

## PACO ESPINOLA (II): RECUERDOS

### 1.

Hace ya mucho tiempo, en aquellos lejanos años de mi adolescencia, leí, con admiración y fervor, la creación narrativa de un conjunto de escritores uruguayos que me visualizaron un mundo imaginario que sentí como entrañablemente mío. Entre esos libros, y además, desde luego, de *Raza ciega* (1926) y *Sombras sobre la tierra* (1933), de Francisco Espínola, se hallaban *Los alambradores* (1929), de Víctor Dotti, las tres crónicas (*de Muniz*, 1921, *de un crimen*, 1926, *de la reja.*, 1930), de Justino Zavala Muniz, *El paisano Aguilar* (1934), de Enrique Amorim, *Los bañiles de Los Tapes* (1936), de Juan José Morosoli, y *Los Molles* (1936), de Santiago Dossetti. La lectura de esos libros fue para mí como un redescubrimiento del Uruguay. En sus páginas, yo veía reflejada una realidad que se interiorizaba en mí y que yo sentía cálidamente mía, sin experimentar como extraña la temática campesina que circulaba anchamente en esas narraciones, aunque era muy distinta —y por distinta, aparentemente distante— de la realidad urbana que constituía, desde mi infancia, mi entorno socio-cultural. Esas lecturas me permitieron experimentar que las diferencias entre el ambiente campesino y el urbano eran menos esenciales que las identidades, porque, en verdad, yo no sentía que me fueran ajenas las vivencias de aquellos personajes en apariencia tan distintos a mi íntimo ser. Era, además, nítidamente visible que una subyacente intencionalidad creadora vinculaba entre sí a todos esos creadores, aunque cada uno de ellos elaboró un mundo imaginario con perfiles incisivamente personales. Esa subyacente intencionalidad era el propósito común a todos de hacer de la labor narrativa, a la vez, un objeto estético y un modo de indagación de la realidad nacional. Fue por eso, sin duda, que aquellas lejanas lecturas de mi adolescencia tuvieron un valor decisivo en mi formación intelectual. Tan grande como el que tuvieron, aunque de distinta manera y con diferente sentido, mis lecturas de las obras de José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira, y la del español José Ortega y Gasset, leídas un poco después. Voy hoy a referirme a las impresiones que en mí promovieron mis primeras lecturas de las obras de Francisco Espínola.

### 2.

Los primeros textos espinolianos leídos por mí fueron los cuentos de *Raza ciega*. La impresión que me causó esa lectura fue honda e imborrable. Era yo en esos años —y no sólo en ellos— lector devoto de los grandes maestros de la narrativa rusa del siglo XIX. Incansablemente recorría yo los cuentos y las novelas de Pushkin, Gogol, Lermontoff, Dostoiewski, Turgueneff, Tolstoi, Gorki y Andreiev y, en verdad, no me fue difícil pasar, sin acrobacia mental alguna, de los mundos imaginarios de aquellos grandes maestros al del narrador uruguayo. Los personajes que poblaban la vasta narrativa de los grandes maestros rusos y los que aparecían en los cuentos del escritor uruguayo mostraban, a mi juicio, una similar sustancia humana, aunque revestida de distinta indumentaria, porque, en efecto, el mundo imaginario constituido por los cuentos de *Raza ciega*, lo mismo que el de los grandes maestros rusos, está habitado por seres cuyas almas, de textura trágica, se muestran desgarradas por violentos impulsos antagónicos. La lectura de esos cuentos me hizo, en lo afectivo, sentir intensamente, y, en lo intelectual, comprender con mayor lucidez, algo que ya había entrevisto al leer las obras de los grandes narradores rusos decimonónicos. Esto es: sentí y comprendí cabalmente, y de una vez para siempre, que la natural complejidad del alma humana (que no es sólo atributo del *alma eslava*, como se ha afirmado algunas veces, sino del hombre universal) se da incluso en los seres de apariencia más simple y de teclado psicológico en apariencia más reducido. Así son los

personajes que transitan por las páginas de *Raza ciega*. Seres primitivos, por momentos casi bárbaros, y, sin embargo, de una complejidad interior que se hizo para mí muy clara ya desde aquella lejana lectura de mi adolescencia.

### 3.

En alguno de sus comentarios sobre literatura —no recuerdo ahora dónde— el Dr. Carlos Vaz Ferreira sostiene que lo singularmente característico de un gran cuento es que una vez leído podemos olvidar, con el paso de los años, quién es su autor, cuáles son sus rasgos de composición y estilo así como también algunos de los ingredientes menores que lo componen, pero lo que del cuento no se olvida nunca, porque se graba nítida y hondamente en la memoria, son su contenido anecdótico y la índole de sus personajes. Recuerdo, como corroboración de las afirmaciones del Dr. Vaz Ferreira, lo ocurrido cuando en la revista *Asir* se publicó ese breve pero estupendo cuento que es *Velorio vacuno*, de Manuel Bernárdez.<sup>(1)</sup> Paco me dijo que había leído el cuento y que por fin se enteraba quién era su autor y luego agregó, aproximadamente, esto: “*Ese cuento me lo leyó mi padre cuando yo era niño. Y después nunca lo vi publicado ni supe más nada de él. Pero me quedó imborrablemente grabado en la memoria, aunque, te repito, ni siquiera sabía quién era el autor. Nunca olvidé la imagen, que espontáneamente recordé muchas veces, del velorio vacuno pintado con tanta fuerza en el cuento. Es una imagen imponente, con las pobres bestias mugiendo alrededor del cadáver del buey viejo. Y es inolvidable el final, cuando el peón y con qué indiferencia! deshace a rebencazos el velorio. Qué cuentazo, che! Qué atmósfera nocturna tan triste irradia! Te digo que me conmovió cuando niño, oído de labios de mi padre, y me siguió conmoviendo de grande, cuando lo recordaba, en muchas ocasiones.*” Las afirmaciones del Dr. Carlos Vaz Ferreira (que sin saberlo, corroboró el propio Paco al recordar y comentar la narración de Manuel Bernárdez) son íntegramente aplicables a todos los cuentos de *Raza ciega*. Reitero que tal es mi experiencia, por lo menos. Leídos una vez tan solo, me quedaron en el recuerdo para siempre tanto los rasgos de sus personajes como sus *líneas argumentales* y sus *entramados anecdóticos*. La permanencia en la memoria de esos ingredientes narrativos constituye de por sí una especie de *valoración empírica* —me permito esta expresión— de los cuentos del libro inicial de Paco Espínola. Todos ellos cumplen las condiciones requeridas, según la opinión, que comparto, del Dr. Carlos Vaz Ferreira, para que un cuento alcance la jerarquía de *gran cuento*. Esta *valoración empírica* asegura que los nueve cuentos de *Raza ciega* son *grandes cuentos*. Sin esfuerzo, un examen crítico reflexiva y rigurosamente realizado confirmaría esa valoración. Evidenciaría la hondura de visión narrativa que en esos cuentos se verifica y denotaría la destreza con que el autor maneja los más complejos procedimientos de composición literaria. Pero ese examen está fuera del plan de estos apuntes.

