que el tal acápite iba a ser tomado como una compadrada tremenda.

Ya ves cómo tal angustiada aspiración humana estaba allí. Sin ser demasiado zahorí, se puede incluso aceptar que era fatal que a lo largo de las otras narraciones esa nota no pudo haber quedado ausente. Después, eso sí, en *Sombras* ella asoma bien evidente, e insiste. Más tarde fui advirtiéndome que muchas desgracias, muchos dolores, podían ser abolidos o atenuados en una sociedad justa, noble y pura. Pero con claridad yo no entendía eso todavía, parece mentira. No advertía todavía dónde estaba el remedio, el remedio bastante eficaz para ese mal tan penoso, el peor de todos los males: que *el hombre no llegue a "ser lo que es"*, como lo quiere el verso de Píndaro que yo tanto cito, a veces ruborizándome, porque parece también que me mueve un afán de compadrear con ostentación de altos testimonios culturales.

—*Como ha habido interpretaciones diferentes me gustaría saber su explicación, como autor, acerca del título del libro. ¿Por qué Raza ciega?*

—Yo creo conocer a mi raza, a la del mundo rioplatense, y si la calificué de "ciega" fue porque sentía a sus hombres como esos acordes sombríos y hondos que sólo desde muy abajo escuchan las campanas límpidas, celestes, en el intermedio de Musorgski. Mis hombres estaban "ciegos". La pena para mí, sobre todo tanto mayor cuanto no veía su reme-

dio, era que, con sólo iluminarles un poco el contorno, irían a empezar a verse a sí mismos, y a empezar por consiguiente a "ser lo que eran". Aunque midiendo, como medí entonces, quién soy, lo poco que soy, allí se ve cómo sentía también —y sigo sintiendo— a la humanidad entera como ciega. Ya ves cómo yo estaba fatalizado —¡y mirá desde cuándo!— a incorporarme a un partido internacional. Medí vos —y si no te animás a hacerlo lo voy a hacer yo— cuán imperfecto tuve que haber sido —porque la inocencia, cuando se prolonga mucho, es una imperfección, también— para haber demorado tanto en acercarme a "ser al fin lo que soy".

—¿Recuerda qué motivó otros cuentos tales como *María del Carmen* o *Visita de duelo*?

—De algunos de los otros cuentos, ahora, en realidad, no me acuerdo cómo nacieron. Lo que hay que presumir es que cuando uno no recuerda cómo nació algo que hizo es porque el impulso que lo causó —el mejor "causó" que "motivó"— tiene que haber sido de naturaleza subconsciente muy profunda. Lo que me acuerdo de *María del Carmen*, por ejemplo, es que cuando lo escribí a veces paraba porque estaba llorando, y que quedé después varios días de cama. Siempre pensé que ese cuento iba a parecer deliberadamente crudo y, en cierto modo, si no falso, por lo menos muy difícil de que ocurriera así. Por eso me sorprendió mucho que un hombre de genio indiscutible —pero también de la peculiaridad, en todo sentido, cultural y espiritual lejos de todo realismo brutal—, que un hombre como Jules Supervielle me dijera en una carta apreciando *Raza ciega*, que ese cuento más importante para él era *María del Carmen*. (En una traducción italiana quedó más lindo que en mi español.)

—Alguna vez se refirió usted a la importancia del tema de *Visita de duelo* en relación con nuestra idiosincrasia nacional.

—Aunque no fue el primer cuento que escribí, sí fue el primero que publiqué. Mirándolo ahora bien evidénciase que se pone de manifiesto allí una reconvencción, una tierna reconvencción, una conmisión

rada reconvencción a un aspecto de nuestra manera de ser, sin duda herencia española. Nosotros tenemos un pudor, que es tremendo, a manifestar nuestra intimidad en sus aspectos delicados y tiernos. Nosotros, que tan rápida, irresistiblemente salimos hacia afuera en raptos de furor, de ira, de sentimientos agresivos, contenemos hasta lo inaudito cualquier emanación, cualquier fluencia delicada, cariñosa del corazón. Y no hay más que considerar la grande y la chica literatura española para ver que es muy reciente, muy reciente y muy tímida la aparición en ella de ese elemento. Pienso que tal vez una de las razones de aquel apasionamiento excepcional que hubo en todos los ambientes cuando aparecieron las primeras traducciones de los escritores rusos, se debe más que a la grandeza de esos escritores —surgían también grandes escritores de otros orígenes—, se debe, te digo, a esa emanación a diestra y siniestra de ternura, de cariño humano que en aquellas obras aparece. Y fijate si no es verdad lo que te digo: quieras que no, todavía estamos con esa dura costra inhibitoria en el alma. Un ser puede acompañarnos durante muchos años en la vida, y morir sin saber hasta qué punto lo hemos querido. En el ambiente familiar de la época en que escribí, y teniendo yo en cuenta, asimismo, los testimonios del pasado nacional, el hermetismo de los padres hacía sufrir a los hijos; tanto más, naturalmente, cuanto más sensibles eran estos últimos. ¿Y por qué no los querían? Bastaba cualquier circunstancia, sin embargo, por pequeña que fuera, capaz de hacer entrar en jaque al alma del padre con motivo de su hijo, para que se manifestara que era un padre idéntico al que todo hijo sueña que debe ser el suyo. ¡O más perfecto, aun! De manera que, para mí, siempre, siempre tuvo muchísima importancia, *Visita de duelo*. De las cosas que yo estoy, si no orgulloso, por lo menos plenamente satisfecho de haber escrito como contribución a la aclaración del espíritu nacional, es precisamente ese pequeño cuento una de ellas.

