

Un análisis de los dispositivos metaliterarios en dos *prosimetra* contemporáneos de Bentancor y Espinosa

Luca Marzolla*
Universidad Nacional de Córdoba
luca.marzolla2@unibo.it

Fecha de recepción: 29/09/22
Fecha de aceptación: 06/11/22

RESUMEN

Muerte y vida del sargento poeta de Martín Bentancor y *Las arañas de Marte* de Gustavo Espinosa constituyen dos raros ejemplos de *prosimetrum* en el marco de la literatura uruguaya contemporánea. En las dos obras, los mecanismos metaliterarios desempeñan un papel funcional, justificando la alternancia entre partes en prosa y partes en versos y legitimando la inserción de textos externos a la narración principal, en los que se desarrollan profundizaciones sobre el fenómeno de la *payada rioplatense*, con particular atención en la figura del payador uruguayo Juan Pedro López. Analizaremos los dispositivos metaliterarios desde el punto de vista formal y en relación con su función dentro del proyecto literario de las dos obras, reflexionando finalmente sobre la importancia de la forma novela para la circulación de ambos textos.

Palabras clave: Literatura uruguaya contemporánea. *Prosimetrum*. Metaliteratura. *Payada*. *Décimas*.

An analysis of metaliterary devices within two contemporary *prosimetra* by Bentancor and Espinosa

ABSTRACT

Muerte y vida del sargento poeta by Martín Bentancor and *Las arañas de Marte* by Gustavo Espinosa constitute two rare examples of *prosimetrum* in contemporary Uruguayan literature. In these works, metaliterary devices play a functional role, justifying the alternation between prose and verses and legitimizing the introduction of external texts into the main narrative, in which both authors can provide further information about the phenomenon of *payada rioplatense*, with a particular emphasis on the figure of the Uruguayan *payador* Juan Pedro López. We will provide a formal and functional analysis of the metaliterary devices which characterize these works, finally reflecting on the importance of the novel-form for the circulation of both texts.

Key Words: Contemporary uruguayan literature. *Prosimetrum*. Metaliterature. *Payada*. *Décimas*.

* Es doctor en Lenguas, Literaturas y Culturas Modernas (Universidad de Bolonia, 2019), su tesis doctoral se enfoca en la poesía narrativa con estructura métrica y esquemas de rimas fijos dentro de las literaturas contemporáneas del área rioplatense. Es profesor adscripto en Literatura Europea Comparada y en Literatura Occidental Contemporánea (UNC). Dentro de sus publicaciones, se destaca la curaduría de la edición italiana de *El gran surubí* de Pedro Mairal, publicada por la editorial Ensemble dentro de la colección de poesía iberoamericana contemporánea "Siglo Presente", dirigida por Matteo Lefèvre.



1. Introducción

En el panorama de la literatura uruguaya contemporánea, las obras *Muerte y vida del sargento poeta* de Martín Bentancor (2013) y *Las arañas de Marte* de Gustavo Espinosa (2011) ocupan una posición bastante peculiar, ya que constituyen dos raros ejemplos de *prosimetrum* contemporáneo. En efecto, ambas obras alternan partes en prosa y secciones en versos, estas últimas compuestas según estructuras métricas y esquemas de rimas tradicionales (principalmente versos octosílabos, organizados en décimas). Como veremos, la elección de dichas estructuras formales se relaciona profundamente con el contexto geográfico y cultural que los dos autores quieren representar y testimoniar: es decir, el contexto de las zonas rurales del interior uruguayo —en particular de los departamentos de Canelones y Treinta y Tres (de donde proceden respectivamente los dos autores)—

retratando algunas características sociales y culturales de estas zonas, con un enfoque específico en el arte poético oral de la payada, sus artífices y sus contextos de difusión. Las secciones en versos contenidas en las dos obras comparten no solo los metros de la tradición payadoresca uruguaya (y rioplatense, en general), sino también el carácter narrativo, típico del género poético representado y, más allá del ejemplo rioplatense, de la poesía oral en sentido más amplio (cfr. Moreno Chá, 2016; Zumthor, 2001). *Muerte y vida del sargento poeta* y *Las arañas de Marte* se perfilan, entonces, como dos obras formalmente muy peculiares en dos sentidos: por un lado, por la presencia de composiciones poéticas narrativas articuladas en estructuras tradicionales (métrica y esquemas de rimas fijos), por el otro, por la simultánea presencia de partes en prosa y partes en versos dentro del mismo texto narrativo (aspecto que, como anticipamos, convierte estas obras en dos ejemplos de *prosimetrum* casi aislados en el contexto de la literatura uruguaya contemporánea¹). Este artículo se propone examinar los elementos formales que caracterizan las dos obras, analizando en particular los dispositivos metaliterarios que habilitan la alternancia entre partes en prosa y partes en versos. Como veremos, lejos de constituir un recurso puramente estético, dichos dispositivos juegan un rol funcional de gran importancia para el desarrollo de los dos textos y del proyecto literario que los fundamenta, ya que legitiman la inserción de las secuencias narrativas en versos —cuya tradición los