### 4.

En el viejo local de la *Biblioteca Nacional*, situado en la *Facultad de Derecho*, leí por primera vez *Sombras sobre la tierra*, no mucho después de haber conocido *Raza ciega*. Recuerdo las largas mesas, viejas y desgastadas por el uso, donde una doble fila de lectores, ubicados frente a frente, quedaban como inmersos en un mar de silencio. Yo sentía que aquel salón tan austero era singularmente adecuado para la lectura. Allí había

---

<sup>(1)</sup> *Asir*. Mercedes—Uruguay, agosto—setiembre 1951, Nos. 23—24. Con *El velorio vacuno*, de Manuel Bernárdez, y *Polea loca*, de Domingo Arena, se inauguró una sección, que no tuvo continuidad, y cuya finalidad era difundir, de acuerdo con un proyecto de Dionisio Trillo Pays, páginas valiosas y poco conocidas de narradores uruguayos del pasado.

leído también, años antes, *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas. Las intensas impresiones que en mi infancia promovió la lectura de la novela del francés y en mi adolescencia la del uruguayo, están vinculadas, de algún modo y no se bien porqué, con el ambiente de aquella sala. Quizá no esté de más consignarlo en estas páginas en las que vuelco recuerdos y comentarios de lecturas.

En aquella primera lectura de *Sombras sobre la tierra*, me apresó, de entrada, la atmósfera nocturna que envuelve a la mayor parte de los episodios de la novela y que está estupendamente creada ya en las primeras páginas de la novela a través del recorrido que, en la noche, hace la perrita Milonga por las calles del *Bajo*. Y me sorprendió también la hondura con que el autor penetra en la intimidad del amplio conjunto de personajes que habitan la novela. Todos ellos (Manuel Benítez, la negra Basilia, La Nena, El Mellizo Juan, el tío Gamarra, Carlín, Martín, Margarita, el gigantesco Bonifacio, el guitarrero Florismán y tantos otros) están nítidamente dibujados tanto en su ser físico como en el interior. Ellos, lo mismo que los de *Raza ciega*, quedaron formando parte en mí de esa galería de seres de ficción con los que interiormente se convive porque tienen casi la consistencia de seres reales. Supe, incluso, de memoria, algunas expresiones de estos personajes humildes que me conmovieron por su hondura o por su gracia, como, por ejemplo, cuando un personaje hace el elogio de otro con estas sorprendentes palabras: "Y este viejo qui usted ve, que parece una porquería, é don Efrán Busto, capitán en las revolucione, como mandao hacer pa la lanza". Sentí, asimismo, en aquella lejana lectura de mis diez y seis años, aunque quizás no la comprendí totalmente, la rica complejidad interior del personaje protagónico de la novela, ese Juan Carlos que es, hasta cierto punto, un *alter-ego* del autor, aunque, como fraterno homenaje, le puso el nombre de un entrañable amigo, el periodista Juan Carlos Alles.<sup>(2)</sup> Lecturas posteriores, más reflexivas, me convencieron, con más lúcida visión, que el protagonista de *Sombras sobre la tierra* es uno de los personajes de más honda urdimbre síquica de la narrativa uruguaya. Justificar esta afirmación exigiría un análisis crítico sutilizado al que no se procederá aquí. Solamente subrayaré que Juan Carlos vive interiormente en continua tensión entre estados de conciencia contradictorios, íntima situación que genera en él esa angustia existencial a la cual se ha referido el mismo Espínola afirmando que *Sombras sobre la tierra* es "una Desolación con mayúscula."<sup>(3)</sup>

Una última reflexión sobre *Sombras sobre la tierra*. Tengo ante mí dos interpretaciones plásticas del hombre y del escritor Francisco Espínola: una, de Toño Salazar, es una caricatura que lo muestra sentado ante una mesa, en campo abierto, tomando mate en una calabaza que representa un corazón sangrante; otra, de Marta Restuccia, es un "collage" que reúne dos rostros del narrador y dos manos que sostienen un corazón donde se ha dibujado un conjunto de criaturas humanas. Ambos textos plásticos son sutilmente penetrantes y ambos apuntan a un mismo fin: evidenciar que una de las raíces del arte narrativo de Paco Espínola se halla en la visión semiparal del mundo, hecha de ternura, caridad cristiana y piadosa solidaridad con los desamparados sociales. Esa visión empapa todas las páginas de la novela y pone en ella un intenso *élan* lírico que, no obstante, no atenta contra su "base de hecho real". Hay, sin lugar a dudas, en *Sombras*

---

<sup>(2)</sup> En alguna oportunidad le pregunté a Espínola si era exacto que en el Juan Carlos de *Sombras sobre la tierra* el fundía rasgos de Juan Carlos Alles y de él mismo. En una anotación, escribió: "No hay fusión. Le puse el nombre de mi amigo como si le ofreciera una flor. Como íntimo homenaje cariñoso. De mí hay mucho en el protagonista; de lo esencial, no de las circunstancias; algunas de éstas sí son reproducción exacta, taquigráfica, algunas, en lo que atañe a frases o diálogos".