—El angelito parece asimismo una cula en lo nacional, en las costumbres y en la visión de la vida. ¿Cuál fue su intención al escribirlo?

—Yo había leído, no recuerdo de qué escritor nacional —me parece que de Otto Miguel Cione— un relato de angelito. Era una estampa linda, pero muy rápida, muy descibujada. A mí se me ocurrió, si no reemplazaría en la literatura nuestra, porque, ya se dice, es linda, hacer otra con más elementos y mayor duración o extensión, también, para que quedara un hecho folklórico ya entonces casi olvidado y que me parece muy importante por los varios significados que tiene, entre otros, el sentido secamente pesimista de la vida. Pero lo que me sedujo, principalmente a hacerlo fue que él me obligaría a insistir en el aprendizaje de técnicas que me permitieran sinfonizar en lo posible una narración, cosa de la que ya te hablé. Con esos dos objetivos escribí *El angelito*; por supuesto que con más desahogo, con más agilidad que la de otros cuentos, pues aprovechaba la experiencia y había, además, pensado bastante en eso.

Hice, pues, la narración, pero enfatizando con mucho cuidado —de modo que no se siente el énfasis porque sino, no surtiría efecto— en el sentido de que se celebra una fiesta, en que se desenfrena la alegría, cuando un angelito, es decir, un niño que todavía no ha actuado por sí mismo, muere. En esa condición, el ser no ha cometido hechos de los que condenan al Purgatorio o al Infierno, y, así, se va derechito al Cielo. ¿Pero qué hay en esto? Significa que una sociedad, la criolla, piensa que el hombre si llega a vivir, y, por consiguiente, a actuar, es casi imposible que no haga cosas malas. Porque en ello influyen muchísimos agentes fuera de él mismo. Y como un ser que nace no merece hacer cosas malas es una alegría que muera al nacer, y es una tristeza —aun con todas las dichas que se pueden alcanzar en la vida—, es una tristeza vivir.

Sí, como te digo, casi todas las cosas malas que hace un hombre, sí, no se deben tanto a él como a las circunstancias, al ambiente. Y esto bien se sabía en

la gaucheria, heredera directa de muchas concepciones populares del medioevo. Por eso, esto hace que yo vuelva a insistir en la urgencia por cambiar esta sociedad. Es tal la urgencia, que no debe de ninguna manera dar motivo a discusiones —ya no bizantinas; a llanas discusiones— sobre cómo va a ser esa otra sociedad. Lo urgente es cambiar ésta, y para ello, y como propaganda para su abolición, usted ve, mi querido amigo, que hay que agregar argumentos de éstos, a los, por cierto de suficiente peso, de que es necesario que nadie explote a nadie, que la gente viva sin que le impidan llenar bien su plato, sin que le perturben el sueño: el de que, a veces desde la cuna, lo empujan a no ser puro, a no ser lo que es.

—Hay otros dos cuentos de *Raza ciega* que me interesa que usted los comente. Uno es *Todavía, no*, un cuento difícil porque parece prescindir totalmente de cualquier elemento explicitador.

—No recuerdo exactamente las circunstancias en que escribí *Todavía, no*; pero el título ya está indicando algo que no te puedo decir con mucha precisión qué es, pues vos, como yo, sabés que hay muchas cosas difíciles de participar. Recordarás aquello de Lamartine que yo cito tantas veces: "Cuando no se puede hablar, se canta". Bueno, ésta es de las cosas de naturaleza tal que necesitan ser cantadas, no conversadas. El arte literario se creó para hacer posible que, con palabras que no pueden llegar a decir ciertas cosas, se pueda al fin decirlas organizando los términos estéticamente, jerarquizándolos, ordenándolos, haciéndolos entrar bajo el dominio de la composición literaria. Entonces la palabra ya dice otra cosa. ¡Pobre obra de arte aquélla en que la palabra no dice otra cosa que lo que dice! Entonces ya no hay obra de arte. Claro que, cuando se habla de lo inefable de la creación artística no quiere decirse que esa inefabilidad sea incomprensible, ¿no? Es otro modo de participación, es una participación más aproximada, más directa que la de la palabra coloquial, de la conversación, de la lengua no artística. Cuando el cuento fue titulado *Todavía, no*, el propósito era llamar la atención sobre el proceso de

Vicente, el personaje que, muy tenuemente —ése es el mérito del cuento, no acentuar nada en el afán de decirlo con el decir de las palabras— está sintiendo en su alma un alborcito insinuador de que se dirija hacia él para que vaya logrando "ser lo que es". Dentro de las circunstancias, de su formación cultural, de su medio, de su ambiente —que son este medio nuestro y ambiente nuestro, bien pintaditos— no podía ocurrir otra cosa que eso: apenas un fulgorcito. Pero notó cómo encaja este cuento perfectamente, sin disonancias, en la atmósfera general de un libro que se titula *Raza ciega*, es decir: de seres a oscuras.

