

**FRANCISCO ESPÍNOLA
EN UN CRUCE DE TRADICIONES**

Ana Inés Larre Borges

“Cuando los escritores son muy buenos, muy buenos, sus obras se continúan leyendo. Y cuando permanecen mucho, mucho tiempo, y siguen gustando, hombres sabios las analizan, ven cómo están hechas, y señalan a los otros sus misterios y bellezas”.

Estas palabras escribió Francisco Espínola, en unos borradores cuando preparaba el famoso “Discurso ante la Junta”, con el que agradeció el homenaje que se le tributó en Montevideo en 1962. Si el tono didáctico y paternal delata su real o escenificada procedencia —es Paco, claro, hablando a las muchachas prostitutas del bajo de San José—, su sentido cobra hoy, a cien años de su nacimiento, el aire de una premonición a su medida. El tiempo ha hecho de la literatura de Espínola ese clásico que tan sencillamente definía el escritor. Sus libros se siguen leyendo, como no ocurre —acaso injustamente— con otros escritores de su generación, y algunas personas —no sé si tan sabias como él quería, pero bastante empecinadas— seguimos tratando de descubrir “el misterio y la belleza” de sus narraciones.

Es frecuente que los verdaderos artistas más tarde o más temprano terminen por subvertir aquellas categorizaciones en las que la crítica tiende a ordenar el gran mar de la literatura. A Francisco Espínola, casi desde su estreno literario, se lo ha colocado en el estante del nativismo narrativo de los años 20, junto a narradores como Juan José Morosoli y Enrique Amorim. Con la complicidad del propio escritor esa clasificación ha demostrado ser útil y acaso por ello ha sido poco revisada. Hugo Verani, que la refrenda y habla de un “neonaturalismo”, señala el conservadurismo y final anacronismo del movimiento respecto a las vanguardias actuantes en el resto de América Latina. “A nivel hispanoamericano, esta es la generación que rompe con la tradición realista decimonónica. En Uruguay, sin embargo, un renovado nacionalismo regionalista impulsa la tendencia nativista a la cual pertenecen los principales escritores del momento, quienes asumen las preferencias del período precedente, mundonovista, en plena vigencia histórica”, escribe. Aunque destaca precisamente a los tres narradores que hemos mencionado, ya que “trascienden las limitaciones del costumbrismo pintoresco”, considera que eso no alcanza para que integren las “inno-

vaciones expresivas y formales que se están produciendo en la literatura de aquel tiempo”.⁽¹⁾ Verani coincide así con la línea de mayor consenso en la historiografía literaria uruguaya, aquella que marca el quiebre significativo en la ruptura del realismo que protagonizaron de distinto modo Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. Es la misma demarcación que inauguró la *Historia de la literatura uruguaya* de Capítulo Oriental en la década del 60 y la que sostiene, más recientemente, la *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* de Raviolo y Rocca.⁽²⁾ Es muy probable que este extendido consenso sea básicamente un acertado diagnóstico, pero parece igualmente cierta la necesidad de matizar ciertos automatismos engendrados por la necesidad de categorizar y que impiden advertir la compleja manera en que la tradición (y las tradiciones) afecta la creación de un escritor.

Cuando Espínola publica su primer libro *–Raza ciega*, en 1926– es saludado por Zum Felde como el renovador de un “nativismo” que el crítico veía agotado en su vertiente lírica. Desde entonces, a veces con la complicidad del escritor, esta narrativa se leyó como una continuidad –mejor y más universal pero continuidad al fin– de la literatura rural. Si se mantuvo, entonces, el primer aserto de Zum Felde que lo colocaba como renovador de una tradición, acaso se olvidó la otra parte de su juicio, la que percibía su introducción “en la literatura de asunto campero de una sensibilidad de vanguardia”.⁽³⁾ Tampoco pareció quedar registrado el

(1) *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya 1920-1995*, Montevideo, Trilce, 1996, pp.16-17.