¹ Dentro de esta tipología textual, que cuenta con muy escasos ejemplos en el contexto de la literatura uruguaya del siglo XXI, señalamos *China es un frasco de fetos* del mismo Espinosa (Gustavo Espinosa, *China es un frasco de fetos*, Buenos

Aires: Alto Pogo, 2018) y las obras *El año verde* y *Florilegio* de Roberto Larrea (Roberto Larrea, *El año verde*, Montevideo: Orbe, 2009; Roberto Larrea, *Florilegio*, Montevideo: Orbe, 2011).

dos autores quieren rescatar—, y permiten aprovechar, a la vez, el formato novela, que brinda espacio para una mayor profundización del contexto geográfico y cultural que ambos escritores se proponen representar y atestiguar. Veremos ahora la construcción de dichos mecanismos metaliterarios en los dos textos y sus repercusiones sobre la estructura y el desarrollo narrativo de cada obra.

2. Muerte y vida del sargento poeta: un panegírico en versos

Para poder profundizar en los aspectos metaliterarios y estructurales de la obra, será útil resumir brevemente la trama. El protagonista del relato es un escribiente que toma servicio en una pequeña comisaría en la Tercera Sección de Canelones (el extremo suroccidental del departamento). El personaje, cuyo nombre nunca será develado, participa en el hallazgo del cuerpo sin vida de un exsargento que había tomado servicio en la policía local y que desde hacía unas décadas se había retirado a vivir en una estancia: vista su habilidad como payador, en la zona era conocido como sargento poeta. El escribiente, dejado a solas con el cadáver a la espera del empleado de la funeraria, empieza a husmear entre las posesiones del difunto y recupera un cuadernito gris que había pertenecido al amigo y compañero del sargento, el cabo Ángel Gambetta, cuaderno en el que se encuentran anotados varios episodios de la vida del payador y la transcripción de algunas de sus improvisaciones. El escribiente decide llevarse el cuaderno y, una vez concluido el relato de la recuperación del cadáver y de la vuelta al pueblo, nos informa que en los meses

sucesivos a este hallazgo se dedicará a unas investigaciones, las cuales le permitirán reconstruir la vida del sargento poeta.

Así termina la primera parte de la obra, totalmente desarrollada en prosa y articulada en forma de relato en primera persona, titulada “Muerte en el mormazo” (término uruguayo correspondiente a “bochorno, calura sofocante”; cfr. Bentancor, 2013: 11-12). Se abre entonces la segunda parte (“Un panegírico”), enteramente compuesta en décimas, en la cual el escribiente relata, basándose en las informaciones halladas en el cuaderno gris y a través de sus investigaciones en el pueblo, la vida del sargento poeta, empleando su misma herramienta poética. El comienzo de la larga tirada en décimas (96, organizadas en 8 capítulos, por un total de 960 versos) es anticipado por la siguiente declaración del escribiente, con la cual se concluye la primera parte de la obra:

En los últimos meses, fuera del horario laboral y, en ocasiones, empleando algunas de las largas horas de escribiente, me dediqué a seguir el rastro del sargento poeta por la Tercera Sección. Al principio solo tenía el bloc gris sobre la mesa y, en la cabeza, [...] las imágenes de aquella tarde en La Morera y las endebles líneas del mapa de una región que supo cautivarme desde el preciso momento que bajé del ómnibus por primera vez. Al final, me salió un panegírico que, si vamos al caso, es lo único que se puede escribir sobre un poeta muerto (Bentancor, 2013: 50).

Como podemos notar, la estrategia narrativa empleada por el autor a la hora de introducir la larga sección en versos que constituye la parte central de la obra, consiste en la atribución de las décimas al protagonista/narrador de la parte en prosa: estas, según lo que el mismo escribiente afirma, se perfilarían justamente como el género textual más adecuado para dicha tarea, siendo la misma herramienta poética que el payador, al que se dedica el panegírico, empleó durante su vida (va tomando forma la superposición entre la figura del escribiente y la del sargento, ambos anónimos, policías, forasteros, y, finalmente, payadores). Nótese, además, cómo nuevamente aparece el elemento del interés y de la fascinación hacia la Tercera Sección (“una región que supo cautivarme desde el preciso momento que bajé del ómnibus por primera vez”, (Bentancor, 2013: 50)), el territorio cuya representación constituye uno de los ejes centrales de este proyecto literario.

