

**SENDEROS SOLOS:
LOS DEMONIOS DE UN “CLÁSICO”**

Marisa Faggiani Domínguez

A la memoria de mi padre

1. UBICACIÓN DE DOMINGO LUIS BORDOLI.

1.A. El escritor que nos ocupa, pertenece a la generación de escritores nacionales que se define con notoriedad en la década del cuarenta y que corresponde a los nacidos entre 1910-1925. Entre sus integrantes figuran: E. Rodríguez Monegal, C. Martínez Moreno, I. Vilariño, M. Claps, M. Benedetti, W. Lockhart, A. Rama, I. Vitale, J.P. Díaz, A. Berenguer, M. Flores Mora, C. Maggi, M. Arregui, G. Castelvechi, H. Megget, R. Paseyro, C. Gurméndez, J.C. Da Rosa, G. Castillo, I. Gilbert, J. Bayce, B. García Largos de Bayce, E. Sansone, G. Saralegui, S. Cabrera, C. Real de Azúa, R. Ares Pons, H. Alsina Thevenet, A. Larreta. Muchos de ellos se nuclearon en torno a tres grupos de gestión: “lúcidos” –los de la revista *Número* o de la sección literaria de *Marcha*–, “espiritualistas” o los de la revista *Asir* (donde gravita Bordoli) y “entrañavivistas”.

Como sus predecesores remotos del 900, aunque con una intencionalidad inusitada, la generación ostenta y predetermina su identidad, imbuida quizá –como ya se ha observado– por cierto historicismo promocional en boga y “*a ultranza*”⁽¹⁾. Pero la necesidad de autoafirmación procede además de un duelo profundo, que nace en el desbarajuste de ciertos ideales nacionales e internacionales. Estos escritores crecen en el “entierro” del Uruguay batllista y en el espacio de las dictaduras subsiguientes; comparten el genocidio de la segunda guerra mundial. Aparece el determinante cultural del semanario *Marcha* (39-74) bajo el magisterio de Carlos Quijano, que destruye sistemáticamente la falancia modélica de “la Suiza de América”. La impronta de la Universidad gravita también desde el 48, alimentando este pensamiento nuevo e independiente. Inevitablemente se desmorona un país y se busca

1. Real de Azúa, Carlos, “Generación del 45”: *Diccionario de Literatura Uruguaya*, tomo III, Ed. Arca, Montevideo, 1991, págs. 195-96.

la imagen acertada del mundo. Como ha dicho Arturo Ardao: “A partir de esta etapa fundadora, las generaciones críticas de *Marcha* se caracterizarán por la falta de inocencia y por una crudeza en la mirada para describir la sociedad real nacional e internacional”⁽²⁾. La fuerza de protesta traduce el escepticismo y la rebeldía; es una generación que se debe un parricidio epistemológico frente a sus mitos nacionales.

Pero dialécticamente, se despliega una vitalidad constructiva que va desde la multidisciplinariedad de los aportes –pocas veces observado en otras generaciones específicamente literarias–, al fervor de las polémicas, los cenáculos, el despliegue germinal de las revistas. Es el tiempo de *Apex* (42-43), de *Clinamen* (47-48), de *Asir* (48-59), de *Marginalia* (48-49), de *Número* (49-55; 63-64).

La deliberación generacional hace que las particularidades pormenorizadas del grupo se analicen desde las mismas tiendas comprometidas. También se discutieron las denominaciones pertinentes. Tenemos los aportes invalorable de Real de Azúa y los clásicos ya de E. Rodríguez Monegal y A. Rama. El último varía las denominaciones más difundidas –del 39 y 45– y aun las conceptuales de la “*conciencia crítica e hipercrítica*”, conteniendo en esta caracterización al grupo del 60, en el contexto abarcador y bimembre del 39 al 69⁽³⁾.

La pérdida de la inocencia acarrea en lo estético, el extremo rigor que bien puede concebirse en las resonancias perfeccionistas del título *Número* o en la prometeica quimera de sus “antologistas” de *Asir*, que marchan a lo Hölderlin detrás de lo divino.

Se explica así el surgimiento de una verdadera crítica literaria que implica la apertura “extranjerezante” y la revisión prioritaria del aire provinciano.

Se evalúa y hasta se brinda homenaje a la generación del 900. Puede mencionarse el ejemplar que *Número* dedicó a aquel grupo, o en el interés de un W. Lockhart por figuras como las de María Eugenia Vaz Ferreira o Rodó. La ruptura fue estridente con respecto al 17 y al 30. Las excepciones contadas fueron Juan Carlos Onetti, Juan Cunha, Francisco Espínola, Líber Falco y parcialmente Felisberto Hernández, a los que se editó incluso con los sellos de las revistas.

Y sin embargo, se ha dicho que en todo exceso está el pecado. A esta faena algo inmisericordiosa del pasado, se le sumó una visión hipercrítica

2. Ardao, Arturo: adelanto del prefacio al libro de Carmen de la Sierra sobre la intelectualidad uruguaya entre 1933 y 1973, *Brecha*, Montevideo, 14 de marzo de 1997, pág. 21.