(2) En la historia de la literatura uruguaya que hace en 1967 la generación del 45, ya está asentada esta interpretación. Así, Emir Rodríguez Monegal, al escribir sobre Onetti, enfatiza desde el título la ruptura con la literatura regionalista o campesina. “Onetti o el descubrimiento de la ciudad” titula. A su vez, Ángel Rama, al escribir sobre Felisberto Hernández, lo propone como “el representante uruguayo” de la vanguardia que “inicia la crisis del realismo”. (*Capítulo Oriental, la historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, Centro editor de América Latina, 1969). Veintisiete años después, en el más reciente –y todavía en proceso– panorama de la literatura uruguaya, sus directores justifican el inicio elegido entre otras razones por “la transformación narrativa que interpela el canon realista imperante (cambio impulsado básicamente en las obras de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti)”, y son justamente Felisberto y Onetti los primeros autores tratados en el inaugural volumen que dedican a la narrativa del medio siglo. (*Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca, Montevideo, Banda Oriental, 1996).

(3) En *El Ideal*, edición de la tarde del diario *El Día*, Montevideo, 6 de abril de 1927. Recogido en *Zum Felde, crítico militante*, Uruguay Cortazzo compilador, Montevideo, Arca, 1981, pp.121-123.

saludo no menos entusiasta de Alfredo Mario Ferreiro, quien en su papel de legítimo vanguardista, señaló que el “más alto mérito” de los cuentos de Espínola residía en “esto de no copiar la realidad, procediendo felizmente al revés de cómo han procedido todos los aburridores costumbristas del Río de la Plata”.⁽⁴⁾ Esta coincidencia entre un Zum Felde consagrador de prestigios desde su tribuna de el diario El Día y un desafiante Ferreiro, vanguardista y agitador desde las páginas de las nuevas revistas, refuerza la tesis de que la literatura de Espínola no se entiende sin el ingrediente de la vanguardia. Extraño sea acaso que este atributo que fue evidente en su momento y que, además, su biografía consiente –en su feliz pasaje en años de formación juvenil por revistas como *Cartel* y *La Cruz del Sur*, en el recuento de las amistades de entonces–, deba ser redescubierto hoy. Si la lectura de la generación del 45 supo enfatizar una valoración formal de su literatura, ocultó, en cambio, la participación de Espínola en otras tradiciones. Su asociación a la vanguardia de los años 20 quedó silenciada por mucho tiempo. Acaso la imposición social de lo que Carlos Martínez Moreno llamó el “escritor institución”⁽⁵⁾ –el Paco profesor y conferencista, el “maestro” de tribunas académicas, políticas, amistosas– ocultó asimismo al Paco joven, y con él sus años de formación estética y política, su educación sentimental, civil y literaria. Devolverle su derecho a esa participación no importa solo como un dato que rectifique precisiones estéticas, sino que también implica restituir su obra a una historicidad perdida.

Lejos de la crónica y cerca del mito

Sabemos que los inicios literarios de Espínola tuvieron la modesta y previsible peripecia a la que podía acceder un joven provinciano en aquel Uruguay de los años 20. En aquel país emergente de luchas partidarias y que estrenaba con vigor la modernidad, Francisco Espínola en sus recién cumplidos veinte años, había comenzado a escribir unas coplas populares y camperas y visitaba a un escritor patriarca, Javier de Viana, un hombre de divisa blanca y un cultor de la literatura criollista. Esa era la tradición natural a que podía aspirar por su filiación y circunstancia y, sin embargo, era en su caso una tradición reciente. Francisco Espínola Aldana, su padre, era canario de nacimiento, pero muy pronto se ganó

(4) En *La Cruz del Sur*, Montevideo, N° 17, mayo y junio de 1927.