—*El otro cuento de que le hablaba es Lo inefable, que parece salirse a su vez de los cauces generales del libro.*

—Bueno, *Raza ciega* apareció en el 26; pero sus cuentos están escritos bastante antes. *Saltoncito*, que salió cuatro años después, es del año 26, antes de publicarse *Raza ciega*. Y después de *Saltoncito* escribí *Lo inefable*. *Saltoncito* no tiene nada que ver, en lo externo, con los otros cuentos que yo había compuesto. En él había un desvío total —momentáneo, pero desvío total—, y cuando, con *Lo inefable*, yo vuelvo a la narración de tema nacional se hizo evidente que se había producido en mí un cambio radical que va a determinar la condición de *Sombras sobre la tierra* escrita posteriormente.

* * *

A propósito, fijate qué acción: cuando yo escribí *Lo inefable* fue casi copiando situaciones reales, y para descargar un intensísimo potencial afectivo que me presionaba. Mientras lo escribía —me llevó dos tardes— me cebaba mate el propio Pedrín, el protagonista, que no sabía, naturalmente, en qué andaba yo, y a quien, tal vez por el diminutivo del nombre que le puse (no era el propio), y, tal vez, también por su candor, se ha tomado como un joven. Sin embargo, era ya hombre más que maduro, compañe

ro de mi padre en la revolución de 1904. Vivía en mi casa y fue de los seres que más me amó.

Yo puse en el cuento, completamente despojados de toda cosa circunstancial, momentos de ese momento de mi vida, con una transfiguración, claro, no sólo por imposición artística sino obligada para que no se reconociera a las personas intervinientes, hasta yo mismo. Y como me tocaba tan de cerca, como estaba escrito tan con mi propia sangre, me pareció lo mejor que había escrito. Y así pensé hasta que, con los años, fui, lógicamente, aprendiendo un poco más de literatura, y comprendiendo que aquel cuento que prefería y al que daba más valor, no era el mejor. Hoy veo que es el más flojo. Esa es la lección para el creador. Y también para el lector. Una obra suele ser preferida a otra —aun entre la gente de gran competencia y aun entre los propios creadores— porque allí hay elementos semejantes a los de su historia personal. Y el estímulo artístico que incide en el receptor, naturalmente hace a éste vibrar más en la medida en que existan similitudes de aquéllas; pero eso no quiere decir que dicho estímulo sea estéticamente superior a otros. Cuando una obra nos hace llorar hay que tener mucho cuidado, y hay que volverla a apreciar para tratar de discernir entre las posibles causas de esas lágrimas. Casi siempre la obra, entonces, ha estado actuando de espejo. Nos hemos estado mirando a nosotros mismos más que apreciando la obra.

—*Es una de las lecciones de Milón o el ser del circo, que publicó usted en 1954.*

—Este es de los puntos que traté de exponer y aclarar bien en el *Milón*, precisamente. El *Milón* es un esfuerzo por ofrecer una lección —lo más clara que me fue posible— sobre qué actitud debe asumir el receptor ante la obra de arte a fin de que ella llegue indemne a la conciencia de éste. Generalmente, ya a medio camino está irreconocible de deshecha.

—*La otra lección la está dando ahora, al reflexionar sobre su valoración primera y posterior del cuento.*

—Claro: yo, en aquellos tiempos, no sabía nada de lo poco que alcancé a saber después. Como *Lo inefable* me había hecho llorar más que nada de lo que había escrito, producía en todo el registro de mi alma una conmoción tremenda, y así yo tendía a darle un valor estético que no correspondía, pues no había en él elementos capaces de producir en el lector semejante emoción. Dos o tres años después yo todavía me hubiera peleado con quien me dijera que no era lo mejor de cuanto escribí... Pero, claro, ¡si era mi sangre! Pero los estímulos de toda su escritura no pueden producir, ni por asomo, los mismos efectos en el lector. Como en mí, ahora, ya tan lejos de aquel joven que yo fui. Ahora, frente al cuento yo estoy igual al lector.

Y con esto creo que ya terminamos con los cuentos, ¿no?

—*Quedan el otro libro —El rapto, de 1950— y los cuentos incluidos en la edición de la Universidad. De los cuentos de El rapto podríamos hablar en conjunto.*

—Ahí debo decir que ya hay, como se ve, bastante influencia rusa, y sobre todo, de Andreiev. Yo no recuerdo cómo me salió *El rapto*. A pesar de que nunca se le menciona, yo sé que no he hecho jamás un personaje tan tremendamente profundo, tan abismal como esa niña. Muchas veces, años después de escrita la narración, yo he pensado que así, o con muchas de sus características, debió de ser la infancia de una mujer genial como, entre las que uno ha podido intuir, *Delmira Agustini*. Además, hay algún utilísimo procedimiento, nuevo entre nosotros, que yo tomé de Andreiev y que después ya estudiando serio a los clásicos, hallé a cada paso en Homero: de la anticipación.