2.1. El canto dentro del canto

El dispositivo metaliterario utilizado es, entonces, podríamos decir, bastante usual: el recurso del poema (escrito) insertado o del canto referido es de hecho un cliché de la tradición prosimétrica occidental. Podemos considerar un ejemplo clásico como la *Vita nuova* de Dante Alighieri, en el que la alternancia entre prosa y verso se estructura de la misma manera, o sea, presentando poemas escritos por el mismo Dante introducidos por fórmulas como “*e cominciai allora questo sonetto*” (Alighieri, 1995: 57) [“y empecé entonces este soneto”]. Más común es, tanto en la tradición clásica como en la del *prosimetrum* europeo entre el siglo XIV y el siglo XVII, el mecanismo

metaliterario del canto referido, según el cual el texto poético insertado en la narración en prosa correspondería a la letra de un tema cantado por uno de los personajes presentes en la escena (cfr. Boecio, 1995; Boccaccio, 1963; Sannazzaro, 2013; La Fontaine, 2021).

Dicho recurso aparece también en *Muerte y vida del sargento poeta*, dentro de la propia sección en décimas. El episodio no es menor, ya que se trata del momento en el que Bentancor representa la payada de contrapunto, práctica emblemática y de fundamental importancia dentro de la tradición payadoresca y de su contexto de difusión (cfr. Moreno Chá, 2016; Román, 1957; Moya, 1959; Aharonián, 2007: 55-61). Como adelantamos, tanto la obra de Bentancor como la de Espinosa tienen cierta intención documental y de testimonio con respecto a dicha tradición en el contexto del interior uruguayo: dentro de estos proyectos literarios, la representación de una práctica tan central termina siendo irrenunciable, y veremos que Espinosa también introducirá un desafío entre cantores dentro de su obra. En el caso de Bentancor, el enfrentamiento se da en el boliche de Peisino, en el que un paisano desafía al sargento. Veamos de qué manera se introduce la payada de contrapunto:

Con lentitud el paisano
su pucho muerto encendió
y la guitarra abrazó
que le tendió un
parroquiano.
Entre sus rústicas manos
cobró vida una milonga,
una tonada tristonga
igual al mundo de vieja,
y alzando en arco las cejas
dijo al sargento:

— Disponga.

Le debemos a Gambetta
fragmentos de la payada
(rápidas líneas trazadas
en su invaluable libreta).
La voz del sargento poeta
—que imagino colosal—
fue en retroceso gradual
al duelo que discurría,
mientras frente a él crecía
como un coloso el rival.
(Bentancor, 2013: 62-64)

A este pasaje introductorio, siguen las ocho décimas de la payada de contrapunto (cuatro por cada cantor; en la última el sargento se declarará vencido (Bentancor, 2013: 64-68)), que no citamos integralmente por razones de espacio y porque, más allá del contenido de la payada, lo que nos interesa destacar es el hecho de que la *performance* se introduce en la obra de forma textual (las estrofas de la payada aparecen por completo) y que dicha introducción se basa en el recurso del canto dentro del canto, por el que los dos personajes improvisarían las décimas en el mismo nivel narrativo de los acontecimientos anteriores, y se da lugar a la descripción de los aspectos musicales y performativos de la contienda poética. Nótese cómo el escribiente insiste en los elementos auditivos que caracterizan el episodio y que la transcripción de la letra dejará inevitablemente de lado: la referencia a la música no se limita a la indicación del instrumento musical (cfr. Bentancor, 2013: 51), como tradicionalmente sucede en los proemios de los poemas narrativos. En este caso, el narrador nos entrega detalles más concretos sobre la base musical de la improvisación: “cobró vida una milonga, /

una tonada tristonga / igual al mundo de vieja”, (Bentancor, 2013: 63). La referencia es de hecho muy sugerente, en cuanto, considerando el género musical y los usos de la payada de contrapunto, el lector puede imaginar perfectamente el ritmo del punteo y esa alternancia primero-quinto grado de escala menor que caracteriza el género (cfr. Viglietti, 1968: 37-38, Moya, 1959: 174-176), lo que permite reconstruir una imagen auditiva de la situación relatada. Asimismo, el narrador menciona otro elemento de gran importancia en la *performance* de la payada: la voz de los contrincantes, en este caso la del sargento, que el escribiente solo puede imaginar como “colosal” (Bentancor, 2013: 64). Lo que se representa es entonces no solo el texto de la payada, sino la entera situación narrativa en la que la *performance* toma lugar.