3. La investigadora Carmen de la Sierra ha hablado de tres promociones críticas, en el espacio histórico mencionado en la nota anterior. Ob. cit.

del presente que llevó en cierto casos a adoptar criterios discriminatorios y hasta mezquinos, que no se justifican ni aun por los que Real de Azúa considera un espíritu ajeno al “*endogrupismo patoteril y la solidaridad masónica*” (4). Las injusticias no fueron para los jóvenes que venían, sino para algunos miembros de la propia generación, lo que llevó a prohijar el subgrupismo y a sumarizar las impresiones. De esa subjetividad borrascosa que incluso se hace extensiva a algunos magisterios extranjeros como el de José Bergamín, no estuvo ajena la progresiva politización de los miembros. ¿Podría inscribirse en ella la afirmación que A. Rama vierte sobre el grupo de *Asir*, en el que ve “una nutrición intelectual arcaica, conservadora, propicia a un inefabilismo confuso” y al que acusa de “convalidar los derechos eternos e inalienables de la oligarquía nacional, tal como puede comprobarse en la carrera cumplida por D.L. Bordoli, quien fungió como uno de los jefes del grupo”? (5) Sería hora de que, pasada la borrasca, pudiera separarse la paja del trigo yendo sobre ciertos excesos y también sobre las ingratitudes aún persistentes.

1.B. ¿Una generación “perdida”?

Vale consignar otra tendencia acentuada de este grupo, que hace a la particular de Bordoli: la oralidad pródiga desborda en mucho la intención y las posibilidades de registro. Desde la magra actualidad del Mc Donalds –pese al esfuerzo noctambulísimo de boliches y peñas que siempre resisten–, puede ser nostálgica tarea el convocar el viejo fantasma del Sorocabana o las mesas cómplices del Metro, el espacio íntimo de las revistas o el orbe almificado de *Marcha* –a la que nadie evocara como Alfaro–, y donde se suscitaron las polémicas más altruistas y especializadas.

Lejos de todo academicismo y de lo estrictamente dedicado a la organización de las revistas, los “críticos” vivieron en lo cotidiano, la crispación apasionada del pensamiento. Eran “carnicerías” ha dicho Maggi en un reciente programa televisivo (6). Y esa “promiscuidad” de voces, los arrastraba irreversiblemente al contagio fermental de intereses.

Oralidad como tendencia natural a la que se sumó una dificultad real de publicar fuera de las posibilidades materiales de las revistas, así como una exigencia estética desmedida que selecciona lo publicable o

4. Real de Azúa, C.: Ob. cit., pág. 196.

5. Rama, Angel: *La generación crítica (1939-1969)*, Ed. Arca, Montevideo, 1972, págs. 51-52.

6. “Un día en la vida de...” Programa televisivo dedicado a Carlos Maggi, con la conducción de Ignacio Suárez, Canal 5, miércoles 13 de agosto de 1997.

una gestión torrencial que excede las publicaciones simultáneas, como sería el caso de Real de Azúa o de A. Rama.

En muchos de estos escritores se evidenciaba la encendida vocación docente que trasciende el ámbito limitado de los salones y que improvisa la peña en la sala de profesores o en el recogimiento íntimo de las casas: la de Amanda y José Pedro Díaz por ejemplo o la mítica ya de Bordoli en Coquimbo, que más era una nube alta y con balcón donde Homero deambula entre grappa y tango encabritado.

En una época de decadencia, el Uruguay se dio estos lujos diarios, “maracanazos” que no se veían pero que se dan como el deportivo pocas, contadas veces. Muchos de aquellos integrantes ostentan todavía una energía incólume. Como cuerpo generacional que ya no es tal, han dejado además una marca indeleble en la intelectualidad posterior. Y sin embargo, tal como hemos venido diciendo, gran parte de su obra y de su encanto particular, radicó en lo que el tiempo se llevó consigo.

La obra de Bordoli que nos ha llegado, se recorta en ese mar fragoroso de palabras perdidas. Un discípulo ha dicho: “...*su actividad es inseparable de una presencia concreta y de una acción oral de estímulo, de dirección, de protección...*” y otro discípulo y amigo lo ha evocado “*en el coloquio cordial y sustancioso—verdaderas clases, porque el magisterio de “Mingo” desbordaba todos los cauces—enriquecido y transportado por el humor piadoso de las copas*”. Lo ve aún llegar enfundado en su inequívoco saco negro y cruzado, con su inconfundible jockey como una “*rediviva figura de arrabal*”⁽⁷⁾. En esa oralidad—salón, bar, auditorio de mozos mediante, parada de ómnibus—radica lo medular de su sabiduría: la convicción de que la literatura es expresión privilegiada de la vida. “*Así si los caballos de Adrasto corrían despavoridos por la llanura de Troya, Bordoli enseñaba a recordar el galope hacia la querencia...*”, se ha escrito⁽⁸⁾.