En cuanto a *Los cinco*, yo me hallaba en un momento de gran desolación y, por consiguiente, de gran ternura humana, necesidad subconsciente de abrazarse y de no estar solo. Y entonces recordé los carnavales de los pueblos del interior. Ahora bien como te dije antes, yo nunca me ponía a escribir sin un presupuesto técnico. Así, pues, que traté de

minar indicios psicológicos en los personajes; de conseguir que lo humano en el cuento no significara nada más que la energía física necesaria para mover los armatostes del disfraz y que éstos armatostes fueran los causantes omnipotentes de las vicisitudes de los hombres. Para lo cual como ves, había que hacer una abstracción imponente, conseguir el casi absoluto automatismo de los personajes que aparecen, sin embargo, bien seres humanos.

Y después escribí *¡Qué lástima!* Lo hice porque en estos momentos que ocurren de descenso a la intimidad más profunda y de retrocesos en el tiempo yo me acordé de lo que una noche —el sábado 4 de octubre de 1930 en el café Bordad, de San José, en la antecocina donde yo me sentaba para estar a solas o con algún íntimo, después de la medianoche— le oí a dos hombres. Ese café con algunos elementos de otro próximo, es el que yo pinté en *Sombras*. Allí en la antecocina, que ya te dije, no era lugar para los parroquianos, se introdujeron dos modestísimos hombres bastante ebrios y, por equivocación se sentaron en una mesita que había al lado de la mía. Esos eran Sosa —que así realmente se llamaba— y un Juan Pedro, que así advertí, escuchando la conversación, que se llamaba el otro. Atendiéndolos, saqué papel y lápiz y, con disimulo, anoté lo de la vegua y lo del cambio de nombres presentado al final del cuento. La escena me quedó para siempre; pero después, en el año 33, cierta noche yo estaba en casa de la madre de Bellán, que me quería muchísimo, de tertulia con ella y sus hijas. Entre paréntesis te diré que era gente inteligentísima, y que conocer a la madre era comprender cómo Bellán fue lo que fue. Con ellos me quedaba hasta la madrugada porque siempre me exigían cuentos de San José. Una noche yo evoqué la escena de aquella otra noche de 1930 en lo de Bordad, y les empecé a improvisar su narración, inventando por mi parte al negro, para revelarles aquel trance inaudito de fusión amorosa que años antes me había sido dado percibir. Cuando me retiré y tomé un tranvía nocturno, fui anotando el orden en que había hecho suceder las cosas,

la mayoría de las cuales eran fruto de la imaginación con el fin de dar un marco apropiado a las situaciones reales, tratando de recordar con mucha minuciosidad. Es que en la ordenación se gana o se pierde la partida. De modo que a la mañana siguiente, tomando mate, no hice más que recordar, siguiendo la anotación, la mención oral y el cuento quedó despachado en muy poquito rato.

Y ya pasado un tiempito, una pena muy honda, una necesidad ya no de ser piadoso sino de que se apiadaran de mí, me evocó ciertas cosas de la realidad más concreta; ciertas noches de luna maravillosa, enorme, sorprendentemente grande, de mi vida. Arrastrado por esa piedad, que fue muy luego refluendo de nuevo hacia los demás, di de lleno en las fiestas de carnaval, tan entristecedoras si se profundiza en ellas. Me puse muy decidido manos a la tarea. ¿Por qué tan decidido? Porque además de satisfacer esa necesidad de amorosa fraternización yo iría a utilizar mis recursos de sinfonización y más que de estilización, de abstracción. Fijáte cómo se mueven las cosas: el otro día, entre ciertos papeles que vinieron de San José al morir mi padre y radicarse mi madre en Montevideo, encontré la copia definitiva de *Rancho en la noche*. Y me vi que, después del título, venía muy puesto entre paréntesis: "Estudio de presencias en forma sinfónica". Después borré esto porque podía parecer muy pretensioso, y no salió en el libro. Pero la verdad es que gracias a lo que yo había ido estudiando, logré un poco no aludir, por ejemplo, a un disfrazado de ángel y a un disfrazado de perro sino hacer que se vieran en cierto modo la imagen física de uno y otro. No el concepto de "disfrazado de perro" sino la forma, el ser de ese disfraz. Y dentro de esto, el calor humano, entristecedor de esos inocentes desdichados así como desdichados inocentes. Advierte tú, que esa nota de compasión —todavía no hacía yo otra cosa que como parecer, es decir amar solamente—, la que provoca la disfrazada de ángel, quien advierte que percibe el deterioro de su disfraz y el deterioro físico, a fuerza de trabajar, de las que fueron sus lindas manos, no

presenta de mi parte sensación alguna de protesta, como si el mundo tuviera que ser siempre así. Fijate cómo todo esto se une con lo de *¡Qué lástima!*, donde lo primero que dice uno de los personajes es: "¡Qué lástima, qué lástima que la gente sea tan pobre!" La misma percepción de la desgracia humana, y ningún matiz de rebeldía. No sólo en los personajes, sino, lo que era grave, también en mí. Lo trágico de esta situación va a estallar en *Sombras sobre la tierra*.