(5) “Imagen múltiple de Francisco Espínola”, México, *Texto Crítico* de Universidad Veracruzana, julio-diciembre 1975. Recogido en *Literatura uruguaya* (Tomo I de *Obra ensayística* de Carlos Martínez Moreno, Montevideo, Cámara de Senadores, 1993, pp.269-279).

un legítimo lugar en la tradición criolla. El padre que pelea en las revoluciones blancas de 1897, de 1904, de 1910, que tiene una herida de Masoller, es el vínculo con esa tradición épica nacional, pero es también, tácitamente, la lección tangible y expuesta de que las tradiciones se eligen y se ganan.

Si la vida de Espínola es –especialmente en el episodio de Paso Morlán cuando la revolución del 33 contra Terra, pero también en todos sus otros compromisos cívicos– un perpetuo desafío destinado a merecer las tradiciones que ha aceptado y elegido, también en su literatura es posible observar esa libertad para adoptar las tradiciones y los autores que con audacia y sin temor canibalizó en la mejor tradición antropofágica, convencido, sin duda, de que sólo debía merecerlas.

Esa posibilidad, sin embargo, llegaría en su madurez, pero la primera producción de Espínola se hizo, fundamentalmente, en base a dos tradiciones, la mentada y alegada tradición criolla y la más oculta de la vanguardia. Es interesante ver cómo se produce ese cruce, que no es, sin embargo, el mismo que reivindicó el nativismo de los años 20.

1922 fue un año universalmente emblemático, signado por la ruptura con los cánones del arte inmediatamente precedente y por la irrupción de nuevas formas. Fue el año de la muerte de Proust y el de la publicación del *Ulises* de Joyce. El de la aparición de *La tierra baldía* de T.S. Eliot y el de la semana de Arte Moderno en San Pablo. Un año también clave para la vanguardia en América Latina: con la publicación de *Trilce* de Vallejo, de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, además de ser el año de la fundación de la revista *Proa* o el de la inauguración en Montevideo del Palacio Salvo, por muchos años el edificio más alto de América Latina. En lo político es el año de la Marcha sobre Roma de Mussolini. Lejos, aparentemente muy lejos, de esas transformaciones, en San José, un Paco Espínola que apenas si se anima con soñar en ser escritor, participa junto a otros jóvenes blancos de un acto un poco extraño que fue por mucho tiempo una anécdota olvidada, pero puede hoy redescubrirse como un gesto de iniciación vanguardista, pleno de significación. Para evocarlo basta recordar que esos jóvenes eran blancos disconformes con la política de su partido, que se arriesgaron a “tirarse con lista propia” a las elecciones departamentales, que –de manera inconsulta– encabezaron esa lista con tres escritores blancos y criollistas: Carlos Roxlo, Javier de Viana y José Alonso y Trelles.⁽⁶⁾ Lo

(6) Ver Luis Pedro Bonavita: “La experiencia de 1922” en *Las barras del día*. (Montevideo, Arca, 1969. Pp. 49-57.ds)

que despectivamente se llamó “la lista de los poetas” logró sacar un candidato con votos reclutados en el Bajo y entre el pobrerío. Los organizadores apenas tenían veinte años y muy probablemente jamás habían oído hablar de la vanguardia, pero protagonizaron un gesto absoluto y radical en su mejor tradición. En unos días de ferviente campaña esos jóvenes lograron un anhelo casi siempre incumplido por el espíritu de vanguardia, la unión de la literatura y la política, y fueron capaces de poner en funcionamiento la máxima de que el arte pueda cambiar la vida.