Este segundo ejemplo de inserción de textos a través de procedimientos metaliterarios resulta entonces interesante en cuanto recupera una estrategia típica del *prosimetrum* de tradición occidental (la de la introducción del canto referido), pero dentro de la misma parte en versos, realizando entonces, como dijimos, un canto dentro del canto. Este recurso tampoco es peregrino dentro de la tradición del poema narrativo occidental: citando ejemplos celeberrimos, podríamos mencionar el libro VIII de la *Odisea* o el canto segundo del *Purgatorio* dantesco (Calvo, 1988; Alighieri, 1982). Pero considérese cómo en ambos casos lo que se introduce es el hecho de que uno de los personajes empieza a cantar frente a los demás, y no la citación textual de la letra de dicha interpretación, lo cual es de hecho un dispositivo metaliterario muy

característico del *prosimetrum*: vista la necesidad de insertar secciones en versos dentro de un texto en prosa, el recurso del canto referido cumple con la función de justificar el pasaje de la prosa a la forma poética. En efecto, si, por un lado, en el caso de un extenso poema narrativo (más allá de la introducción proemial con posible referencia a instrumentos musicales y al acto del canto) está vigente un pacto comunicativo con el lector/oyente por el que la narración se articula de forma métricamente medida y posiblemente rimada, por otro lado, en el caso de una narración en prosa, el hecho de que un personaje de pronto se exprese en versos necesita de alguna legitimación. El dispositivo metaliterario sirve justamente para realizar este cambio de código, y el contexto del canto funciona como una suerte de emulación, dentro de la prosa, del sistema comunicativo en el que cobra sentido el desarrollo de una narración en versos. En el caso del canto dentro del canto, esta necesidad no se plantea, dado que el texto ya se articula en versos: lo que realmente emerge es la voluntad del autor de integrar una representación de esta práctica —el desafío entre cantores— que cobra un peso central en la cultura de la payada y resulta, por ende, imprescindible dentro del proyecto literario de la obra. Nótese, además, cómo en este caso la vertiente documental se entremezcla con el tema autobiográfico: el tambero que desafía al sargento poeta correspondería de hecho a la figura del padre del mismo Bentancor, según lo que se explicita en el prólogo a la obra (“Revela Bentancor que, aunque no

lo nombre, su padre aparece como personaje en la figura del tambero que enfrenta en una payada al sargento poeta”, (Bentancor, 2013: 7-8)) y sugerido por la dedicatoria que aparece en el comienzo del libro (“A la memoria de mi padre, / que payó con el sargento...”, (Bentancor, 2013: 4)).

2.2 Juan Pedro López y el glosario de la Tercera Sección

El texto, así como *Las arañas de Marte* (como veremos mejor en § 3.2), integra también un homenaje a Juan Pedro López, cantor emblemático del arte payadoresco uruguayo y originario de Canelones². El homenaje se coloca en el quinto capítulo del panegírico en versos, en el que se relata una exhibición del sargento poeta en una escuela de Las Violetas (localidad del departamento de Canelones), en la que el sargento interpreta varios temas del payador, cuyos títulos son combinados por Bentancor en una única décima de carácter virtuosista (Bentancor, 2013: 73). Además de este episodio, la figura de Juan Pedro López vuelve a aparecer en la parte conclusiva de la obra de Bentancor, dentro de un espacio de profundización adicional de gran importancia para el propósito documental de la obra, es decir, el “Glosario de la Tercera Sección”.

En la ficción narrativa, esta tercera parte coincidiría con el resultado de las investigaciones que el escribiente ha llevado a cabo en la región (de las que se desprende también el panegírico en versos), y contiene informaciones sobre los lugares y los personajes más relevantes

² Para una mayor profundización sobre la biografía y la obra de Juan Pedro López, véase Emilio Sisa López, *Juan Pedro López (1885-1945)*.

Un payador de leyenda, pról. de S. Santos. Montevideo: Cumbre, 1968.

con relación no tanto a la trama de la obra, cuanto justamente a la Tercera Sección en sí: considérese de hecho cómo un topónimo cual los Campos del Inglés merece dos páginas dentro de dicho glosario, mientras queda simplemente mencionado dentro del panegírico, de forma totalmente accidental con respecto a los acontecimientos narrados (Bentancor, 2013: 101-102). Lo que el glosario configura es claramente un espacio que, más allá de las dinámicas narrativas de la obra, da lugar para una profundización de la geografía y de la mitología propia de la región, con topónimos y personajes que quedan en el medio entre historia y leyenda (como las brujas que le darían el nombre a la homónima localidad, realmente existente, o el personaje de la Viuda del Rincón, (Bentancor, 2013: 100, 104-105)). En este espacio, los datos biográficos del mismo Juan Pedro López se entrelazan con la ficción narrativa, mezclándose con los acontecimientos narrados en la obra:

También conocido como “El Payador de Leyenda”. Bardo canario que vivió entre 1885 y 1945 y que supo perpetuar su nombre en la tradición de la poesía repentista por sus composiciones novelescas, en las que campea el *gore*, la crónica roja, el romanticismo y un concepto de la hombría muy adelantado a su época. Autor de verdaderos clásicos del género como *La leyenda del Mojón*, *La casa encantada*, *Masoller* y *La madre loca*, López fue el modelo de payador sobrio, de saco y corbata, en oposición a sus colegas acicalados como gauchos de opereta. Dueño, entre varias

famosas guitarras, de la Senthordi original que le fuera obsequiada al sargento poeta por un antiguo amigo del vate y que, con los años, se convertiría en comedero de palomas (Bentancor, 2013: 103-104).

La guitarra Senthordi, mencionada en la nota que acabamos de citar, aparece una primera vez dentro del texto en prosa (en el capítulo “El nido de madera”) y otra vez dentro del panegírico (cuando el sargento la recibe de las manos del mencionado “antiguo amigo del vate”, (Bentancor, 2013: 104)), y constituye el enlace entre la biografía del autor y la ficción literaria. Como veremos en breve, de la misma manera se mezcla el dato biográfico y la invención narrativa en la presentación de la figura de Juan Pedro López hecha por Gustavo Espinosa dentro de *Las arañas de Marte*, obra en la que, de forma muy significativa, el cantor aparecerá justamente en el ámbito de una payada de contrapunto.

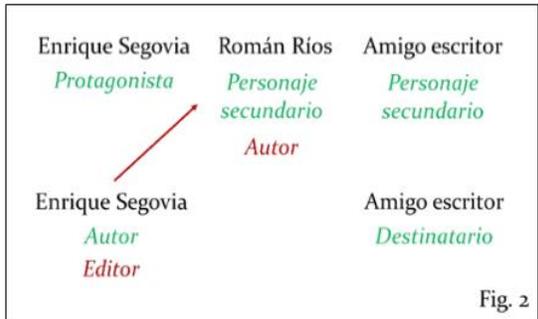
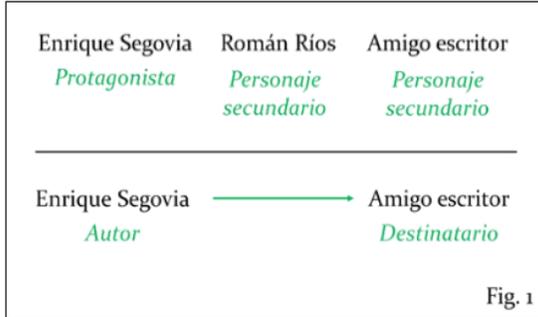
3. *Las arañas de Marte*: mecánicas de un juego metaliterario

Las arañas de Marte se presenta como el relato autobiográfico que Enrique Segovia entrega (por cartas, o más probablemente correos electrónicos) a un amigo escritor (del cual nunca se mencionará el nombre), para que este último lo use como base para su futura novela. Los acontecimientos narrados pertenecen primariamente a la juventud del protagonista/narrador, y se ubican, en particular, entre noviembre de 1974 y abril de 1975, incluyendo además algunos episodios posteriores. En dicha época, Enrique es un adolescente, vive en Treinta

y Tres y forma parte de un pequeño grupo de militancia política (JPD, “Jóvenes por la Democracia”). También se dedica a la música y, tras ganar un concurso local (al que los JPD lo animan a participar para financiar las actividades del grupo), es invitado a tomar parte del conjunto formado por el cantor local Román Ríos y la joven *vedette* Viali Amor, con quien comienza una relación. A medida que seguimos con la lectura, nos damos cuenta de que el destinatario de esta narración, el amigo escritor, es también parte de los acontecimientos narrados: se trata de un compañero de la escuela de Enrique, que tiene una discapacidad motora y que el protagonista pasa a menudo a visitar a la noche, para hablar de música y literatura. El verano de Enrique se divide, entonces, entre la militancia apasionada y un poco ingenua de los JPD, los recitales en el departamento de Treinta y Tres y la relación erótica con Viali Amor. Esta suerte de novela de formación del joven Enrique se interrumpe bruscamente con la llegada nocturna de los militares que, en busca de él, irrumpen en la casa de Román Ríos y Viali Amor: Enrique logra escaparse, tomando al amanecer un colectivo para Montevideo, y desde la capital, gracias a una red de contactos, puede migrar a Suecia, donde terminará radicándose hasta que se termine la dictadura uruguaya, en 1985. En esas fechas, podrá volver a Uruguay y, tras el encuentro con un ex compañero del JPD, descubrirá más sobre los acontecimientos de la noche de su huida de Treinta y Tres y sobre la suerte de Román Ríos, de Viali Amor y de sus compañeros de ese entonces.