—*Me interesa hacer una pausa en Rodríguez, ese cuento magistral. Una vez me dijo que usted pensaba seguir escribiendo estos "cuentos del Diablo"*.

—*Rodríguez es el último cuento que yo escribí. Es del año 1957 ó 58, y lo publiqué por primera vez en la revista "Asir". Con él, lo que iba a emprender —y después no seguí, ¡es una lástima!*— era una serie de cuentos del Diablo, como los que andaban en el campo y se han perdido, creo, definitivamente ya. Deben de ser uno de los avatares de la gran corriente medieval de cuentos populares de religiosidad desenfadada por su permanecer fiel al Evangelio. Es el mismo Diablo que ya no embroma a nadie entre las multitudes del siglo XI europeo. Con el culto a María Mediatrix, absolutamente popular y merecedor de la alarma de los Padres de la Iglesia, comenzó a hacerse sentir un concepto corrosivo sobre el Más Allá que se esfumó después yo no sé cómo. Ahí en esa época, más o menos, las muchedumbres exteriorizaron su sentir de que el hombre no es responsable absoluto de sus actos. Vale decir: que los malos no lo son tanto como por sus acciones lo parecen. Entonces, si esto es así ¿cómo puede haber Infierno, punición por la eternidad? El hombre inocente y sencillo de los campos y de los alrededores no se resignaba a ello. Pero se hallan entre la espada y la pared. Infierno tiene que haber: es un dogma; no se puede discutir su existencia. Pues entonces no debiera haber hombres adentro. Aparece a estos influjos el culto a María, María Mediatrix, intermediaria, la que con tanta frecuencia se ve en los cuadros de la Edad

Media —y hasta después, iniciado ya el Renacimiento—; la que se ve en los juicios divinos, junto con Dios y Jesús, los jueces, y el Diablo, el fiscal, siempre bajo el brazo o en la mano el Libro de la Ley. Cuando en ese juicio un alma, por todo lo malo de su vivir está condenada al Infierno, se aparece María que está de parte de la verdadera naturaleza humana. Y cuando no consigue con su argumentación hacer dar marcha atrás al tribunal, entonces... entonces, como último recurso, y siempre triunfante, desnuda el seno y se lo muestra al hijo. Como dice un cantito que se ha salvado allá en los alrededores de Roma, entonces "a Jesús lo desarma, lo apacigua". Así ocurre que el Infierno existe, está lleno de tachos con aceite hirviendo y de llamas; pero no hay ningún hombre de esos que, antes de hacer de otros sus víctimas, ya fueron atrocemente víctimas de mil causas que le son absolutamente ajenas.

—¿Recuerda ahora algún otro de los "Cuentos del Diablo", como para contarlos brevemente?

—Son muy difíciles de participar porque cuando yo los digo lo que hago es "hablarlos". Y cuando uno sabe cómo quedarían "cantados", es decir, vertidos estéticamente, entonces uno no se resigna. Y por otra razón también: porque estando psicológicamente bien, alegre, con ganas de contarlos, puede uno contarlos, aproximándose bastante a lo que serían bien engarzados en una forma. Pero para eso se necesita —sobre todo para estos asuntos, que son tan joviales— un estado de espíritu que no es el mío ahora. Son difícilísimos de hacer.

Para satisfacer tu curiosidad un ejemplo, apenas un esquemita: llega el Diablo a una pulpería en que hay carreras, la gran fiesta del campo. Adrede, pues no le interesan las carreras, llega al anochecer, que es cuando el mujererío, los gurises y los hombres juiciosos se van, y quedan aquellos —por cierto numerosísimos— que aman las bebidas y las barajas. Se han constituido diferentes bancas, según el dinero de cada cual. Los estancieros, los concurrentes ricos (pero todavía con ganas de más!), se sitúan en piez apartada, donde los pobres no pisan, no sea cosa que

arriesgando apenas unos reales hagan peligrar cintos hinchados de tan repletos. Allí se introduce el que te dije. Vestido como siempre, por lo menos cuando pisa el Uruguay: con ropa y poncho colorados. Es que, entre paréntesis, el personaje fue creado por las multitudes campesinas, blancas "como hueso de bagual" en su mayoría durante el siglo pasado. Así, Jesús y el mismísimo Dios, han cruzado nuestra patria vestidos de blanco y con poncho blanco también. El Condenado, como es lógico, se nos apareció siempre colorado de arriba abajo.