En la retardada génesis de su vanguardismo, en el evidente desfasaje de la literatura uruguaya respecto a otros movimientos, esta acción audaz, simbólica, lúdica, constituye una milagrosa y solitaria sintonía con los aires que cambiaban radicalmente el arte en el resto del mundo. Porque la vanguardia uruguaya sería bastante más moderada que este impensado anticipo. En el Uruguay fue ecléctica y tardía, menos escandalosa, menos rupturista con el orden burgués que el 900 que la precedió. Lo que hubo se manifestó a través de algunos grupos que se reunieron en torno a algunas revistas como *Cartel* y *La Cruz del Sur*. En ambos proyectos participó Espínola. En el período que media entre la publicación de *Raza ciega* y la de *Sombras sobre la tierra*, su participación en estos grupos, su amistad con los escritores que los animaban y su dedicación a la poesía, que también quedó oculta, marcaron la participación oficial de Espínola en la vanguardia autóctona.⁽⁷⁾ Rastros más personales de ese pasaje son algunas anotaciones en un diario que llevó por aquellos años, donde por ejemplo registró su lectura de un poema de Apollinaire que encuentra “parecido a uno mío” o la más audaz opinión de que ha “escrito unos poemas muy buenos y muy extraños. Estoy poniéndome hecho un ultra o dadá o super”. Pero la poesía que escribió y conservó inédita parece estar lejos de la estética vanguardista. Interesa más la incidencia de esta operación de la vanguardia en su narrativa.

Es probable que Espínola fuese el primer sorprendido de este intento de rastreo vanguardista en su prosa narrativa. Ya en su madurez, interrogado sobre la literatura de Felisberto Hernández, admitió que, aunque lo había conocido en su juventud y gustado de aquellos libros sin tapas, “como conocía poco de literaturas modernas, no podía saber de dónde venía aquello, advertía que no tenían nada que ver con lo que hacíamos nosotros y me sorprendían mucho”.⁽⁸⁾

(7) Ver mi *Francisco Espínola, poeta*, Montevideo, *Cuaderno de la Biblioteca Nacional*, 1992.

(8) En “Una imagen piadosa y verdadera de los hombres”, reportaje de Jorge Ruffinelli, Montevideo, *Marcha*, 12 de noviembre de 1971. Recogido en *Palabras en orden*, México, Universidad Veracruzana, 1985.

Ante la radical diferencia de la práctica textual de Felisberto, aquel “espíritu de vanguardia” señalado por Zum Felde y por Ferreiro parece desvanecerse. Sin embargo, si admitimos, como señala Verani, que “la tendencia nativista, arraigada en la tierra y en los problemas de la vida campesina, persigue una finalidad documental y cognoscitiva”, parece claro que Espínola, aun desde su primera producción –la de los primeros cuentos de *Raza ciega*– escapa a esa regla.

Tampoco participa este escritor de la nostalgia que alentó al nativismo lírico, donde la mirada hacia lo rural fue una operación de rescate, una búsqueda por aprehender un mundo en retirada, ante la avasallante modernidad. Un gesto esencialmente nostálgico y sentimental aunque adoptase aires alegres como en un Fernán Silva Valdés. En los cuentos de Espínola no hay nada de eso. Curiosamente tampoco lo hay en aquellas primerizas coplas criollas que, bajo la inspiración de Javier de Viana, escribió casi escolarmente en un cuaderno Tabaré allá por 1920. Los asuntos que informan sus cuentos son siempre extraordinarios como lo eran los motivos de aquellas coplas en que había embarazadas ahogadas en pozos, duelos a cuchillo y muertes varias que anticipan las anécdotas de su primera aventura narrativa.

Desde aquellos comienzos, lo extraordinario será una de las claves del mundo espinoliano y en sus obras de madurez, como en “Rodríguez” y en el *Don Juan*, alcanza los límites de lo real maravilloso y lo fantástico. En su primera producción, en los cuentos, la presencia de lo extraordinario se da de dos maneras: la violencia o la imaginación. O, dicho de otro modo: la muerte y la fiesta. Esas son sus estrategias de fuga del costumbrismo. La primera está ejemplarmente en “El hombre pálido”, en “María del Carmen”, en “Cosas de la vida”, donde hay hechos de sangre y hay muertes. Otra manera de lo extraordinario está, en cambio, en las ceremonias de pasaje, como el velorio de “El angelito”, y el casamiento en “Pedro Iglesias”. Si estos remiten a la “fiesta” en tanto celebración, más lo harán un poco más adelante, los cuentos del carnaval o de los disfraces, tan queridos por Espínola. Así, “Los cinco” transita la interpretación cristiana del carnaval como un tiempo fuera del tiempo en que el disfraz permite al hombre salir del lugar asignado. Los mismos disfraces se reiterarán en “Rancho en la noche”, que es una puerta a la fantasía y lo fantástico. En “Qué lástima” la excepcionalidad está en la borrachera de Sosa y Juan Pedro, que es un tema central al cuento según manifestó su autor y que en su primera versión llevaba por título “Las tres