<sup>(3)</sup> Estas palabras de Francisco Espínola figuran en *Tres preguntas y sus respuestas* (El País, Montevideo, 21/1/1962). Se las formulé por escrito y me las respondió del mismo modo.

sobre la tierra, una conjunción de verdad y poesía que debe ser ineludiblemente atendida en todo análisis y estimativa valederos de la novela.

## 5

En la conferencia pronunciada en San José de Mayo, en octubre de 1957, con ocasión del homenaje que se le tributó a Paco Espínola, Roberto Ibañez afirmó que *Visita de duelo* era el primer cuento escrito por el autor de *Raza ciega*. Posteriormente, Paco me dijo que *Visita de duelo* fue el primer cuento que publicó pero no el primero que escribió. No recuerdo si me dijo cual había sido este último. Pero si recuerdo lo ocurrido en una de las reuniones del *Consejo de Redacción* de la revista *Asir*, que se celebraban en la casa de Domingo Luis Bordoli, en la calle Coquimbo. Yo tuve la desdichada ocurrencia de decir que *Visita de duelo* no mantenía el nivel de calidad visible en los otros cuentos de *Raza ciega*. Paco se enfurruñó y abruptamente dijo: “—En ese cuento está todo lo que yo sé de este país.” Hubo un silencio, no exento de tensión, y luego, ya calmado, Paco expuso las razones por las cuales sentía gran estimación por ese cuento que, a su juicio, contribuía al esclarecimiento de un aspecto del espíritu nacional. En lo fundamental se relacionaban con la ternura recóndita del criollo, tan herméticamente cautelada que incluso el amor del padre puede llegar a ser casi un amor secreto, pocas veces manifestado abiertamente ante el hijo. La exposición de Paco fue brillante. Pero a pesar de ellas, sigo pensando que *Visita de duelo*, aunque sin duda valioso — da con gran economía expresiva una situación honda y vigorosamente dibujada — no alcanza el nivel de calidad de los otros cuentos del libro.

## 6

En el Teatro Urquiza, el 23 de mayo de 1937, la *Compañía Nacional de Comedia* estrenó *La fuga en el espejo*. Se trata de una pieza de teatro de cámara, que el autor denomina “*drama—pantomima*” y que incluye tres medios expresivos: prosa, verso y danza. El estreno motivó amplias y apasionadas polémicas, desatadas en dos frentes: uno, puramente estético, discutía si la obra pertenecía o no a la “*jurisdicción del drama*”; otro, de carácter político—social, cuestionaba la obra por su índole de “*arte puro*” y, por ende, “*no comprometida*”, según la terminología de los opositores. La polémica fue dura en ambos frentes, pero especialmente en el segundo, porque los medios políticos y culturales montevideanos estaban intensa y justificadamente conmovidos por la guerra civil española. Espínola defendió públicamente *La fuga en el espejo* dialogando, o polemizando, con los espectadores al finalizar una representación de la obra. Lo recuerdo claramente: tiza en mano, daba explicaciones sobre la estructura y el recóndito sentido de su texto trazando diagramas en un pizarrón. Ignoro qué grado de persuasión tuvieron para el público, sus explicaciones. A mí, *La fuga en el espejo* me conmovió intensamente y sigo creyendo que es un aporte original y valioso para el teatro nacional. Fue publicada en el mismo año de su estreno, con ilustraciones de Castellanos Balparda, ex—libris de Frangella y un prólogo de Roberto Ibañez, titulado *Poesía y carátula*, en el cual se hacen precisiones definitivamente esclarecedoras sobre ambos aspectos de la polémica.

## 7

Hay varios textos espínolianos cuya importancia es capital pero que, sin embargo, yo conocí varios años después de mi lectura de *Sombras sobre la tierra*. El más antiguo de ellos es *El rapto*, cuento escrito en 1926 pero recogido en volumen mucho más tarde, en *El rapto y otros cuentos* (Montevideo, Número, 1950). Yo lo leí, desde luego, varios años antes de su publicación en volumen, cuando apareció en la revista *Mundo Uruguayo*, en fecha que no puedo precisar. Debo confesar que esa lectura me desconcer-

tó: aunque sin negarle calidad narrativa, sentí *El rapto* como ajeno al mundo imaginario espinoliano que había conquistado mi entusiasmo de lector. Pasaron años sin que volviera sobre ese cuento, hasta que, al ser editado en volumen, lo releí. Comprendí entonces que lo había juzgado erróneamente en mi primera lectura. Y, al releerlo, entendí que la pequeña Margarita, niña de nueve años “*en cuya mirada había ese algo que se puede encontrar en el mirar inocente de las gacelas y de las mujeres muy desdichadas y muy buenas*”, no es, en verdad, ajena a la familia de personajes espinolianos. Es, como tantos otros personajes del autor, una conciencia agónica que oscila entre la piedad que experimenta por su madre, víctima de un marido ebrio, y la desgarradora ternura que le inspira su padre, víctima, a su vez, de su alcoholismo y de su abulia, que hacen de él un ser tan desdichado como su esposa. Comprobé, asimismo, de un modo más lúcido que en mi primera lectura, que las calidades narrativas de *El rapto* son de primer orden. El autor bucea sutil y penetrantemente en la conciencia de la protagonista; crea otros seis personajes bien definidos; elabora una estructura cuentística sólida y logra un preciso ritmo narrativo. Años más tarde supe lo que el propio Espínola pensaba de ese cuento: “*Yo no recuerdo como me salió El rapto — afirmó en un reportaje. A pesar de que nunca se le menciona, yo se 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 ser la infancia de una mujer genial como, entre las que uno ha podido intuir, Delmira Agustini. Además, hay algún sutilísimo procedimiento, nuevo, entre nosotros, que yo tomé de Andreiev y que, después, estudiando en serio a los clásicos, halle a cada paso en Homero: el de la anticipación.*” (Jorge Ruffinelli. *Paco Espínola: una imagen piadosa y verdadera de los hombres*. Reportaje exclusivo. *Marcha*, Montevideo, 12 de noviembre de 1971, Año XXXIII, N° 1569).