Su venerabilidad fraternal parece nacida de una entereza espiritual acorde a la cultural. Una unión singular, infrecuente, no siempre aquilatada.

1.C. Datos biográficos del autor

En el prólogo a la antología anotada de Banda Oriental sobre Rubén Darío, Bordoli ha consignado que “*nadie puede abrir juicio sobre un hombre, si no tiene noticia exacta acerca de qué manera gana su pan*”.

7. Costa, Juan Francisco: *Clave*, Mercedes, 28 de noviembre de 1984, pág. 11.

8. Albistur, Jorge: *El Día*, Montevideo, 4 al 10 de diciembre del 82, pág. 20.

Opinión radical, personalísima como lo eran siempre las suyas y sin embargo de una indiscutible verdad.

Su nombre completo era Domingo Luis Bordoli Castelli, aunque como dijéramos, se lo llamara con frecuencia “Mingo”, tal vez porque su materia arrabalera lo ameritaba a veces. Nació en Fray Bentos en 1919, pero su madre de adopción fue Mercedes y es a ella a la que aluden explícita o elípticamente sus cuentos. A Montevideo llegó hacia el cuarenta, muy joven y “nimbado de una exuberante leyenda de múltiples oficios” como dice Real de Azúa. En una autobiografía que escribe para *Marcha* en 1946 con motivo de la publicación de “La pradera”, cuento premiado por el semanario, Bordoli dice haber sido “jugador de fútbol, repartidor de almacén, mozo de fonda, guitarrero y actor”. En este sedimento variado reposa luego su producción literaria. Precisamente confesaba haberse iniciado en la pasión de las letras, siendo todavía un niño y a partir del tango al que siempre se mantuvo indisociablemente unido. Llegado a la capital, la formación autodidacta en letras era sólida y profunda: los clásicos de siempre y las lecturas religiosas y filosóficas, lo harán destacarse en los concursos de oposición por los que accedió a la docencia. Así llegó a secundaria y también al IPA desde el 49, compartiendo el primer plantel docente junto con Real de Azúa y G. Castillo. Vivía en pensionados y colegios religiosos y desde distintos medios de prensa milita en la joven generación. Colabora en *El ciudadano* y en la página de arte y cultura de *El País*. En la actividad radial en CX6, se irán originando los posteriores ensayos de *Los Clásicos*.

En *Marcha* y también en la revista mercedaria *Asir* que codirigió junto a W. Lockhart, van apareciendo espaciadamente sus cuentos.

Fue además inspector de literatura de Secundaria y miembro de la Academia Nacional de Letras.

Su obra éditada es breve por lo anotado en el punto anterior. En ella aparecen: 1) *Senderos solos*, *Asir*, 1960, colección de relatos que se reeditan en el 90 (E.B.O.). 2) *Vida de Juan Zorrilla de San Martín*, de 1961, que obtiene el primer premio del Concejo Departamental de Montevideo. 3) *Los clásicos y nosotros*, que reúne parte de la obra ensayística y de la producción de más alto nivel del autor, editado en 1965 por Banda Oriental. 4) *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* de 1966, publicada en la colección de Letras Nacionales de la Universidad de la República en dos tomos, una de sus obras más personales y arriesgadas y que ha recogido apreciaciones diversas y no siempre ecuanímenes.

A esta lista se pueden sumar los prólogos que se registran en la Colección de Clásicos uruguayos o los que aparecieron en obras poéticas

como la inaugural *Sangre de la luz* de Jorge Arbeleche. Ya ha sido mencionado el libro de Darío que coordinó para Banda Oriental, y no se podría dejar de aludir a una traducción anotada de Dante que realizó y dirigió y que aún permanece inédita.

Nunca se publicaron sus letras de tango debido a una extraña resistencia que H. Raviolo ha intentado desentrañar en el prólogo a la reedición de *Senderos solos*⁽⁹⁾. Indómitos, algunos versos vuelven a veces a la memoria de algún amigo, “*Rumbo al cielo la calle y los jazmines / rumbo al cielo mi vida y mi cantar*”. Estos, de Líber Falco y a los que Bordoli puso compás de tango, parecen evocar tal como se ha dicho la calle a la que hace muy poco se ha puesto su nombre⁽¹⁰⁾. Calle de barrio humilde de Montevideo, ciudad donde el 28 de noviembre del 82, el profesor murió. “*Murió... Sólo sabemos que se nos fue por (esa) senda clara...*” como una vez nos decía Machado de un maestro.

2. *SENDEROS SOLOS*: LOS DEMONIOS DE UN “CLÁSICO”

2.A. Estructura posible del libro

Gran parte del mundo narrativo de Bordoli ha de verse reflejado fácilmente en los datos de su biografía y viceversa. Gran parte a su vez, ha de parecer desajustada a sus convicciones sustanciales. Esto, debido a que obviamente una obra no es la vida de su autor. Reflexionando sobre este aspecto dice Pedro Salinas: “*El mundo de las formas artísticas es vida, claro. Pero no es la vida, ésta, el tráfago multitudinario de ir y venir, de dormir y despertarse, de amar y desamar por el mundo. Es otra vida.*” Nos advierte el afamado crítico sobre los peligros del biografismo excesivo y sin embargo destaca paralelamente que no hay obra de arte que no sea hechura de un hombre y no provenga por ende de sus razones más profundas⁽¹¹⁾.