Te contaba que el Diablo se metió en la timba de los ricachos para, cuando quisiera, dejarlos sin un cobre con cualquier pasesito mágico, de los de menos importancia. A fin de darles changüí, como se dice acá, empieza por no ejercer sus altos poderes; la cosa es darles el dulce perdiendo un rato y, después, ya encelados, hacer capote con ellos. Pero sin fallar una apuesta; es decir, a tener suerte como, a veces, en alguna ocasión solemne nosotros, los mismos mortales. Como nunca creó para él, oportunidades de esas... ¿para qué, si todos los poderes los tenía en sus manos desde miles de siglos?, el tener suerte le resultó no sólo nuevo sino lindísimo. No sólo se puso jubiloso. Hasta orgulloso se ponía cuando copaba "en puerta", el tallador se daba vuelta y ya aparecía la suya. Igualito a cualquiera de nosotros si la suerte se nos pusiera al lado y hasta nos palmeara, pronto dejó a los potentados más pelados que "talón de angelito". Y lleno de oro pasó al salón y, de la alegría (se iba dando cuenta de que se podía acordar, en jamás de los jamases había estado contento) se puso a convidar a todo el mundo, y a obligar a aceptar, con las bebidas más finas y con libras de chocolate y con masitas y hasta con confites a un viejo lelo. Y, cuando quiso acordar, raspó hasta el fondo del cinto. Y montó a caballo, furioso y sin un cobre, putiando injustamente a cuanto mortal se le aparecía en la memoria.

—En las memorias —inéditas— de Amorim hay un capítulo dedicado a usted, don Paco, donde el escritor recuerda una anécdota sucedida en el viaje

de ambos a Wrocklaw (o Breslau) en 1948 para el Congreso de la Paz. Cuenta cómo perdió usted una valija en el andén (que en polaco se llama peron, dice Amorim, causándole mucha gracia) al llegar a Polonia. ¿Que recuerda de ese viaje y del congreso?

—Con Amorim fuimos como hermanos desde extremadamente jóvenes. Yo ahora, midiendo nuestra relación, advierto una cosa muy significativa: nunca hablábamos de nuestra literatura y de la que estábamos haciendo. De manera que nos juntábamos y nuestro interés siempre trascendía de lo que era nuestra actividad más acendrada, porque nos entregábamos a la consideración —casi siempre admirativa— del mundo que nos rodeaba y de las altas creaciones que este mundo tiene. Recuerdo, para testimoniar cómo era Amorim, que cuando apareció *Sombras sobre la tierra*, él estaba en su casa de Saito. Como era muy amigo del editor, también, éste le mandó en seguida el libro. De manera que apenas aparece en librerías, ya también Amorim tiene *Sombras*.

Una mañana llego a la editorial y me dice Ocampo: "Tomá, acá tenés un cheque por 200 pesos para vos". Yo estaba muy pobre, y 200 pesos eran entonces 200 dólares. "¿Qué?" digo yo. "¿Quién me los manda?" "Amorim, para que festejes la aparición de *Sombras sobre la tierra*". Ese era Enrique Amorim. Porque lo significativo era no la cantidad de dinero regalado, sino la exteriorización del júbilo loco —porque era muy alocado e inocente— de este hombre tan importante y que ha escrito cosas tan graves y definitivas para nuestra literatura.

Siempre fue una relación muy cordial, muy alegre, muy pura, cuando no se ponía también honda, en nuestra. Llega el momento en que me invita el gobierno de Polonia a ir al Congreso por la Paz, que se celebraba en Breslau. Yo marché. Nunca había ido a Buenos Aires, nunca había subido a un barco, ahora resultaba que subía a un avión que baja y subía a otro —yo que me embarullo totalmente cuando tengo que hacer algo práctico—. Por consiguiente, llegué loco. Después de algunas escalas en Europa

terminé viajando en tren. Al llegar a Breslau no sabía ni con quien me iba a encontrar para que asistiera mi orfandad en un medio cuyo idioma desconocía. Pero entonces, ¿con quiénes me encuentro esperándome desde la mañana en cuanto tren se detenía? Con Amorim y con Jorge Amado, a quien hacía mucho tiempo que no veía (desde que estuvo desterrado acá, en el Uruguay). Bueno, desde ese momento, y hasta que sali de París para tomar el barco, de regreso, Amorim fue padre, madre, empleada, en mi cuidado. Yo perdí, se supo días después dónde, en Checoslovaquia, una de mis valijas. La que guardaba mi ropa. Entonces, él me proporcionaba de la suya. El cuidaba que me cambiara, que me lavaran. En fin, se ocupaba de todo lo mío. Y, digámoslo, los otros madre y padre y criada que tuve allí fueron, en una la intérprete designada para que me acompañara desde que abandonaba el dormitorio: nada menos que la traductora de Lorca. Ella había pertenecido a las Brigadas Internacionales que fueron a España, y después había expuesto largamente su vida en la Resistencia Francesa.