En la misma época en que leí *El rapto*, leí los otros tres cuentos (*Los cinco*, 1933. *¡Qué lástima!*, 1936 y *Rancho en la noche*, 1936) que integraron más tarde el volumen de 1950 citado. Esos tres cuentos dieron lugar a varias y no siempre calmas polémicas (de carácter puramente oral y privado, aclaro) que mantuve con algunos lectores y críticos amigos. Ellos sostenían que esos tres cuentos, que estimaban como muy valiosos, inauguraban una nueva manera en la creación narrativa espinoliana, y apoyándose en esas afirmaciones, subestimaban las anteriores creaciones del autor, de las cuales solo valoraban uno o dos cuentos de *Raza ciega* y algunos pasajes — especialmente el que casi tradicionalmente se denomina “*velorio del enano*” — de *Sombras sobre la tierra*. Coincidía yo en la valoración de los tres cuentos citados, que son, a mi juicio, tres expresiones máximas de la cuentística uruguaya; coincidía también en que esos tres cuentos modulaban un matiz narrativo diferencial con respecto a los cuentos de *Raza ciega* y al mundo instaurado en *Sombras sobre la tierra*. Pero discrepaba en la subvaloración de esas dos obras, cuya fundamentación se intentaba, un tanto absurdamente, mediante el cotejo de ellas con los tres nuevos cuentos espinolianos y tampoco aceptaba, como sostenían algunos de mis antagonistas, que el mundo narrativo de *Raza ciega* y *Sombras sobre la tierra* fuera radicalmente distinto al de *Los cinco*, *¡Qué lástima!* y *Rancho en la noche*. Es indudable que en estos tres cuentos no se da la dimensión trágica que irradian las páginas de *Raza ciega* ni patentizan una “*Desolación con mayúscula*” como *Sombras sobre la tierra*, pero es indudable, asimismo, que no difieren en el tipo de personajes, los desamparados sociales, ni en la manera reverencial, tierna y piadosa con que el autor los elabora y les confiere plenitud de vida narrativa. En estos aspectos, se identifican. En realidad, es posible sostener, y tal era mi postura crítica en aquellas amistosas polémicas, que en la trayectoria narrativa de Espínola es posible discernir distintos momentos, cada uno de los cuales tiene fisonomía propia, pero de tal modo vinculados entre sí que constituyen, al fin, un todo unitario.

En uno de los años iniciales de la década del cuarenta — 1941 o 1942, no recuerdo bien — asistía yo impensadamente a una asamblea de integrantes de *Teatro del Pueblo*, que dirigía Manuel Domínguez Santamaría, y que, junto con *La Isla de los Niños*, cuya dirección estaba a cargo de Atahualpa del Cioppo, fueron los iniciadores del teatro independiente del Uruguay, cuando, impensadamente también, y en forma para mi harto sorprendente, fui designado, con el voto unánime de los presentes, Secretario General de la Institución. Impensada y sorprendente, repito, fue para mí tal designación. Y lo fue por más de un motivo. Entre ellos, estos: porque yo sólo había concurrido unas pocas veces al local del *Teatro del Pueblo*, ubicado en ese entonces en el sótano del *Ateneo de Montevideo*, para ver los ensayos de *Mediodía*, pieza en un acto del que fue para mí un queridísimo amigo, Dionisio Trillo Pays; porque nunca aspiré a ser actor ni director teatral, actividades para las que carezco de toda aptitud. Tampoco era, ni lo fui después, autor de algún drama que quisiera llevar, más o menos compulsivamente, a escena. Seguí, sin embargo, mediante sucesivas reelecciones, desempeñando el mencionado cargo durante varios años y conocí bien, por lo tanto, las épocas heroicas del teatro independiente uruguayo. Esas épocas en que se preparaba durante meses, con ingentes sacrificios, un espectáculo de insegura realización y que, si se realizaba, también exigía su puesta en escena sacrificios ingentes. Sacrificios que encontraban una especie de compensación en las largas y entusiastas discusiones cafeteriles después de los ensayos y en algunas giras al interior del país, que tenían cierto matiz de aventura y que dejaban siempre gratos recuerdos. Fue con motivo de una de esas giras que conocí personalmente a Francisco Espínola. En efecto: organizada una gira a Tacuarembó (donde se representó, si mal no recuerdo, *La sirena varada*, de Alejandro Casona, *Pelo de Zanahoria*, de Jules Renard, y *El sueño dorado*, de Vital Aza) se nos encomendó al novelista Alfredo Gravina y a mí entrevistar a Espínola para solicitarle que acompañara a *Teatro del Pueblo* y dictara una conferencia. Recuerdo con precisión que al llegar a la casa del escritor, nos abrió la puerta su esposa, Dolly, y, apenas entrados, se oyeron unos estruendosos gritos que venían desde lo hondo de la casa: “¡Jóvenes! ¡Jóvenes! ¡Jóvenes!, y apareció Espínola que nos atendió muy afectuosamente. Aceptó dar la conferencia, que versó sobre las condiciones de vida de la mujer campesina, y viajó con el *Teatro del Pueblo* a Tacuarembó. De ese viaje, y en relación con Paco, tal como desde entonces lo llamé, igual que todos sus amigos, conservo varios recuerdos que no está de más recoger aquí. Durante el largo viaje en ferrocarril (nos embarcamos en una fría madrugada de invierno que comunicaba una atmósfera casi desoladora a los andenes de la vieja *Estación Central*), conversamos de muchas cosas y entre ellas, con bastante extensión, de *Raza ciega* y *Sombras sobre la tierra*, acerca de cuya composición tanto Gravina como yo le indagamos tenazmente. Con tal motivo se refirió a diversos temas relacionados con los problemas de la composición narrativa en general y con su modo personal de concebir y elaborar un cuento. A tantos años de distancia — esto fue hacia 1944 o 1945 — no recuerdo pormenorizadamente aquella larga conversación, en la que Gravina y yo éramos, casi exclusivamente, auditores. Pero sí recuerdo una afirmación que me impresionó vivamente y me quedó grabada casi textualmente en la memoria. “*Un narrador — dijo Paco — debe siempre empeñarse en narrar lo que todavía no sabe cómo hacer porque no conoce o no domina totalmente las técnicas narrativas necesarias para narrarlo bien.*” Y agregé, refiriéndose a Yerra, cuento incluido en *Raza ciega*, lo siguiente: — “*Fue escrito con la intención de ejercitarme en la resolución de problemas motivados en la creación de escenas de movimientos múltiples. Deseaba preparar la mano para describir batallas. El tema humano del cuento, que es lo más importante para el lector, era para mí secundario y me salió sin que yo mismo supiera cómo. Más tarde, mucho más tarde, advertí que esa acción humana expresaba una convicción muy*