Senderos solos es la única colección de relatos de Domingo Bordoli. Se han cumplido treinta y siete años de su primera edición. Aún hoy creemos que es una obra que fácilmente desconcierta al lector, especialmente al crítico que ha leído los ensayos y que conoce aquel parámetro biográfico del escritor.

9. Raviolo, Heber: prólogo a *Senderos solos*, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1990, pág. 7.

10. Neira, Luis: “Mingo Bordoli tiene una calle muy particular”, *El Diario*, 25 de enero de 1997, pág. 17.

11. Salinas, Pedro: *La Poesía de Ruben Darío*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1948, pág. 10.

Parecería ser una vida tan independiente a la de su autor, que bien ha podido tildarse de artificial y hasta de impostada. Y sin embargo proviene, como también se ha observado, de sus tensiones más auténticas y francas. El propio Bordoli lo ha dicho: “...si la vida de un artista importa ha de revelarse, sin duda alguna en su obra. Lo que el artista calla, olvida o desprecia de su existencia es, sin duda, accidental y extraño a lo más importante de sí mismo”⁽¹²⁾. El juicio está a la altura de una obra que bien ha merecido y sabido revelarse con congruencia. En lo que a los cuentos respecta, abarcan un espectro temporal de quince años de composición y publicación. La autorrevelación que acarrearán, implica la necesaria madurez y por ende las paulatinas correcciones y el ordenamiento final que se impugna a la colección. La intertextualidad propuesta resiste con gran dignidad las variantes particulares. Podría incluso arriesgarse una posible estructura del libro, que permite distribuir los cuentos en cuatro grupos. En el primero tendríamos la trilogía inicial de “La Golondrina”, “La luz del hogar” y “Día de lluvia”. Plantean una temática dominante en el libro: el del destino humano y su capacidad de libertad; historias posibles e imposibles en relación a él. Ideas como las de Jean Guitton en su libro *Historia y destino*, ilustran claramente esta visión bordoliana según la cual, el hombre se integra al misterio de un destino dialéctico que lo vincula a un plan trascendente y a una determinación social e inmanente. No obstante se es criatura de amor, esto es para Bordoli ser libre y responsable. Congruentemente, Bordoli admiraba a Esquilo en quien veía un “precristianismo”. “*Su fe poderosa –afirma en Los Clásicos–, le decía que las tinieblas cada vez más espesas acabarían por engendrar la luz*” y que a las determinaciones del destino se conectan la irreductible responsabilidad humana, la culpa y su expiación por el dolor.

Pero en los tres cuentos que abren el libro, el tema del destino se asocia al enigma del dolor de los inocentes. La indefensión de los personajes nos enfrenta al misterio de la libertad y al sufrimiento en un sentido humano y evangélico.

¿De cuántos seres podríamos decir que inútilmente están, que inútilmente aman en la vida, como dice el narrador en el primer cuento? Y sin embargo, cuando todo parece perdido y el silencio y la noche se enrollan a los cuerpos, “*dos o tres lucecitas empiezan a brillar apenas, como si muriesen de frío*” y el lector transforma su rebeldía en misterio.

12. Bordoli, D.L.: *Vida de Juan Zorrilla de San Martín*, Concejo Departamental de Montevideo, 1961, pág. 5.

Los tres relatos tiene la virtud de tratar sobriamente una materia peligrosa ante la cual todos estamos prevenidos: la orfandad, la pobreza, la incapacidad intelectual, la niñez. El grupo narrativo oficia a modo de prólogo clásico, creando una atmósfera, un clima de situación y de tristeza asfixiante, comparable a algunos cuentos rusos, de Tolstoi o de Chejov o a ciertos climas de Morosoli y de Rulfo.

En un libro leído y admirado por Bordoli, *Sabiduría griega y paradoja cristiana*, de Charles Moeller, se dice que el dolor de los inocentes es tema universal desde los clásicos antiguos, pero que solo el cristianismo ha podido resolverlo como misterio de las bienaventuranzas. Y sin embargo Bordoli, un cristiano ortodoxo, ha preferido mantener el enigma en su punto angustiante. Tal vez para no violentar al lector y seguramente porque no hay fe que no conozca sus demonios.

Nos enfrenta de todos modos a los seres más libres del libro: aquellos en cuya inocencia e indefensión no cabe ni se concibe el mal.

Un segundo grupo de relatos, se compone de los cuatro cuentos subsiguientes: “La pradera”, “La voz interior”, “Una madrugada” y “Viento de primavera”. Hay personajes acuciados por sus demonios interiores y por fuerzas imprevistas que los estimulan (una pradera, un viento de primavera) arrojándolos a extraños hechos de locura. La necesidad del vértigo y la finalidad del alma humana, son los temas del grupo, presentes también en las variantes de todo el libro. Cierta tinte macabro y onírico, recorta a estos personajes que entierran las manos en el barro del cementerio o que son escupidos por una chica a la que desmayan para besar, mientras se secan la saliva con su pecho.