Amorim, que me acompañó en todas y me cuidaba en todas, llegó conmigo a París. Estando en Checoslovaquia, su gobierno me invitó a quedarme (yo no sé por qué; no sé quién decía que yo podía merecer ese honor), me invitó, digo, a quedarme algunos días más. Pero Amorim tenía que irse enseguida a París por haber llegado ya allí la esposa desde el Uruguay, y yo no quise viajar después solo e ir a dar solo a Francia. Desde ese momento Amorim volvió a ser mi báculo. La noche en que llegamos a París, antes de ir a encontrarse con su mujer, me condujo al Saint Michel, y más tarde, me llevó a cenar. Estuve allí dos meses y medio. Ninguna mañana dejó de aparecerse como a las once al hotel a ver qué quería yo para poner su coche a mi disposición y hacer, más tarde, su propio programa del día. Yo iba a venirme después de unos quince días de estada en París, porque no contaba con recursos para más y ya había calculado exactamente lo que me permitían. Pero a los pocos días vino Amorim y me dijo: "Paco,

nosotros no queremos que te vayas. Ya habíamos pensado con mi mujer en prestarte dinero [que era un eufemismo para no decirme que me lo regalaban], pero sabrás que Armand Ugón [en ese momento presidente de la delegación uruguaya en la UN] preguntó ayer: «¿Por qué se va Espinola tan pronto, con lo que ama todo esto?» Yo le contesté: «Porque no tiene más dinero». «¡No, hombre! Recuerda que al pasar por Río de Janeiro me entrevisté con el presidente [que en ese momento era Luiz Barilhe, que visitaba Brasil y me encargó, al despedirme, que hiciera que alguien investigara en la Biblioteca Nacional de París qué obras de autores uruguayos hay, para mandar las que faltan. Entonces ya está resuelto. Se le encomienda a Espinola eso. Entonces me quedé. Y sabrás que me encontré con que Raza ciega estaba en la biblioteca y que, al lado, Madame Salvage, la propietaria del hotel, y todo el personal quedaron enterados de esto y, hasta hoy, sienten que yo soy un hombre importantísimo.

—Seguramente conoció a escritores europeos, famosos o en vías de adquirir fama. ¿A quiénes, por ejemplo?

—Allí conocí a Pudovkin, el cineasta de *La madre de Gorki*, que me causó mucha impresión por su parecido con mi padre. En otra oportunidad, junto a Amorim y a Amado almorcé con Picasso. Tuve una vez relación con Ehrenburg y con Eluard. Con Eluard me pasó una cosa muy espantosa. Me lo presentó alguien el primer día del congreso, y estuvimos conversando. Al día siguiente llegó yo, todavía no había comenzado la sesión, y veo a alguien que, de lejos, me hace con gran dulzura tantaña cortesía. Y me digo: "¿Pero quién será este hombre? ¿En dónde lo habré conocido?" Entonces apareció Amorim: "Oh Amorim, ¿quién es aquel?" "¡Pero animal, si ave vos estuviste con él! ¡No ves que es Paul Eluard!" En seguida, aparentando la mayor naturalidad, me acerqué y, con gran interés de mi parte, estuvimos conversando mucho. Vestía rigurosamente de negro. Tenía una sonrisa muy dulce. Nunca vi expresada tan envuelta por una tan dulce melancolía.

—Volviendo al país y a nuestra literatura, ¿qué recuerdos tiene de Felisberto Hernández y cómo ha sido su amistad con Juan Carlos Onetti?

—¿Felisberto Hernández? Yo conocí a Felisberto Hernández en San José. En años muy jóvenes. Me parece que ya había escrito *Raza ciega* yo. El andaba dando conciertos. Tal vez lo había visto alguna vez antes, en Montevideo, en casa de algún amigo común. Lo cierto es que en San José me visitó y que me dejó unos cuadernitos donde publicaba sus primeras cosas. A mí me parecieron preciosas, pero como conocía poco de literaturas modernas, no podía saber de dónde venía aquello. Advertía, sí, que no tenían nada que ver con lo que hacíamos nosotros, y me sorprendían mucho. Después lo traté. Nunca he visto un ser más inocente que ése: era un niño, un niño genial. Era un ángel que andaba en la tierra, caído sin saber cómo ni por qué.

Después me fue mandando siempre los libros. Lo admiré, lo estudié mucho, y veía que eso no era lo que yo pretendía hacer; pero que para hacer eso había que meter, ser un artista consumado. Y sigo pensando que hay cosas como *El cocodrilo*, que son las más bellas que se han escrito en América.

En cuanto a Onetti, puedo decir que hubo un cariño fraternal desde que yo había ya empezado a escribir y él no había escrito nada. Con él, asimismo, casi nunca hablamos de literatura. ¡Y mire que hemos conversado durante tan estrecha y vieja amistad! Pero puedo decir que cuando publicó, en un papel espantoso, y de una manera espantosa, *El pozo*, yo, que sabes muy bien que nunca escribo sobre nadie (porque el escribir sobre alguien me exige muy responsabilizadora tensión y, por consiguiente, un tiempo que casi nunca tengo), por mi cuenta salí. Y fue mi juicio, aparecido en "El País", el único que sobre la narración se publicó en este país. Después, él se fue a Buenos Aires. Pasa el tiempo; allá, se hace un escritor tan reconocido que los ecos llegan acá, y vuelve consagrado ya como gran escritor. Y entonces resucita *El pozo*. Y con *El pozo* resucito yo ahora aquí para enterarte de que le di, no el espaldarazo,

claro, pero, sí, el primer aplauso, lo que constituye mi orgullo.

