

**MATRICES FOLCLÓRICAS
EN LOS CUENTOS DE PACO ESPÍNOLA**

Hebert Benítez Pezzolano

I

En un trabajo anterior sobre un cuento de Espínola, manejé la sugerencia de que un sustrato de narraciones populares –eso que podríamos llamar un sedimento folclórico, una matriz– estaría funcionando como antetexto cultural de buena parte de su cuentística y, para el caso, de la mayoría de los textos que componen *Raza ciega*. Sin embargo, esto también afecta a un conjunto que va más allá del volumen así como del género. En esa oportunidad yo me refería a que las matrices del relato folclórico, de las que parten especialmente sus cuentos, inducen a la captación de un fondo de narración oral que convierte a cuentos del diablo, de borrachos, de velorios de angelito, de bandas de salteadores y asesinos de campaña, en un repertorio retórico tradicional homogeneizado por las acciones transformadoras del narrador letrado, a quien, en definitiva, le compete la creación del hecho literario.⁽¹⁾

No se trata, naturalmente, de un acontecimiento uniforme, es decir, no ocurre en la misma medida en toda su narrativa breve, pero cabe resaltar que se trata de un fenómeno que atraviesa diferentes épocas, por lo que cuentos como “¡Qué lástima!” y “Rodríguez” pueden ser situados en torno a un eje común. Esto no necesariamente compone una homología de “estructuras” en los niveles u órdenes de tramas completas (y menos aún a nivel argumental), sino en el suceso central que aproximadamente podemos denominar “asunto” de las historias. Quiero decir que, entre otras cosas, para llevar adelante una indagación más acabada en este sentido, habría que tener a mano un corpus más o menos formalizado de la narrativa rural anónima, esto es, de la textualidad folclórica a la que vengo aludiendo. Por el momento me conformaré con una caracterización del folclore que, siguiendo las precisiones de Alfredo Poviña⁽²⁾, adquiere su particularidad en la pertenencia a un campo colectivo opuesto a lo individual, que es un campo prioritario de lo social, pero bajo

(1) Benítez Pezzolano, Hebert. “María del Carmen: realismo con absurdo”, en *Actas de las Jornadas de Homenaje a Paco Espínola*, Montevideo, Universidad de la República, 1999, pp. 43-44.

(2) Poviña, Alfredo. *Teoría del folclore*. Córdoba. Assandri, 1954.

la distancia de lo institucional, o sea que lo folclórico se identificaría con lo colectivo no institucionalizado. Poviña aclara que no todo lo colectivo es folclórico sino solo lo popular, el cual se constituye como un mundo de lo social no regulado. Más allá de que referirse a lo popular entraña más de un problema –no solo sociológico sino también político–, aseveraciones como esta de la no “institucionalización” podrían ser debatidas en el universo de la manipulación *massmediática* actual. No obstante, vale la pena retener esa idea de que la noción de clase social, por ejemplo, producto de la sociedad dividida en la época del capital, permanece asociada a la de “lo popular”, en el entendido de que así denominamos a

todo lo que se practica o trasmite en el pueblo, fuera de lo que se impone o es enseñado por las autoridades constituidas. Vale decir, usando las expresiones de Cortázar, las recetas, creencias o fórmulas recomendadas por prácticas sancionadas por la costumbre, al margen por lo tanto, de la escuela y del libro, de códigos, catecismos o retóricas. Lo popular no deriva, pues, ni es una consecuencia de presupuestos mentales constituidos por sistemas de leyes o doctrinas intelectual y lógicamente estructuradas ⁽³⁾.

Para este investigador, lo folclórico y su condición colectiva exigen temporalidad, tradición y popularidad. Sin embargo, una de las notas de lo folclórico que van más allá de un concepto rígido de tradición, sería que el primero se conforma por hechos vivientes, actuales, que, aunque extraen su fuerza del pasado, existen vitalmente como vida presente.

Los cuentos de Espínola proponen el espesor de la tradición anónima, reescribiendo incluso los gestos narrativos de narradores orales, pero esa tradición vivificada emerge fuertemente personalizada por la transfiguración artística del escritor letrado, quien se individualiza en ella. Espínola folcloriza y desfolcloriza a la vez; adopta una huella heredada pero para dejar su huella encima. Sus asuntos y registros remiten a esa alteridad de la institución literaria, que es lo que le produce el doble movimiento de su identificación y su diferencia con el ser folclórico de los relatos involucrados. Dicho de otra manera: su vocación de estilo “literario” (léase: intensificación del sentido, tensión simbólica, ambigüedad generada a partir de un significante que evidenciando su trabajo se propone como agente de encuentro de un efecto estético) es la marca de quien escribe *desde* lo folclórico pero ya no para permanecer

(3) Op. cit., p. 20.

dentro del mismo. En suma, el movimiento de su inmersión es simultáneamente el de su salida.