3.1 La estructura del *prosimetrum*

El texto podría entonces perfilarse como una novela epistolar, si no fuese que las cartas de Enrique se presentan como un único bloque textual (sin fechas, ni saludos, ni firmas) y, además, el texto en prosa queda entrecortado por la introducción de piezas poéticas narrativas en formas cerradas (principalmente décimas) que, a diferencia de lo que tradicionalmente ocurre en el *prosimetrum*, no se ven introducidas por ningún dispositivo metaliterario explícito. El lector inicialmente no entiende el sentido de estas partes en versos y su relación con los acontecimientos narrados: esta se hace evidente solo a partir de la composición *El invertido* (un poema en alejandrinos que aparece en la parte central de la obra y cuyo protagonista es un personaje recién introducido en la narración (Espinosa, 2001: 69-70)) y, más todavía, cuando Román Ríos le entrega a Enrique un cuaderno que contiene sus composiciones originales, con el fin de que el joven amigo le dé su opinión sobre ellas. En la noche de la huida, el cuaderno quedará en el bolso de Enrique: este último, varios años después, cuando ya se ha convertido en profesor de literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Lund (Suecia), decide publicar una edición de los poemas, que corresponden evidentemente (ahora el lector lo entiende claramente) a los textos esparcidos a lo largo de todo el relato. Al primer escenario narratológico (Enrique Segovia autor de un relato autobiográfico que él mismo protagoniza, y que tiene al amigo escritor como destinatario) se suma entonces un segundo escenario, en el que Enrique Segovia es editor de una serie de textos poéticos de los que Román Ríos es el autor, como se resume en las siguientes imágenes:



El dispositivo metaliterario empleado por Espinosa para insertar las composiciones poéticas dentro del texto en prosa consiste en la introducción de una segunda figura de autor, la del cantor Román Ríos, cuyas obras quedan esparcidas a lo largo de la narración: estas profundizan, por un lado, en ciertos episodios de la trama desde la perspectiva de Ríos (invitando el lector a leerlos de vuelta a la vista de estas aclaraciones), por el otro, cumplen con la intención testimonial hacia la payada que caracteriza la obra. Las composiciones atribuidas a Ríos presentan las formas de la poesía oral de la región, escritas sobre todo en décimas y en algunos casos en endecasílabos (la única excepción es el ya mencionado poema en alejandrinos). Dichas composiciones están introducidas por fórmulas como “relato por décimas” y “relato por vals”, remarcando

ulteriormente el carácter performativo de estas formas poéticas, ya de por sí retratado en las partes en prosa, en las que, en los varios episodios de recitales y funciones, se representa el lado musical e interpretativo de la actividad del cantor.

3.2 Juan Pedro López y el prólogo a la edición de los poemas de Román Ríos

Como adelantamos, en el texto de Espinosa también aparecen varias referencias a Juan Pedro López: su figura emerge en algunas conversaciones entre los protagonistas, se cita integralmente una décima de *La madre loca* y el cantor hasta aparece como personaje, ya que, en la ficción de la obra, habría interpretado una payada de contrapunto en una función circense junto con el mismo Ríos (en este caso también las décimas aparecen integralmente dentro de la novela). En las varias referencias a Juan Pedro López que aparecen a lo largo del texto, se destaca un pasaje que se halla en unas de las páginas finales de la obra, de gran importancia para nuestro análisis. Como dijimos, la narración de *Las arañas de Marte* no se articula en capítulos, se presenta, en cambio, como un único relato en prosa interrumpido solamente por la introducción de las mencionadas partes en versos. En la parte final de la obra, por primera vez la narración se interrumpe y aparece una sección titulada “Prólogo” (Espinosa, 2001: 149). Este coincide evidentemente con el ensayo introductorio a la edición de las obras de Ríos al cuidado de Enrique. Este pasaje de la novela resulta particularmente interesante en cuanto, a través de la estratagema metaliteraria del prólogo referido, Espinosa construye un espacio en el que puede profundizar de