ilustres borracheras”⁽⁹⁾, incluyendo la del negro y siguiendo aquel deseo del autor de pintar la ebriedad, un estado distinto de la borrachera, un estado especial del espíritu. En “Rodríguez” ya entra abiertamente en el terreno de lo fantástico.

Nunca escribe Espínola sobre la gris cotidianidad de los días, nunca sobre el trabajo o la rutina. Sus personajes no trabajan. En eso se diferencia radicalmente de un Morosoli, que podía descubrir una belleza sosegada en el mero existir de oficios, en el mero transcurrir del tiempo.

Admitir estos rasgos no es prueba terminante de su origen. Esa opción por lo extraordinario es también una herencia ibérica. Lo clásico español tiene vocación por lo tremebundo o por lo fantasioso. El Siglo de Oro, que Espínola conocía bien, es el de un universo de dramas grandilocuentes o el de la imaginación disparada. Está en el teatro de Lope y en el de Calderón, y en las complicadas escenografías que buscaban superar lo real por el artificio. En el *Quijote*, uno de los libros que Espínola más amó y leyó, esa herencia opera de una manera curiosa y singular. Origen de la novela realista, el *Quijote* es a la vez matriz de la más precoz tradición fantástica, como ocurre con el *Tristram Shandy* de Sterne, que lo tomó de modelo para inmediatamente constituirse en una precoz experimentación narrativa. El Quijote, y no es rara la predilección de Espínola, ofrece, por lo tanto, al escritor el sabor popular de la picaresca y la más aguda posibilidad de invención.

Sombras sobre el mito

Si el cruce de tradición popular y vanguardia resulta productivo para explicar toda la cuentística de Espínola y abona el terreno para una interpretación de *Don Juan, el zorro*, otro es el caso de *Sombras sobre la tierra*. La novela, publicada en 1933, fue, por mucho tiempo, la obra que representó a Espínola escritor. A ella dedicó los extensos discursos que en el liceo de San José en 1957 o en la Junta de Montevideo, lo consagraron como escritor. El impulso autobiográfico de *Sombras*, su carácter de novela creadora de un mundo, su psicologismo, su contenido social y, especialmente, su existencialismo dostoievskiano, la separan de la gran tradición antimimética y mítica en la que podían confluír la tradición gauchesca y la vanguardia. Esa distinción de la tradición criolla y ese alejamiento de lo épico que Onetti saludó cuando su

(9) En el diario *Crítica*, Buenos Aires, 30 de setiembre de 1933.

reedición en 1939,⁽¹⁰⁾ eran las señas de lo irreconciliable de las tradiciones que alimentan *Sombras* con los otros cauces de la literatura espinoliana.

Hay aquí dos datos extratextuales que pueden resultar significativos. El primero se refiere a las fechas de concepción de sus obras: *Sombras* fue un proyecto posterior al de *Don Juan, el zorro*. Espínola tenía ya prevista esa siempre postergada publicación del *Don Juan*, cuando el proyecto de la novela se cruza en su camino. En su génesis, entonces, el *Don Juan*, está adherido a los cuentos.