Entre otros detalles, en los cuentos de Espínola los narradores apuntan a una universalidad –fenómeno ampliamente defendido desde Zum Felde en adelante– que es producto de la relación entre fondo folclórico colectivo (valga la redundancia) y un alegorismo trascendente de contenido cristiano, con lo cual me estoy refiriendo una vez más a la historia dramática de almas que el autor del *Proceso intelectual del Uruguay* constituirá en lectura fuerte del sentido de la literatura de Espínola. En mi mencionado trabajo anterior, me he referido más al alegorista que al universalizador, conceptos que no son del mismo orden, por cierto. A tales efectos hoy no quiero dejar de observar que ese alegorista construye una escritura encargada de leer lo simbólico tras lo literal, que es un principio de raíz hermenéutica. Así, creo que este principio instaura la idea de una operación hermenéutica básica a nivel del comportamiento creativo. Notoriamente, todo ello contiene la coexistencia del narrador folclórico con el escritor letrado, lo que no puede menos que permitirnos reconocer una cierta tensión entre oralidad y escritura, así como, en una onda de más largo alcance, entre civilización y barbarie. Al mismo tiempo, queda planteado el efecto oral de muchos de sus cuentos, esto es, el rasgo marcadamente oralizable de su escritura. Cierto es que Espínola no desistió del relato de signo folclórico, pero fue más allá de un folclorismo asentado en el impacto de lo fantástico así como de ciertas formas de realismo testimonial.

II

En el prólogo a *Raza ciega*, Esther de Cáceres cita un discurso de Espínola en el que este señala su acercamiento prioritario a los más humildes, los más pobres y desgraciados, entre quienes también se cuentan los de conductas menos “edificantes”.⁽⁴⁾ Semejante lectura del escritor letrado entraña una perspectiva de relación con el otro en el seno de su literatura; una relación, conviene insistir, que se vuelve factor constructivo del sentido de sus personajes y de las estrategias narrativas escogidas.

Para Mijaíl Bajtin, el encuentro con el otro es ya de por sí un fenómeno intrínseco del lenguaje, pues corresponde a la estructura social del mismo. El enunciado es dialógico en la medida en que presupone al otro: no hay proposición de un “yo” que no contenga la dirección a un

(4) Cáceres, Esther de. Prólogo a *Raza ciega y otros cuentos*. Montevideo. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1967, p. XVII.

“tú”. Es así como la vida del enunciado, que es contextual, histórico y de sentido variable, implica tanto la remisión a otros textos como la anticipación de la idea de respuesta que el texto generará. Ese otro ya está dado aunque no se presente con un grado de evidencia. Semejante dirección al oyente, “a su comprensión y a su respuesta”, sostiene Bajtin, es una característica de la enunciación orientada al “consenso o disenso, en otras palabras, a la percepción valoradora del oyente— al ‘auditorio’”⁽⁵⁾. Se trata de una concepción radical, ya que, “incluso las intervenciones verbales íntimas son totalmente dialógicas, están impregnadas con la valoración de un oyente potencial, de un auditorio potencial, hasta cuando el pensar de este oyente ha rozado apenas la mente del hablante”⁽⁶⁾. En suma, el enunciado siempre está dirigido a alguien, en un sentido abarcador, es decir, es de naturaleza social. Aun cuando reflexionamos, continúa Bajtin, nuestro discurso interno toma la forma de pregunta y de respuesta. Concluye: “Para decirlo brevemente: nuestro discurso se fragmenta en intervenciones separadas, más o menos largas, toma forma dialógica”⁽⁷⁾. Por eso lo que él llama monologismo consiste en el esfuerzo por borrar con fines ideológicos la condición dialógica del lenguaje humano en general y de las construcciones literarias en particular. Dicha “orientación hacia un “otro” presupone que se tenga en cuenta la correlación sociojerárquica existente entre ambos interlocutores”⁽⁸⁾.

Tomando sucintamente estas observaciones básicas, quisiera referirme, aunque de modo esquemático y a nivel de superficie, a determinados planos de dialogismo en algunos cuentos de Espínola. Entiendo que dicha relación se produce interdependientemente, es decir, que su mención separada obedece mucho más a motivos expositivos que de concepción.