Yo no sé, pero siempre he pensado que Onetti no se da enteramente en su literatura. ¿Por qué? Porque quien lo conoce íntimamente, va a la obra, la admira, dice que es excepcional en las letras americanas, que es muy difícil de igualar, que su fama es más que legítima, pero halla que falta una cosa. Y es lo que hay en Onetti de tierno, de delicado, virtudes que yo creo que es importantísimo que aparezcan en la literatura, precisamente como estímulo para que el lector se incline a ser más delicado, más inocente y más puro.

Hay una anécdota que no sé si traerte a cuento. Yo estaba muy embromado. Me gastaba en un santiamén cuanto agarraba y había momentos en que me faltaba lo imprescindible. Entonces Onetti, que venía seguido a mi cuarto a tomar mate, vio la cosa. Y un día —él ganaba creo que setenta pesos en una casa de autos— llegó más temprano que de costumbre y me dijo: "Mirá, tomá, che. Cobré y me sobra. Tomá." Y ya no más peló un fajo. Pero no era cosa que por mí él pasara necesidades también. Y yo que no y él que sí. Y entonces decidimos ir a comer juntos —yo hacía días que andaba casi a dieta— y nos hicimos un banquete en un gran restorán, de los que jamás habíamos pisado. Esa es nuestra amistad, que no ha tenido jamás una variante negativa.

—Hace pocas semanas se adhirió usted al Partido Comunista. ¿Qué puede decirme sobre su evolución ideológica, qué lo condujo a ello sin contradecir la raigambre cristiana de su formación?

—Por lo que hemos ido conversando, ya habrás tú percibido lo fatal de mi incorporación al Partido Comunista. Esa incitación a amar de que fui objeto desde mi cuna; el ambiente de solidaridad humana que rodeó mi infancia y mi adolescencia; el cristianismo tan acendrado e inocente de la casa de mi abuelo materno y el de mi madre —mi padre, viejo masón, permitió que me bautizaran, que me confirmaran, que me enviaran a las clases de Doctrina— fueron constituyendo en mí, a pesar de todas mis imperfec-

ciones, mi personalidad adulta. En ciertos trances de los que tocan en lo profundo del corazón —de esos que son los de la época en que escribí *Sombras*—, yo me volvía todo una necesidad de amar y ser amado. Aunque, creo que ya te lo dije, en esa novela yo escribí: “Es preciso se haga por los hombres algo más que amarlos”, yo permanecí como atado por detrás de pies y manos a la tradición de mis mayores y a lo que aprendí, repitiendo las palabras de mi madre, quien me hacía fijar en mi virgen memoria trozos del cancionero heroico del Partido cuando su esposo, mi padre, estaba sirviéndolo en la guerra, de la que volvió con las cicatrices de dos balazos.

Fue después, con los años: después, aún, de que yo también sirviera a la tradición familiar con armas en la mano, que me di cuenta de que en modo alguno yo estaba cumpliendo con los demás. Los tiempos habían cambiado ¡vaya si cambiaron! pero no la dirección del Partido. A tal punto que, de pronto, a veces, yo me sorprendía sigilosamente contento de que mis mayores y los jefes de mis mayores hubieran muerto; salvados así de ver lo que yo veía. Con las entrañas desgarradas —hasta qué punto sólo Dios lo sabe— me afilié al Frente Izquierda de Liberación. Para recibir en el alma una paz que me mueve para siempre a gratitud por él. Después, después, al tiempo que ahincaba un poco en el marxismo-leninismo, fui midiendo toda la iniquidad que se arrojaba contra los comunistas. Y de mis meditaciones, y de mi naturaleza cristiana, surgió el impulso que me llevó a ser yo también comunista; y a que de mí también se dijera que soy agente de odios sociales, que soy también vendepatria.

Esta América / 7 Palabras en orden

Estas diez entrevistas con los mejores narradores uruguayos de hoy componen un panorama vivo y ágil de su propia literatura. Dotados de una variedad de tendencias, preocupaciones y formulaciones literarias, la novela y el cuento uruguayos contemporáneos son hoy ineludibles en el conjunto de la narrativa latinoamericana. Pocas zonas del continente cuentan con un escritor como Juan Carlos Onetti, un crítico pionero como Alberto Zum Felde, y narradores de primera línea como Francisco Espinola, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, Julio C. Da Rosa, Mario Benedetti, José Pedro Díaz, Jorge Onetti y Eduardo Galeano. Su reunión en este libro de entrevistas mostrará a la vez la identidad y la diversidad en opiniones literarias, en enfoques creativos, en concepción del mundo. El hilo invisible que los une es una cultura de fuerte connotación urbana y europeísta, que en los últimos años ha devenido el fin latinoamericano a fuerza de deterioro nacional. Si toda obra es directa o indirectamente testimonio e denuncia de una época, estas conversaciones permitirán apreciar la conciencia y la lucidez de los escritores cuando hablan sobre su realidad y sobre su propia obra escrita.