El tercer grupo sería la dupla humorística de “Trago amargo” y “El entierro”, estratégicamente colocados en el meollo del tormento. El humor, que no es tema sino categoría estética, aparece como una óptica diversa para mostrar lo humano y sus necesidades últimas.

El cuarto y último grupo de cuentos, se compone también de la trilogía: “La isla del puerto”, “Calle Ellauri” y “Mundo verde y rojo”, que tienen en común el personaje adolescente y que en verdad abunda en todo el conjunto.

La locura aparece ahora vinculada con más claridad, a la necesidad de grandeza y de heroísmo, así como a la canalización del miedo y la inseguridad. Las tres son historias de grandezas frustradas, de sueños quebrados que derivan en el horror o la muerte. En el caso de “La isla del puerto”, que en realidad se compone de dos relatos, se percibe el Bordoli ensayista y reflexivo, lo cual le hace perder fuerza narrativa, pese a que esta se rescata en las estampas lúgubres y sombrías, como la de un joven abogado que ha intentado violar a un niño y cuyo cadáver muestra “una

de sus grandes orejas ya de color violeta, membranosa y casi animal, caída sobre la arena en actitud de escucharla...”. A diferencia de “Calle Ellauri”, el último cuento, “Mundo verde y rojo”, es uno de los más logrados.

Allí están un “clásico” y sus demonios; el vértigo que Bordoli admiraba en una obra de arte, la hybris y su expiación. El fondo turbulento que Castelli se atreve a mostrar y la superficie de estilo en mansedumbre de los clásicos.

2.B. El humor: un aspecto de esta narrativa

Si el humor de Bordoli era especial –a veces crudo o infrecuente–, especial lo será el de su narrativa. Los cuentos “Trago amargo” y “El entierro”, desarrollan esta veta aparentemente insólita en el libro, donde el humor está ausente o pasa fácilmente inadvertido. La pareja humorística de cuentos, produce una aparente ruptura del tono. Así lo ha considerado H. Raviolo, para quien Bordoli los coloca allí, “*desde su asumida posición de católico ortodoxo*”, “*temiendo una saturación del lector ante tanta soledad*”. Encuentra que tiene un tono forzado y sobreactuado⁽¹³⁾.

Sin embargo, creemos que se ha insistido demasiado por parte de la crítica, en los supuestos temores que Bordoli tuvo frente a su mundo narrativo, como si hubiera entre él y Luis Castelli una suerte de esquizofrenia insoluble. Atendiendo a algunas claves que el autor nos da y a las razones intrínsecas al libro, observamos una unidad fundamental entre el mundo de los ensayos y los cuentos, entre los relatos de tono “grave” y humorístico. Una de estas claves radica en lo nominativo. Bordoli firma sus cuentos con su segundo nombre y apellido. No es un seudónimo propiamente dicho –más bien un antifaz–, porque no hay un ocultamiento absoluto de la identidad. En cambio se revela así, una interesante forma del alter ego y de la otredad. En ese segundo plano nominativo que acá deviene primero, se evidencian esos aspectos recónditos de la existencia que antes mencionáramos. El ensayista cristiano y admirador de los clásicos, se vislumbra también intacto y sin escándalo. Una secreta funcionalidad alimenta los dos mundos.

Como el autor ha dicho en *Los Clásicos*, “*...el arte mediante sus formas –de cualquier tiempo y lugar– encubre y, a su vez, descubre la verdad de algo, la esencia de algo*”. Ese algo que es aquí alguien, nos muestra que Bordoli no actúa como el superyo de Castelli, intentando

13. Raviolo, H.: Ob. cit., págs. 9 y 10.

salvarse de sus obsesiones y sujetándolas al prestigio de alguna idea estética, como también lo ha entendido un crítico ⁽¹⁴⁾.

Si antes hablamos de autorrevelación, creemos que hubo una necesidad consciente de que los cuentos de humor aparecieran allí, hacia la mitad del libro, produciendo un equilibrio “clásico” del tono y una variante en la visión narrativa.

No casualmente, están encerrados entre el llanto final de “Viento de primavera” y el del propio cuento “El entierro”, que a su vez nos prepara para el sórdido acontecer de “La isla del puerto”. La soledad está también en un primer plano, y mal podría controlarse “*la saturación del lector*”. Lo que sí se evita es la visión clínica y meramente patológica que pueda insinuar el cinismo o aún el desprecio. Desde el humor piadoso, se percibe el misterio cabal de lo humano; por las oscilaciones del tono, los claroscuros que le son propios.

Si bien, además, hay cuentos sin humor, hay muchos en los que bien pueden pasarse por alto ciertas estampas minúsculas de pueblo o la construcción en miniatura de personajes típicos y secundarios, implacablemente pueblerinos y universales.