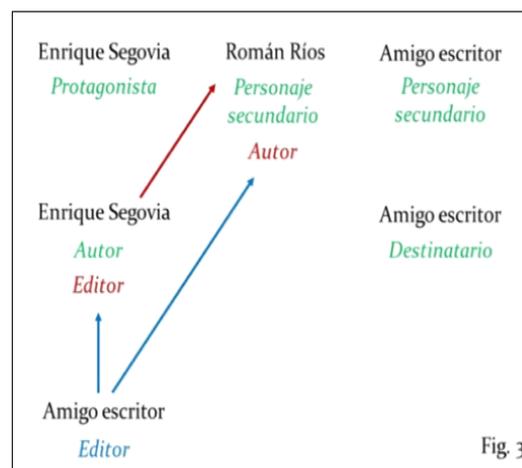
forma extensa (a través de un artículo académico de carácter divulgativo) en el fenómeno de la payada rioplatense, contextualizándolo en el marco de sus espacios de producción y retratando más detalladamente las figuras de los payadores, con un enfoque particular sobre Juan Pedro López:

Uno de los más gloriosos de aquellos poetas fue Juan Pedro López, algunas de cuyas composiciones fueron grabadas por Carlos Gardel. López escribió además el vals “Quemá esas cartas” que hasta hace poco tiempo se seguía grabando por parte de distintos cantantes latinoamericanos. Ríos conoció a López (probablemente a fines de los años Treinta) y compartió actuaciones con él. Entre los textos que hoy ofrecemos, figura uno aparentemente escrito a dúo, que solían ejecutar juntos haciéndolo pasar por una repentización (Espinosa, 2011: 152).

Resulta interesante y significativo notar cómo en este caso también, como indicamos anteriormente tratando la obra de Bentancor, la presentación supuestamente técnica incluida en los insertos heterodieгéticos en prosa de ambas obras (el glosario y el prólogo) contiene un enlace con la ficción novelesca y, en particular, una integración de la biografía de López con la de los dos autores ficticios (el sargento poeta y Román Ríos). Asimismo, el prólogo contiene el comentario crítico de Enrique Segovia sobre las composiciones de Román Ríos, que el académico contextualiza en el marco de la poesía oral rioplatense, en una superposición de

funciones narratológicas que se hace queda vez más interesante y compleja.

Cabe todavía precisar un elemento más de este intrincado juego metaliterario: ¿quién ha desparramado el contenido de la edición de los poemas de Román Ríos (prólogo incluido) dentro del relato autobiográfico de Enrique Segovia? Por más que nunca se explicita en la obra, la respuesta emerge evidente: el amigo escritor, destinatario de las cartas, debe haber decidido publicar el relato así como lo ha redactado Enrique (en vez de utilizarlo como fuente para la escritura *ex novo* de su propia novela), entrecortándolo con la edición de los poemas de Ríos, esparcidos por el texto de forma arbitraria. La siguiente imagen resume este tercer escenario narratológico, superpuesto a los anteriores:



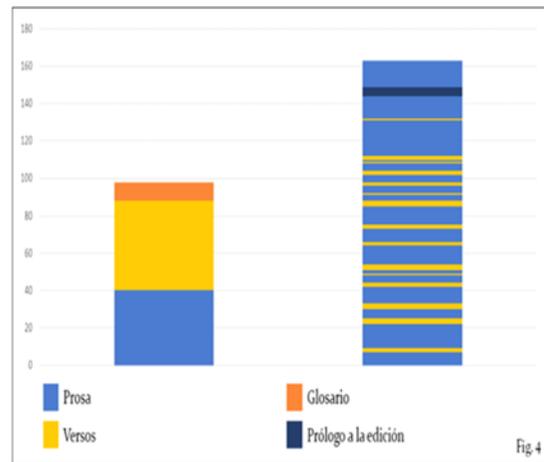
Como está señalado en la fig. 3, el rol de edición del amigo escritor actúa simultáneamente hacia la escritura de Enrique y la de Román Ríos. En el caso de Enrique, el amigo publica sus cartas supuestamente sin modificarlas, en una peculiar declinación del tópico literario del manuscrito encontrado en la que el editor no informa a los lectores sobre sus

operaciones y renuncia a la manipulación textual de la fuente. En el caso de Ríos, lo que el amigo estaría haciendo es esparcir sus obras dentro de la narración en prosa sin señalar su procedencia y autoría (cosa que no sucede en el caso del prólogo, que resulta firmado por Enrique Segovia), potencialmente alterando, además, su orden de aparición dentro de la edición original (obviamente ficticia), o quizás excluyendo o modificando algunos textos: de hecho, el lector no sabe nada sobre la operación realizada por esta figura de editor y puede solamente inferir su presencia a partir de la misma organización formal de la obra.