Otro dato de interés es el que revela que la lectura de Dostoievski que siempre se ha señalado como una de las fuentes de inspiración de *Sombras sobre la tierra*, fue notoriamente exigua. En anotaciones de su diario, Paco registra que lee *Los endemoniados* por primera vez en 1926, después de escritos todos los cuentos de *Raza ciega* y que sorprendentemente no le gusta. Escribe de un modo irreverente y libre: “Mala impresión me ha hecho este escritor. Es la primera obra que conozco suya y una desilusión. Flojedad, inútil novela hecha con poca honestidad artística...” Al mes retoma la lectura y, aunque sus opiniones son igualmente adversas, es posible advertir el aprendizaje que obtiene de la lectura:

“Anoche continué la lectura de “Los endemoniados”. Hacía más de un mes que no lo tocaba. No me gustaba y no me gusta. Pero es interesantísima para un novelista, por las enseñanzas que allí se pueden recoger. Dostoyevski teorizó técnicamente. Después, hizo su obra sin retroceder una línea. Coloca brutalmente al lector en la situación de cualquier hombre de los que vivían en la ciudad donde se desarrollan los sucesos. Lector; autor; personajes; no saben más, unos que otros. En una novela tan larga, y exagerando tanto el procedimiento, concluye uno por fastidiarse y empalagarse. A esa exageración se debe que la llegada a la ciudad de Stavroguin no produzca en el lector el efecto calculado. Pero, sin embargo, pudo estar muy bien con un poco de cuidado. Uno ya ha ido conociendo a través de mil referencias contradictorias algo del personaje. Al enfrentarse con él, pues, aunque no hable ni palabra, el lector se sobrecoge. Su acción de presencia es extraordinaria. Voy a continuar leyéndolo rápidamente. Después, lo estudiaré con cuidado y, posiblemente, escriba algo sobre él. La obra,

(10) “Nueva edición de *Sombras sobre la tierra*”, *Marcha* 30 de junio de 1939, Recogido en *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Jorge Ruffinelli compilador. Montevideo, Arca, 1976, pp.38-39.

en realidad, es mala. Mala para ser de Dostoyevski, claro está. Yo no conozco más que esta, pero he leído tanto sobre él que, seguramente, todas las demás serán muy superiores a “Los endemoniados.”⁽¹¹⁾

A pesar de algunas conmovedoras ingenuidades, el juicio del joven Espínola ilumina el desarrollo de su obra. Muchos años después, interrogado por Arturo Sergio Visca, sobre la influencia de Dostoiévski, declarará en coincidencia con su *Diario* que, “Aunque cueste creerlo, cuando escribí “*Sombras sobre la tierra*” yo no conocía más que “*Los endemoniados*”, y esto en una lectura inconducente desde el principio, porque advertí ya en las primeras páginas que había que dedicarle mucho tiempo y era preciso dejarla para después”. Admite, sin embargo, algo que también había escrito en sus apuntes, la influencia de otros escritores rusos como Gorki y Andreiev, y enfatiza en las similitudes que pudieran existir entre la realidad social que aquellos vivieron y la que él experimentó en su pueblo.⁽¹²⁾ Si el impulso para escribir *Sombras sobre la tierra* no fue fruto de lecturas eslavas, pudo estar, sin embargo, en otra confesión de ese período: su deseo de hacer “literatura social”. Es probablemente esa urgencia, reflejo también de una crisis personal que se ficcionaliza en la novela a través de las tribulaciones de Juan Carlos, el protagonista y evidente *alter ego* del autor, cuando considera la posibilidad de seguir la vanguardia –en este caso política– pero se detiene ante la divisa tradicional de sus mayores.

Esa vocación por los pobres del mundo no es un invento de *Sombras*, como induce a creer el escritor al relacionar su génesis con el relato de “*Las ratas*”. Desde los primeros cuentos de *Raza ciega* hay en Espínola una vocación irredenta por ocuparse de eso que hoy la crítica llama “subalternos” y que abarca a los desposeídos de cualquier categoría: los pobres, los huérfanos, los malhechores, los fugitivos o los simples de corazón. Puede afirmarse que esa desprotegida especie de perdedores simplemente se sedentariza en *Sombras sobre la tierra*, migra de los gauchos malevos a los degradados del Bajo, al mundo de las prostitutas. El pasaje, sin embargo, no es inocuo: porque la piedad es distinta a la denuncia. En los cuentos, la concentración narrativa, el carácter épico o mítico encuentra su sentido en la fábula; en la extensión abarcadora de la novela, en su ambición por representar mundos y juzgarlos, el realismo se impone. Es

(11) Anotación del domingo 21 de agosto de 1926.