*hondamente arraigada en mí y que anda por toda mi obra: la convicción de que en fondo el hombre es bueno*". Ya en Tacuarembó, como ni Paco ni yo teníamos — salvo la conferencia de Paco — tarea alguna que cumplir, disponíamos con total libertad de nuestro tiempo. Hicimos largos y conversados paseos por las calles de Tacuarembó. Sin que faltaran boliches y caña. De una conversación mantenida en un silencio y casi solitario cafecito de los suburbios, recoge ahora mi memoria una metáfora. Decía Espínola que vivir en una tradición o insertarse en ella, era como tener ante sí para contemplar, o tras de sí, para apoyarse, "*una pared de corazones*." Recuerdo esta afirmación de Espínola porque ella subraya un rasgo siempre visible en su obra y que, además, se transparentaba con frecuencia en su conversación, en sus cuentos orales y en su labor docente. Para él la tradición era un valor cultural sustantivo, cuya función primordial consistía en ofrecer puntos de apoyo para la creación innovadora. Entendía la tradición, según infero de conversaciones mantenidas con él, en el sentido que le confiere Pedro Salinas en su libro *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Ese sentido según el cual es posible asumir la tradición como una fuerza dinámica no inhibidora de la originalidad, se puso de manifiesto en sus conferencias sobre Eduardo Acevedo Díaz, dictadas en el *Paraninfo* de la Universidad, en sus clases sobre los poemas homéricos, dictadas en la *Facultad de Humanidades y Ciencias* de Montevideo, y en su programa *Paco Espínola nos acerca a los clásicos*, transmitido por Canal 5. <sup>(4)</sup>

## 9

La amistad iniciada en ese viaje a Tacuarembó se continuó hasta la muerte del autor de *Raza ciega*. Entre los muchos recuerdos que de esa amistad conservo, quiero ahora destacar uno. Cuando corría la década del cincuenta, y en un año que no puedo precisar, concurrimos, Guido Castillo y yo, dos o tres veces por semana, a la casa que por ese entonces habitaba Espínola en la calle Isla de Flores. En el curso de esas reuniones, se conversaba sobre temas de muy diversa índole, pero inevitablemente terminaban, o culminaban, con la lectura, por parte de Paco, de fragmentos de su novela *Don Juan, el Zorro*. La composición de esa obra constituía, en ese tiempo, el motivo sustancial de sus afanes creadores. Espínola manejaba, cada vez que iniciaba la lectura, una montaña de páginas mecanografiadas, unas, y otras, manuscritas, y de entre ellas extraía, tras alguna búsqueda, las que se proponía leer. Debo anotar que esa búsqueda me pareció siempre milagrosamente breve al considerar que lo hacía — sin metáfora — en un verdadero caos. Muchos años después, esa montaña de papeles, devotamente conservados por la viuda e hijos del escritor, y distribuidos en varias carpetas, fueron puestos en mis manos para que los estudiara y, en la medida de lo posible, recompusiera el inconcluso *Don Juan, el*

---

<sup>(4)</sup> El programa "*Paco Espínola nos acerca a los clásicos*" tuvo vasta difusión y entusiasta acogida no sólo en los medios culturales sino también a nivel popular. Cuando en octubre de 1967, la Directiva del SODRE suspendió el programa, por razones inequívocamente políticas, aunque las causas invocadas fueron otras, se levantó, en todo el país, una ola de protestas. La carta que se envió a los directivos del SODRE reclamando la suspensión de la medida recogió tantas firmas que se llegó a decir que era más fácil saber quien no la había firmado que quienes lo habían hecho. En su sesión del 23 de octubre de 1967, la Cámara de Senadores aprobó (por unanimidad, 18 votos en 18) una minuta de comunicación propuesta por el senador Luis Hierro Gambardella, en la que el senado expresaba su aspiración de que la directiva del SODRE reincorporara a su programación el "*espacio cultural atendido por el escritor Francisco Espínola*". Al respecto, hicieron uso de la palabra varios senadores. La intervención de Wilson Ferreira Aldunate fue singularmente incisiva, manifestó que el SODRE suprimió lo mejor que tenía. Y tras varias afirmaciones elogiosas para el programa, concluyó: "*(...) no me cabe en la cabeza que alguien pueda suprimir audición del SODRE por reaccionario. Si la suprime, es por burro*". Quizás quepa decir que por una y otra cosa. Los datos que figuran en esta nota provienen de la *Publicación informativa de la Cámara de Senadores*, Montevideo, octubre de 1967. Corresponde al primer período ordinario de la XL legislatura, 63ª sesión ordinaria (extraordinaria).