1. Plano de diálogo entre matrices folclóricas preexistentes y su semiotización “literaria”; matrices que resultan difusas aunque reconocibles. Me refiero a la literaturificación de relatos, por ejemplo, de borrachos, de velorios de angelito o de salteadores nocturnos de la campaña. Ese “otro” folclórico es matriz que irrumpe en la voz de ese “uno” que se deja nombrar como Espínola.

2. Plano de diálogo de la función narrativa con la institución literaria mediante el contraste (sensiblemente polarizado) que se entabla entre los

(5) Bajtin, Mijail. *La construcción de la enunciación*, en: Adriana Silvestri y Guillermo Blank, *Bajtin y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona. Anthropos, 1993, p. 250.

(6) Op. cit., p. 251.

(7) Op. cit., p. 252.

(8) Op. cit., p. 256.

comportamientos de los narradores en cuentos, por ejemplo, como “El hombre pálido” y “Rancho en la noche”. El “estilo” narrativo de cualquiera de estos cuentos está *construido* (no meramente “influido”) por el diálogo con el “estilo” del otro.

3. Plano de diálogo directo, profusamente escenificado en la dinámica polifónica que dramatiza intervenciones encontradas de personajes. Por ejemplo, en “María del Carmen”, el “diálogo” que se produce entre el padre de la “novia”, el cura y el juez, adquiere un estado de rigidez basado en el antagonismo de ideologemas que impiden la interpenetración de posiciones y reenvían a la interferente alteridad del narrador.

4. Plano de diálogo a través de la construida alteridad entre narrador y personaje dentro de un mismo cuento. Esther de Cáceres se refiere a las características de un lenguaje “que encuentra sus ecos en las expresiones del campo que el narrador incluye fuera de los diálogos, según un concierto difícil y logrado del léxico popular campesino y de su propio léxico culto, elaborado según la más viva y rica tradición de la lengua”.⁽⁹⁾ Se trata de la incorporación semiotizada de la voz del otro en la abigarrada formación de *una* voz narrativa que delata su estilización de la inhomogeneidad. En cierto contexto de uso, las nociones de ‘homogéneo’ y de ‘alteridad’ exhiben su insuficiencia y su reduccionismo.

5. Plano de diálogo “interno” en la figura de un narrador dentro de un mismo cuento, cuya diversidad consiste en su propia negación a la idea de unidad y a la puesta en cuestión de la noción de estilo como unificación de la voz. Se trata de una “interferencia” y de una reabsorción de signo dialógico. Vayan como ejemplo ciertas intervenciones narrativas en el cuento “¡Qué lástima!”, como son la interrupción de cierta voz “popular” en el inicial “Paró la oreja Sosa al oír exclamar al desconocido...”, que contrasta con el estilizado pasaje descriptivo del párrafo siguiente: “...[Sosa] vio recortarse en la puerta del despacho de bebidas al escuálido forastero. Siguió absorto en una sensación penosa que lo embargaba frecuentemente...”

En términos generales se podría sostener que las diferentes formas y estadios de dialogicidad se construyen, en los cuentos de Espínola, sobre la base de una tensión entre lo culto-letrado y lo popular-iletrado. Sin embargo, de acuerdo con el tipo de lectura que intentamos plantear, que supone la coexistencia, profusión y fusión de voces hasta en la misma secuencia de un texto, no se puede permanecer limitado a dicha dicotomía, precisamente porque lo que ocurre es la aludida interpenetración de unas

(9) Op. cit., pp. XVIII y XIX.

voces que se resisten a la división binaria. En ese sentido, cabe percibir cómo las matrices folclóricas emergen instaladas *desde* el diálogo; estas no son *otra cosa* que los cuentos, es decir, una simple precedencia, ya que son los cuentos los que resultan habitados y configurados por esas matrices, a las que a un tiempo ellos configuran. Por decirlo de otra manera, ambos generan a su *otro* como precursor.

No hay movimiento unilateral porque no hay una sola voz. Lo folclórico es un fondo transformado y formador de los cuentos de Espínola: un suelo decisivo al que cabría llamar 'la voz del otro' en la constitución de la voz de ese "uno" que es el escritor. En términos que también recogen al pensamiento de Bajtín, ello significa la diseminación del gran tiempo colectivo en el tiempo individual, fenómeno que siempre supone el estallar de la diacronía en la sincronía, así como el arrojamiento de la individualidad plena al territorio de la ilusión. En suma, pensar a Espínola desde esta perspectiva, implica interrogar esas matrices a las que me vengo refiriendo, en el sentido de un saber folclórico (un saber del *lore* no del *logos*) que se teje y se desteje en la trama del estilo del escritor letrado.