Mediante el humor, Castelli ha logrado incluso vivificar los seres más nimios y pasajeros del libro, tal como Homero dignificaba toda vida con un segundo certero de su atención.

En un cuento angustiado y patético como “La luz del hogar”, donde un hombre acosado por el fantasma de su hijo muerto se apuñala y ahoga, hay pinceladas de humor fresco, como si una misericordiosa mirada perdonara a los hombres sus reacciones evasivas y sus miserias. Entre los que contemplaban el charco de sangre que el suicidio había dejado, está el peluquero Farías, “*un hombre pequeño y gordinflón de cabeza cuadrada*”, muy molesto por la actitud de un estudiante que intentaba calcular la cantidad de sangre derramada. Farías ha de revelarse frente a tal adoctrinamiento intentando calcular por su cuenta, pero no pudiendo ponerse de acuerdo con el estudiante sobre los litros de sangre que contiene el cuerpo humano, el peluquero “*traía en su apoyo un montón de casos prácticos como el del “Pescao negro” Pené, que se cortó con un vidrio de la puerta al tropezar en el umbral de lo de Soto y echó no menos de diez o quince litros de sangre por parte baja*”.

Una mención especial merecerían los cuadros humorísticos que Castelli compone con mujeres. En general se las pinta en función de un grupo: las “gringas” Rosso del conventillo en “La luz del hogar” o las

14. Paganini, Alberto: *Capítulo Oriental*, N° 34, pág. 534.

distinguidas y devotas tías solteras de “El entierro”. En muchos de esos cuadros pintorescos, radica lo mejor de esta narrativa.

En la pareja de cuentos propiamente humorísticos, la risa se alterna también con momentos de profunda seriedad. El primero es el “trago amargo” que un gastado y soñador borracho vive en el río, cuando casi se ahoga –aunque no está más que medio minuto bajo el agua–, mientras salva por purísima casualidad de la muerte a su sobrino. El otro –el más logrado–, nos cuenta la odisea de *“tres borrachines clásicos del pueblo”* que quieren despedir a su amigo el “Vasco Pedro”, muerto de vino y *“que era hombre según se dijo haber visto capaz de matar a un perro de una sola emisión de voz”*. Es importante ver el uso de los diminutivos y de los términos derivados. “Borrachines”, es aquí eco del implacable juicio social, pero es polisémicamente contemplación piadosa, enternecida de la miseria humana aceptada sin escándalos. Finalmente es cierto y es una lástima que la gente sea tan pobre, pero Bordoli sabe como su admirado Francisco Espínola, que el hombre podría ser bueno, ser más, mucho más que una sombra sobre la tierra.

Otros recursos como la personificación o el animismo de objetos y detalles particulares, pueden servir como técnicas de humor, así como para crear atmósferas pesadillescas en el estilo onírico de Lorca.

Siguiendo la voz del narrador de “Trago amargo” entramos en un claudicante club deportivo, para toparnos con la omnipresencia de un abdomen imposible de soslayar. En realidad, en todo humorista hay un observador a la pesca del detalle, que debe apartar analíticamente la realidad. Pero aquí, los detalles son en sí mismos un retrato anticipado. Funcionan como catáforas y por desplazamiento semántico, aluden también a un todo físico y psicológico. No es el mundo descuartizado de Felisberto Hernández, donde piernas, ojos, objetos, evidencian la disolución del yo. Por el contrario, el abdomen de “Jorge Gaucho Paredes” es como todo él, una perfección imposible, un sueño de grandeza frustrada.

La enumeración de términos, así como el uso del sobrenombre, son recursos especiales del autor, que frecuentemente se usan para producir humor. Los apodos metaforizan la identidad particular. En ellos se evidencia ese coro social omnipresente, pese a lo cual se padece la soledad. Incluso hay ciertos términos que cobran un carácter nominal por aludir a la inserción social: “el zapatero Giménez”, “el viejo Dal”, etc. Hay en esta narrativa una verdadera sociología del nombre y del comportamiento de pueblo chico. Pero a la vez genéricamente y desde fuera de nosotros, el sobrenombre se fija desde nosotros mismos. Como anillo al dedo le van sus apodos a aquel hombre-abdomen que hoy

mencionáramos, y que no pudiéndose reconocer en su nombre “*de estudiante o de muchacho de buena familia*”, acepta con alegría aquellos que reafirman su ideal de timbero y de matón: “Gaucho”, “Toro”, “Panza”, “como llovizna sobre la hierba susurraban estos apodos en su oído”.

Como conclusión podría decirse que se ha malentendido en general el humor de Castelli, tildándose de afectado y aún de rencoroso. Quizá una deformación algo bergsoniana nos lleva a pensar que el humor puede ser únicamente sanción social, pareciéndose al estigma del rencor y la venganza. En *Los Clásicos*, Bordoli se pregunta si sería posible unir a esa “quemadura”, una modalidad real de la bondad. Y encuentra que no cumpliéndose en un Shakespeare ni en un Quevedo, existe el “*humorismo del buen corazón*”, que él sitúa por excelencia en Cervantes.