*Zorro*. Proceder al estudio de esos materiales, cuya variedad impide que se les detalle brevemente, fue una tarea apasionante aunque extremadamente difícil y para la cual conté, en los últimos tramos, con la valiosa colaboración de Wilfredo Penco. Esa tarea culminó con la edición de la novela, realizada por la *Editorial Arca* en 1984. En el prólogo de esa edición he narrado pormenorizadamente el proceso de elaboración de la novela, que mantuvo alerta la atención de su autor durante más de tres décadas, y he detallado, pormenorizadamente también, el proceso de estudio, clasificación y ordenamiento de los borradores y originales que me fueron confiados. Sobre estos aspectos relacionados con *Don Juan, el Zorro*, me remito al prólogo mencionado, que, para dar idea de su contenido, fue titulado *Historia de una novela excepcional*.

Aquellas lecturas de *Don Juan, el Zorro* fueron realmente memorables. Eran, hay que recalcarlo, lecturas comentadas. Cada pocas líneas, Paco interrumpía la lectura y acotaba alguna observación. Ellas versaban sobre los más diversos tópicos: los rasgos caracterizantes de la fisonomía síquica de un personaje, el porqué se demoraba en la descripción de un paisaje o de un decorado, el modo de subrayar en forma bien visualizable un movimiento o un gesto de un personaje, la solución dada a un problema de composición, las razones que habían determinado la elección de un adjetivo o el cambio de un sustantivo por otro sinónimo pero que, como todos los sinónimos, comportaba un matiz significativo y, por fin, para cerrar la enumeración que sería interminable, la intencionalidad creadora que motivaba la creación de un determinado episodio. Clases magistrales pero dictadas por un profesor carente de toda solemnidad de *magister* y que, con el mismo placer con que exponía sus puntos de vista estéticos y literarios, sorbía, cada tanto, el mate y pitaba sus cigarritos de tabaco brasilero armados por el propio consumidor. Paco, gran narrador oral, sabía también dar a su lectura un carácter tan personal como comunicativo. Las inflexiones de la voz, las pausas, los movimientos de la cabeza y las manos servían para que las situaciones se hicieran plásticas y vívidos los personajes. Cuando estas lecturas se iniciaran, yo sólo conocía de *Don Juan, el Zorro* el capítulo I, *La mala acción del Peludo*, publicado en la revista *Escritura* (Montevideo, N° 1, octubre de 1947), y el II *La comisaría*, que apareció en un número de *Mundo Uruguayo* del que no conservo datos identificatorios. El primero no pertenece a la forma final en que Espínola concibió y plasmó el mundo novelesco de *Don Juan, el Zorro*, pero es, juzgado como unidad independiente una pequeña obra maestra narrativa y constituye, además, una imprescindible introducción a los ingredientes argumentales de la obra; el segundo, que el autor consideraba definitivamente realizado, corresponde a la forma de elaboración final de la novela y evidencia con esplendor algunas de sus virtudes fundamentales: impar inventiva en la creación de situaciones significativas; movilización de una amplia galería de personajes, cuyos resortes síquicos son evidenciados con singular maestría; sabio manejo de la comparación homérica, utilizada diestramente en toda la gama de sus diversas funciones: eficaz y maduro don verbal, mediante el cual logra que el lenguaje (tanto del autor como de los personajes) adquiera el tono y el andar de la oralidad, a pesar de que ha sido milimétricamente trabajado (o, quizás mejor, gracias a ello). Esos dos capítulos conocidos fueron el preámbulo de los desconocidos que nos leyó Paco a lo largo de las tardes invernales de un año de la década del cincuenta. Conocí así la casi totalidad de los capítulos de *Don Juan, el Zorro* que integran la citada edición de *Arca Editorial*. Ante mi atención admirativa desfilaron los episodios y personajes que componen los capítulos III, *Agonía del Peludo*, V, *Muerte y velorio del Peludo*, VII, *La pulpería*, VIII, *El sitio de la Mulita*, IX, *Los tres viejos*, y *La muerte de los Sargentos y de la Mulita*. No recuerdo que Paco nos haya leído los capítulos IV, *La partida del Sargento Cimarrón*, y VI, *En la casa del Zorrino* no totalmente elaborados y que trabajosamente recompuse al estudiar el material que los familiares pusieron en mis manos. Tampoco recuerdo que Paco nos leyera los



textos que figuran, en la citada edición, como *Apéndice I, La tormenta*, y *II, Noche en el bosque* y que, no obstante tener una elaboración definitiva, no pudieron ser incluidos en el cuerpo de la novela porque no les encontré una ubicación lógica dentro de la línea argumental establecida. Algo más es necesario agregar aquí. Hay, en la edición de *Don Juan, el Zorro*, un tercer *Apéndice* que, aún cuando no pertenece al texto de la novela, es de capital importancia. Ese tercer *Apéndice* está constituido por los comentarios que sobre su novela hizo el propio Espínola como introducción a la lectura de fragmentos de la misma irradiados por las ondas del SODRE. Releí esos fragmentos en el momento previo a la escritura de estas líneas y tomé clara conciencia de que ese *Apéndice* es una síntesis —muy ceñida y reducida a lo esencial— de los muchos comentarios invernales. En esas páginas, señala en forma muy nítida cuál fue la intencionalidad creadora que lo llevó a escribir la novela —que él siempre llamaba poema— y expone algunos de sus procedimientos de composición narrativa (explicando, por ejemplo, como a veces es necesario “*escribir mal para que la escritura resulte muy bien*”) La lectura de este *Apéndice* es fundamental para la mejor comprensión de *Don Juan, el Zorro*. En un pasaje, que creo conveniente transcribir aquí, subraya con claridad meridiana una de las raíces intencionales de su novela: “*En mi Don Juan, el Zorro, aun sin terminar, me he empeñado en ofrecer una suma de la vida típica del campo nacional del siglo pasado y principios, todavía, de éste, aspirando hacer que al calor de la emoción estética reviva en el lector desasido de su raza aquello que físicamente murió y, sin embargo, está condicionando y condicionará por largo tiempo lo que somos*”.