(12) Según un plan de trabajo que anotó en el interior de un cuaderno de su Archivo con “Apuntes para una novela”, a *Sombras sobre la tierra*, seguirían *Hacer* y a esta, *La muerte*.

verdad que hay episodios de *Sombras* que mantienen alguna veta popular que establece un hilo conductor entre los cuentos y el futuro *Don Juan, el zorro*, pero son escenas aisladas, aleatorias a la trama central que es la del protagonista y sus paralelas relaciones con el Centro y el Bajo. El vívido relato de los velorios de *Sombras* guarda el sabor picaresco y popular de sus antiguos cuentos, quizás porque, otra vez, se encuentra su narrador en el universo de lo extraordinario.

Francisco Espínola planeaba escribir dos novelas que fueran la continuación de *Sombras sobre la tierra*.⁽¹³⁾ Nunca llegó a hacerlo. Tanta explicación esa postergación por razones de elecciones estéticas: el escritor que descubre que su verdad artística está en el camino del mito y la fábula. Sería arbitrario, sin embargo. Espínola dejó muchos otros proyectos sin conclusión, proyectos que responden justamente a esa tradición popular o mítica como la serie de “cuentos de diablo” y, memorablemente, el *Don Juan*.

Mitologías

Por alguna razón la palabra “mito” se ha deslizado inadvertidamente en los tres subtítulos que alivian este estudio. Entre las distintas tradiciones que crean y tensionan la narrativa de Espínola, el más decisivo es seguramente el doble juego que realiza con la mitología criolla: doble en tanto recupera insumos temáticos de la misma tradición a la que recrea y resemantiza en su literatura.

Espínola funda su narrativa en la tradición campesina popular. Es notoria la influencia de las leyendas del norte argentino, hoy tan olvidadas que los críticos debemos salir a pesquisarlas en recopilaciones y diccionarios. Del norte argentino viene el acriollamiento de las aventuras del zorro que desde sus lejanísimos orígenes en la India, cruzaron la literatura europea y luego el Atlántico. Tradición de los “casos” del zorro y de su rivalidad con el tigre y con el “quirquincho” o tatú, que fue compartida en el Uruguay por escritores de distintas generaciones como Javier de Viana, Montiel Ballesteros, Justino Zavala Muniz, hasta el más cercano y completo antecedente de Serafín J. García, que publicó su *Las aventuras de Don Juan, el zorro: Fábulas criollas* en 1950.⁽¹⁴⁾ Junto al desafío enorme del *Don Juan, el zorro*, hay otras

(13) “Tres preguntas y sus respuestas”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, No. 8, Montevideo, 1974.

(14) Por un registro más completo de la genealogía criolla del *Don Juan*, ver ficha en *Diccionario de Literatura Uruguaya Tomo III*, Montevideo, Arca, 1991, pp. 105-109.