Aunque todo humor y el esfuerzo deliberado de producirlo, nace del fracaso, debe necesariamente provenir también de una aceptación sin resentimiento. “*La desproporción entre lo que se quiso ser y lo que a fin de cuentas se terminó por ser*”, es lo que une los mundos espejados de Cervantes y Castelli con sus personajes.

Cervantes había mirado una vez a su Quijote, cuando “*se le soltaron no suspiros ni otra cosa que desacreditase la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media...*”. Se ríe, pero se entristece también, porque se nos sueltan a todos muchos sueños en tanto vivimos. Dejarlos escapar es una forma sabia de obtener la paz. Castelli no siempre ha podido reírse de sus sueños, pero cuando lo hace no hay rencor. También él “*los ha amado demasiado para encumbrarse soberbiamente sobre ellos*”.

Hablando de Líber Falco, ese hermano de alma de Bordoli, Mario Arregui ha dicho, que su bondad era única, incomparable a otras y que “*no es demasiado difícil ser bueno; alcanza (...) con llegar a un entendimiento tranquilamente hostil con los demonios personales*”. Y sin embargo, qué hay más difícil que doblegar a esas bestias que cargamos. El humor de Castelli es, aunque infrecuente, una forma de la alegría que se vuelve coraje.

2.C. Los demonios de un clásico

Los personajes de Bordoli no son héroes. Uno abre el libro y se topa con tres huérfanos, un padre desesperado y un discapacitado, a quienes el destino se empeña en asfixiar como una mortaja. Otras veces el delirio de grandeza, se confunde en una parodia de la heroicidad, como en los mencionados cuentos “El entierro” o “Trago amargo”. No obstante, estos seres tampoco son antiheroicos en el sentido moderno del término.

Responden todos ellos a angustias y anhelos profundos, que los redimen de la anodina vulgaridad en el sentido de un Leopoldo Bloom. Cada cuento es un sueño quebrado, mal conducido a su resolución pero un sueño al fin. Sin demasiada conciencia en muchos casos, los personajes intentan enfrentar y conjurar sus destinos. Los niños de “La Golondrina”, se empeñan heroicamente en superar la soledad desde esa vaca-pájaro para escapar, así como el viandero de “Día de lluvia”, convertiría ese alienante apodo de “burrito”, en el ideal mismo de la libertad y pasaría lejano junto a los corderos. Otros sueños, de sombría y arrebatada angustia, parecen nacer del espanto instintivo a la mediocridad. Cualquier lugar vendría mejor a Castelli que el vestíbulo de Dante, tal vez porque como se había observado en *Los Clásicos*, “...sólo los excesos –las catástrofes y los éxtasis– permiten volver a descubrir este valor que la vida pierde en la cobardía y el automatismo”.

Seres toscos y simples de pueblo que a cada momento podríamos cruzar; pero “*el espíritu de un hombre no puede nunca caer tan bajo que se anule por la costumbre*” y aun la tosquedad puede disimular un volcán interior, ser “*atropelladas violentas para encontrar una salida*” (“Trago amargo”).

La salida es, sin duda, la respuesta a la angustia existencial por no poder desentrañar y cumplir el destino. Y si la soledad es un tema central del libro, la muerte será concomitantemente la verdadera obsesión. Los personajes buscan escapar y aun exorcisar el horror, produciendo su muerte. Un padre enloquecido por el suicidio de un hijo se muda por todo el país, pero no consigue sino encontrarse con su propio final. Precisamente es el suicidio, la forma predominante de esta obsesión, y el único homicidio del libro, el del último cuento, termina también en una especie de suicidio. Lo que importa destacar no es la muerte como violencia, que intrínsecamente existe, sino como horror y miedo metafísico.

En “La isla del puerto”, un joven que va a violar a un niño, termina muriendo ahogado y en “La voz interior”, aquel que necesitaba “*aplantar a la gente en un río de inmundicias*” y que ha abusado de su propia hija, sucumbe ante el miedo de un niño y el dolor de un inocente y termina sofocando la ira en el fango del río.

Más que asesinos, los personajes son verdugos de sí mismos, porque el enigma de la vida los espanta. “*Para no ver la muerte hay que producirla*” –se dice en *Los Clásicos*–. “*El hombre de este modo se hace por ilusión, un poco verdugo de aquello que ha empezado a devorarlo*”. Es el vértigo trágico de los héroes clásicos, que apresuran un destino al que no podrían nunca vencer.