## 10

Una mañana, estando yo en mi despacho del *Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional*, Departamento cuyo Dirección estaba en ese entonces a mi cargo, llegó Paco portando un sobre grande, de oficio, en la mano. Se sentó en una silla, frente a mí, y casi solemnemente me dijo: “—*Te traigo un regalo*”. Y me entregó el sobre, que lucía el membrete de la *Facultad de Humanidades y Ciencias* y llevaba, manuscrito por el mismo Paco, este pensamiento de Paul Valéry: “*Una obra no se termina nunca sino por cansancio o impotencia*”. No sin alguna sorpresa recibí el sobre y extraje de él su contenido. Era un ejemplar de la segunda edición de *Sombras sobre la tierra* (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1939). El ejemplar, totalmente desencuadernado, mostraba, en cada una de sus hojas, múltiples correcciones. Se justificaba así, muy ampliamente, el pensamiento de Valéry transcrito en el sobre. Conviene agregar que, al mismo tiempo, me regaló una página de los originales manuscritos de la novela, los cuales, según me dijo, fue repartiendo, a lo largo de los años, entre sus más queridos amigos. Esa página, en la cual, desde luego, también figuran correcciones, avala, asimismo, la verdad del pensamiento de Valéry, que fue, sin duda, una especie de divisa orientadora de la creación literaria del autor de *Raza ciega*. Las correcciones son de muy distinta índole: en ocasiones, hay agregados significativos que destacan una situación o acentúan los perfiles síquicos o físicos de un personaje; en otras, suprime un sustantivo o un adjetivo por otro que expresan lo mismo pero de un modo más sutil o incisivo. Propongo un solo ejemplo para dar una idea de la índole de las correcciones. Léase este pasaje:

“*Juan Carlos experimentó un dulce alivio al quedar solo. El deseaba hundirse hasta el fondo, sin que nada lo perturbara, en el oscuro ensueño donde consumía su piedad. Más, en ese instante, dos indios surgidos de la semipenumbra del café se le sentaron en la mesa. Tenían camisa a cuadros, calcetines subidos sobre la bombacha que ensanchaban sus manos embolsicadas. Eran Aniceto y su hermano. Humildes bebedores en mesa ajena y velorios*”. Acentuando la descripción del aspecto físico revelador de la condición social de los dos hermanos, el narrador introduce esta variante: “*Tenían viejos sombreros encasquetados, remendadas camisas a cuadros, etc*”.

Este pulir y repulir sus páginas, incansablemente y hasta en los más mínimos detalles, es bien revelador de la alerta conciencia estética del autor, que se hace, asimismo, bien evidente en los originales de *Don Juan, el Zorro*, con los cuales trabajé durante tanto tiempo. Creo que un estudio analítico bien realizado de las variantes estilísticas introducidas por Espínola en su creación narrativa, constituiría una muy fecunda lección de estética y composición literaria. El material para ello es abundante. Para el *Don Juan, el Zorro*, están los originales, borradores y apuntes varios que se custodian en el *Departamento de Investigaciones* de la *Biblioteca Nacional*, para los cuentos y *Sombras sobre la tierra*, el cotejo de las distintas ediciones. Y como elemento corroborativo de la lúcida conciencia estética del autor de *Don Juan, el Zorro*, transcribiré un pasaje de unas declaraciones suyas que se refieren a esa su novela póstuma: *"He querido que en todo su transcurso haya literatura al cien por cien, de modo que hasta las formas de pasaje de un momento a otro y las menciones incidentales rindan funciones complementarias y adquieran valores por relación. Me he preocupado de que, constantemente, el lector reciba no sólo lo que se le presente a los ojos, sino también otros elementos fatalizando deliberadamente su asociación; de que lo ya leído vaya actualizándose en lo sucesivo a fin de que, al terminar la última página, toda la obra se haga presente en la conciencia y lo que fue temporal se convierta en espacial, quedando ella nítida, expuesta a la vez en toda su integración, como una catedral. En mayor o menor grado esto ocurre en toda obra bien compuesta. Aquí, de lo que se trata es de acentuar ese grado con todas mis fuerzas"*. Estas palabras figuran en un texto de Espínola, titulado *Los trabajos y los días. Paco Espínola en 1957* (Acción, Montevideo, 24/3/1957), del cual transcribo, por esclarecedor, este otro fragmento: *"Estoy inventando siempre, replasmando y elaborando lo que veo, atento siempre al arte y a su técnica; pero sólo a veces siento impulsos de hacer el traslado al papel. Entonces, sí, trabajo con escrúpulo, y trato de proceder lo mejor que puedo, abordando de frente los problemas de ejecución, buscando para mí los más intrincados, con extremo goce en dominarlos. En esta tarea, lo confieso, soy dichoso como nunca. Pero, terminada ésta, vuelve a desconectarse todo interés. Publicación, marcha de la obra, etc., ya no me preocupan en absoluto. Con el punto final cesa para mí toda expectativa estimulante. La edición y reedición de mis libros, a veces largamente agotado se han efectuado siempre lejos de toda intención literaria. Claro que soy sensible a los elogios y las negociaciones; pero sólo momentáneamente"*.

## 11

En el año 1958, estando en preparación una nueva entrega de la revista *Asir*, le solicité a Espínola, telefónicamente, una colaboración para ella. Accedió enseguida, y tras citarme para el día siguiente, en su casa, me dijo que tenía un cuento inédito. Al día siguiente, cuando acudí a la cita, me leyó el cuento y me dio una copia para que se procediera a su publicación. El cuento era *Rodríguez*, que apareció en la citada revista en su Nº 38, de setiembre de 1958. La impresión que me causó *Rodríguez* cuando lo conocí a través de la lectura de Paco, fue confirmada por lecturas posteriores. El cuento constituye una sorprendente, por lo natural, alianza del mundo real y del sobrenatural. Como en algunos cuentos populares, ambos planos se fusionan sin solución de continuidad, creando un clima poético en cuya elaboración el humor es ingrediente fundamental. El cuento es, además, un prodigio de síntesis: pocas veces, si alguna, se habrán levantado tan enteros dos personajes y se habrán integrado mayor cantidad de elementos en tan pocas páginas. Hoy, casi sin excepción, críticos y lectores estiman el cuento como una de las obras maestras de la narrativa uruguaya. No fue así entre sus primeros lectores. Hubo quienes opinaron que *Rodríguez* era un texto menor y que no sobrepasaba las ocurrencias, ingeniosas pero ajenas a la gran literatura, de cualquier narrador de fogón.