historias que provienen de esa misma tradición oral y que Espínola usó muchas veces para cuentos como “El baile de los bichos” de las *Veladas del fogón* o la serie de los cuentos de diablo, del que “Rodríguez” quedó como único sobreviviente, emblema sofisticado de las potencialidades artísticas de esa mitología criolla. Es elocuente verificar cómo Paco reitera una práctica de producción de relatos que escenifica bien su trabajo con la tradición. Consiste en incorporarlos de un modo casi mecánico y literal para escribir luego una versión trabajada que marca su apropiación personal. Véase, por ejemplo, el argumento de la víbora que se acerca a amamantarse de una parturienta, una leyenda criolla cercana a los cuentos de aparecidos. Espínola la trasladó de un modo casi crudo a una de las *Veladas del fogón*, pero escribió también un cuento, *La Yararaca*, olvidado y rescatado tardíamente en la edición de los *Cuentos completos* de 1984. Es la misma operación que de un modo extremo realiza con el *Don Juan, el zorro*, que se inicia como un “cuento de fogón” a cargo de un viejo narrador y todavía fiel a la narración de casos, para convertirse en una novela compleja y sofisticada, donde la calidad de la escritura, la complejidad en la construcción de los personajes, la cualidad poética, hacen casi irreconocible el modelo que le sirvió de matriz. Hay, todavía, otros casos en que esta práctica es menos evidente. Creo posible “leer” el muy deliberado “Rancho en la noche” como una versión vanguardista de “El baile de los bichos” que está en las *Veladas*. Este último, es en realidad una composición tradicional, un compuesto, donde a través de los distintos animales que concurren a un baile y de un uso muy primitivo de la rima se construye un argumento.⁽¹⁵⁾ no tan diferente parece el desafío adoptado por Paco cuando al escribir “Rancho en la noche” buscó que los disfraces de quienes concurren a un baile de carnaval mostrasen no “el concepto de disfrazado de árbol, sino la forma”. Casto Canel, amigo y cuñado de Espínola y musicólogo de profesión, contó que después de escuchar por primera vez “La consagración de la primavera” de Igor Stravinsky, Paco decidió escribir “Rancho en la noche” y que lo hizo “con una intención directa y premeditada”.⁽¹⁶⁾

(15) A modo de ilustración reproduzco un pequeño pasaje: “..Y están bailando el pericón, dijo el camaleón. Aquí hay fiesta pa rato, dijo el pato. ¿Vamos pal ambigú? Dijo el ñacurutú. Así tomamos algo, dijo el galgo. Yo tomo anís, dijo la perdiz. Yo quiero caña dijo la araña...” etc. La historia progresa hasta que se arma una gran pelea. *Veladas del fogón*, Montevideo, Arca, 1985.

(16) “El Paco que yo conocí” Reportaje de Juan Justino da Rosa a Casto Canel. *Revista de la Biblioteca Nacional*, cit. p.138.

Fiel a lo que fue su primera tradición, Espínola fue combinándola con otros fervores y descubrimientos. *Don Juan, el zorro*, su obra más perfecta y más ambiciosa, puede leerse como el cruce de las tradiciones que supo hacer suyas. Gauchesca y vanguardia, pero también estética de circo criollo, picaresca popular, y también la lección de la épica que diseña la estructura de la novela desde la ausencia del héroe, desde una pérdida inicial que la estética de la aventura busca revertir. Creo, en cambio, que la huella épica de las “comparaciones al estilo homérico” son más epidérmicas. También en el *Don Juan, el zorro*, está el fantasma de Hamlet. Ese fantasma que campeaba en un cuento como “Pedro Iglesias”, que planea sobre la psicología del protagonista de *Sombras sobre la tierra* y sobre el que Espínola habló en conferencias y audiciones, vuelve por sus fueros en el drama de la Mulita.

Acaso el rastreo de esas tradiciones, la mirada atenta a las tensiones que esos orígenes diversos y distintos procuran a su narrativa, ayuden a comprender parte de la extraña magia de un *Don Juan, el zorro*, que tal vez sea, en muchos aspectos, la obra dentro de la literatura uruguaya que más se acerca al concepto de “obra de arte”. Incluyendo aún, como afirma Piglia, la larga, eternizada, inversión de tiempo que suele definir a esas obras que acompañan la vida del escritor. También es propia de la idea de “obra de arte” una resistencia a las clasificaciones, paradójicamente afín a una renovada invitación a interpretar. Eso que suele denominarse “un clásico”. En palabras del propio Espínola sobre Virgilio, un escritor que puede “proyectar una lección, más allá de sus fronteras y de su tiempo, sobre todo corazón humano que palpita mientras –su obra– se conserve en la memoria de los hombres”.⁽¹⁷⁾

(17) “La lección del maestro: Francisco Espínola nos acerca a los clásicos”, *Marcha*, N°1375 del 20 de octubre de 1967.