Donde más cabalmente se encarna este vértigo existencial, es en los personajes adolescentes, protagonistas dominantes del libro. La inseguridad produce en ellos un ímpetu de locura y de truncada grandeza, que no es sino una forma soberbia y equívoca de la desesperación. Contemplativos, ensimismados, encarnan el éxtasis angustiado frente al misterio de la vida. En ellos encuentra el narrador, una pureza desenfrenada que, como el héroe clásico, se prodiga en la aventura, aun cuando esta no esté a la altura de sus necesidades. La adolescencia, dice Octavio Paz en *La dialéctica de la soledad*, “en tanto extrema conciencia de sí” (...) “no puede ser superada sino como olvido de sí, entrega”. Es el tiempo de la gran soledad, del heroísmo. “*Tiempo de confusión, de deseo y de impotencia. Ser todo, hacerlo todo*”, decía Bordoli en *Vida de Juan Zorrilla de S. Martín*. Acuciados por “un viento de primavera”, “una pradera”, un río, esos adolescentes se lanzan heroica, deportivamente contra el enigma, pero la aventura los sume siempre en la soledad y desazón.

Como en las apocalípticas epifanías infantiles de Joyce (“Arabia” de *Dublinese*), la vida se convierte en “un misterio burlón o incomprendible” y, para el protagonista de “Viento de primavera”, la aventura termina en ese par de lágrimas entre un montón de escombros.

Decíamos, al iniciar este tema, que los seres de Castelli no son héroes. Y no es el éxito de la acción, sino la grandeza del carácter lo que los volvería heroicos.

En definitiva, la historia tradicional del héroe tiene más bien que ver con un exceso y una hybris que con una gloria obtenida. Así funcionan, nos dice Bordoli, en la cólera de Aquiles, la voracidad de Fausto y el delirio del Quijote.

Pero la gloria está en ellos en un sentido menos evidente: el héroe se libera a menudo en la expiación de la anagnórisis. En el sentido cristiano que sustenta el mundo literario de Bordoli, el héroe será precisamente el hombre que ve, el que acepta finalmente su destino. Ya no precisa actuar. Reconquista la grandeza de su carácter en ese sentido de algunos héroes clásicos o en el más amplio y radical del santo. Precisamente, citando a Max Scheler, Bordoli ve en el héroe al que se realiza en sus hechos y en el santo al que se realiza en su ser.

Esta paz del que vuelve a sí mismo como hijo pródigo, es la que no conquistan los personajes de Castelli, salvo excepción casi única en el cuento “La voz interior”. En un discurso a los estudiantes católicos del IPA (mayo de 1954), Bordoli dice que “*Dios nos ha concedido la libertad hasta el abuso, como una manera equívoca en cierto modo, pero necesaria de retornar hacia Él*”. Los hombres se resisten a menudo,

como sus personajes. Convierten la tribulación natural de todo espíritu, en la complicación enquistada y narcisista. *“Lo problemático es siempre la máscara consoladora del misterio que lo ha originado, y al que no quiere a la vez retornar”*. De ahí que la forma última de lo heroico sea la humildad, como la del pecado original, la soberbia. Citando a Fenelón, Bordoli decía en su discurso, que la humildad *“es una derechura de alma que se ignora a sí misma”*. Pensamos en el paso lento, imperturbable de un “Rodríguez” de Espínola, y en las formas cada vez más sutiles y agresivas con que el hombre moderno vive “lo problemático”, tales como las que Erich Fromm observa en el deporte, por ejemplo, alegoría cabal del *“miedo a la libertad”*.

En el discurso, Bordoli ha dicho, además, que abandonar el problema para sumergirse en el misterio, implica dejar de ser para transformarse en naturaleza. Mucho se ha hablado de la tendencia bucólica, contemplativa, de los escritores de *Asir*.

En Bordoli no se da como el aislamiento romántico sino como una contemplación que involucra la verdadera soledad, esa que en *Los Clásicos* se definió como la de un alma que se asfixia en la imposibilidad de ser. Bordoli siente, como sus filósofos más leídos –Lavelle, Alain, Max Picard o Gabriel Marcel–, que el hombre es un centro silencioso que se conecta al silencio sabio de la naturaleza. *“Cuando se juntan en un hombre se llega a la perfección”*, decía Lavelle. Los contemplativos seres de Bordoli, observan aquella seráfica paz, sin poder trascender la ignorancia. Se enfrentan a *“un horror sagrado”* como los personajes de Esquilo, que es *“un pánico inicial delante del misterio de la vida”*, pero no logran resolverlo. El personaje de “La luz del hogar”, contempla una *“palma cuyas hojas tiemblan levemente al sol, y que ha crecido años y años con una conmovedora lentitud, en el mismo tiempo que la gente se ha entregado a todo género de locuras”*. Como dice Bordoli en *Los Clásicos*, *“...el hombre puede a veces volverse más que un error una ausencia de sí, de su hermosura posible y trágicamente olvidada (...) Los bellos objetos que se habían hecho para él se han quedado en su espera. Sobre el vasto silencio de los héroes dormidos, el orden de las cosas, la naturaleza sabia y eterna dispone su festín”*.

Significativamente, en unos versos que Líber Falco dedica a Bordoli, parece haber una respuesta: *“Despierto en la alta noche / los gallos cantan, / y un aire inocente / baña a la tierra. / Es triste y no es triste / sentir entonces, que todo acaba / o que de nuevo empieza”* (“Momentos”).