Las primeras críticas no fueron negativas, pero estaban muy lejos de considerar que el cuento fuera una pieza capital de la narrativa nacional. Al comentar el citado número de *Asir*, O.P.G. (Omar Prego Gadea) escribe lo siguiente: "Rodríguez, un cuento de Francisco Espínola fechado en 1957, no es seguramente su narración más feliz. Pero posee, en su difícil sencillez, en su engañosa superficialidad, esa gracia, ese humorismo larvado que Espínola maneja tan bien. Es una nueva versión de esa lucha —siempre indecisa— entre el Diablo (con esa dimensión humana que le confiere nuestra mitología campesina, y que Espínola conoce a la perfección) y el Gaucho, de la que el último sale, casi siempre, triunfador." (Montevideo, *Marcha*, 17/X/1958). Y R.C. (Ruben Coteló), también al comentar la entrega de la revista, afirma: "Francisco Espínola inicia el rubro narrativo con un cuento de humor fantástico, Rodríguez; menor, sin duda, aunque de una gracia eficaz y comunicativa en la figura de ese pobre Diablo campesino, guardián de un Paso, desolado por no conseguir atemorizar como se deduce es su deber." (Montevideo, *El País*, 19/X/1958).

## 12

Una tarde en que un tanto azarosamente puse en funcionamiento la radio, hacia fines de la década del treinta, escuche, con alguna sorpresa, una voz de timbre muy particular y de dicción tan particular como el timbre. Era la voz de Francisco Espínola que comenzaba la lectura de esa su tan conmovedora página narrativa titulada *Las ratas*. Recuerdo que la audición de ese texto me impresionó vivamente, no sólo por sus calidades literarias sino también porque ella me hizo sentir y comprender mejor muchos aspectos de la obra literaria del autor de *Raza ciega*. En esa página autobiográfica, el autor narra algunas experiencias, muy íntimas y dolorosas, vividas en su infancia y que resultaron para él aleccionadoras. Ellas determinaron, sin lugar a dudas, años más tarde, muchos rasgos esenciales de su personalidad humana y literaria. Conviene subrayar que no es *Las ratas* el único testimonio autobiográfico brindado por Espínola. Hay otros también fundamentales para ayudar a un más cabal conocimiento de su singular personalidad humana y al más hondo sentido de creación literaria. Es mi deseo cerrar estos apuntes refiriéndome a algunos de ellos. Suscintamente detallados, son los siguientes: los discursos pronunciados en el *Liceo Departamental de San José de Mayo*, el 5 de octubre de 1957 (publicado en el mismo año por la imprenta AS, de Montevideo) y el pronunciado, el 6 de setiembre de 1962, en el acto de homenaje que le tributó la *Junta Departamental de Montevideo* (editado, en 1968, por la *Fundación de Cultura Universitaria*, en la entrega N° 4 de sus *Cuadernos de Literatura*); una carta dirigida a Carlos Vaz Ferreira, fechada el 11/2/1936, en Colonia, y en la cual relata el combate de *Paso Morlán*, que enfrentó las tropas gubernamentales con las fuerzas revolucionarias que se habían levantado contra la dictadura del Dr. Gabriel Terra (se publicó en *Capítulo Oriental*, N° 26, *Paco Espínola. Vida y obra*, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968); una carta dirigida a Osvaldo Crispo Acosta, en la cual le trasmite algunos recuerdos relacionados con el destinatario y que le fueron suscitados por su estreno — el de Paco — como profesor de literatura (la carta, publicada en la *Revista Nacional*, Montevideo, tomo X, N° 225, julio—setiembre de 1965, no está fechada, pero sí lo está la respuesta del Dr. Osvaldo Crispo Acosta, escrita al día siguiente, el 1/5/1935, y también publicada en la citada entrega de la *Revista Nacional*); tres cartas a Esther de Cáceres, datadas, respectivamente, en París, el 1/5/1959, la primera, cerca de Las Palmas, en julio de 1959, la segunda y en Montevideo, el 27/3/1968, la tercera, que fue enviada cuando la destinataria estaba en París (las tres cartas fueron publicadas en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, N° 8, diciembre de 1974). Estas cinco cartas, como otras que permanecen inéditas, se incorporan sin esfuerzo a la obra literaria de Francisco Espínola. Y no solamente por la calidad de su escritura, tan natural y al mismo tiempo

tan expresiva, sino también porque son reveladoras de su personalísima intuición vital, de sus más arraigadas convicciones sobre diversos temas y de su afectividad siempre tan a flor de piel. Más material autobiográfico puede encontrarse en el archivo del autor de *Sombras sobre la tierra* que se custodia en el *Departamento de Investigaciones y Archivos Literarios* de la *Biblioteca Nacional*.<sup>(5)</sup>

---

<sup>(5)</sup> En el año 1975, siendo yo Director del citado *Departamento*, recibí la visita de Dolly Baruch, viuda de Espínola, que me expresó su temor de que el archivo del escritor pudiera ser destruído. En efecto: su domicilio había recibido ya varias veces la no deseada visita de las fuerzas armadas. Le propuse que trasladara al *Departamento* a mi cargo el archivo del autor de *Raza ciega*, donde quedaría en custodia mientras ella así lo estimara conveniente. Así se hizo. Y ahí ha quedado hasta ahora.