La obra construida por Gustavo Espinosa se rige entonces por un articulado mecanismo metaliterario que, como anticipamos, no tiene solamente el valor de un *lusus* novelesco, sino que habilita la introducción de distintas formas textuales (en particular, las secciones de poesía narrativa dentro del texto en prosa, incluyendo la puesta en escena de una payada de contrapunto) y la profundización de distintos aspectos relativos al arte payadoresco y a la figura de Juan Pedro López, gracias a la introducción de un artículo de corte divulgativo, legitimada justamente por la construcción metaliteraria de la obra. Ambos escritores recurren, entonces, a las posibilidades otorgadas por el empleo de recursos metaliterarios para cumplir con su exigencia de representar estos contextos marginales y el fenómeno cultural de la payada, textualmente involucrada en ambas narraciones. Compararemos en las conclusiones las estrategias empleadas por los dos autores y las implicaciones que estas tienen en las dos obras.

4. Conclusiones

Muerte y vida del sargento poeta de Martín Bentancor y *Las arañas de Marte* de Gustavo Espinosa se presentan como dos obras que comparten ciertos dispositivos metaliterarios para alcanzar esencialmente unos objetivos comunes: insertar secciones de poesía narrativa dentro de un texto en prosa e introducir informaciones adicionales acerca de dos diferentes contextos del interior uruguayo (la tercera Sección del departamento de Canelones y el departamento de Treinta y Tres), concentrándose especialmente en el fenómeno cultural de la payada (y, como consecuencia, en la figura de Juan Pedro López). Sin embargo, como vimos, las dos obras presentan estructuras muy distintas: más lineal y explícita la de Bentancor, más implícita y entrelazada la de Espinosa. La alternancia entre partes en prosa y partes en versos en las dos obras (con una señalación especial para los insertos “técnicos”) se encuentra representada en el siguiente gráfico:



El volumen de cada parte ha sido representado en base al número de páginas (que aparece en la columna izquierda), incluyendo, en el caso de *Las arañas de Marte*, también las varias inserciones de textos poéticos en forma de citación a lo largo de la obra: como resulta evidente, en el caso de la obra de Bentancor, la parte en versos resulta cuantitativamente preponderante y ocupa el centro de la obra, constituyéndose en todo sentido como el núcleo de esta propuesta literaria. En el caso de *Las arañas de Marte* el componente poético asume un peso cuantitativamente inferior, y el hecho de que esta consiste en una serie de composiciones independientes (en lugar de un único poema extenso) disminuye en cierto sentido su impacto en la experiencia de lectura.

Lo que resulta de todas formas evidente es que ambos autores, claramente interesados en cimentarse en la producción de textos poéticos narrativos de carácter tradicional, descartan la opción de presentar una obra compuesta exclusivamente en versos, sea esta un extenso poema narrativo o una colección de poemas en octosílabos, endecasílabos y alejandrinos. No disponemos de declaraciones explícitas sobre las razones de esta elección, pero resulta evidente que la forma textual de la novela habilita varias posibilidades e implica algunas ventajas. En primer lugar, siendo la novela la forma literaria más producida, publicada y consumida en la contemporaneidad, el hecho de presentar una obra literaria en ese formato permite evidentemente el acceso a un circuito literario mucho más extenso en comparación con el de la poesía: más aún en el caso de poemas que recuperan las formas (y en ciertos casos algunas temáticas) que pertenecen a un género

tradicional como la payada, hoy evidentemente marginal y potencialmente recibido como anacrónico y artísticamente estéril. Espinosa advierte el problema y reflexiona brevemente sobre este tema dentro de su propia obra, a través de unas consideraciones de Enrique (direccionadas al amigo escritor, destinatario del relato por cartas):

Pero como, desde hace tiempo, tus libros llenos de rock and roll y comida chatarra se han puesto tan ágiles y urbanos, me parece que no te va a resultar fácil ni interesante la reconstrucción de aquel mundito tan radicalmente anacrónico, tan perimido hasta para nosotros, hasta para mí que lo conocí mejor que vos y que [...] me he mantenido un poco más cercano a él. Sospecho que, cuando acumules informaciones y episodios, podrás llegar a pensar que te estoy enredando en pintoresquismo bobo, en una épica de aldea que ya no les interesa ni a vos, ni a tus lectores, ni a tu editor (Espinosa, 2011: 6).

Este aspecto emerge evidentemente también desde el prólogo a *Muerte y vida del sargento poeta* escrito por Alicia Torres, que le pregunta a Bentancor cuál es su posición con respecto a este tema:

Consultado para este prólogo sobre si era consciente de que con su opción de escritura se había acercado peligrosamente a un nativismo abolido, respondió que era consciente, aunque aclaró, con énfasis, que lo suyo no era una cruzada neonativista: “más allá del anclaje de las primeras lecturas, siento que late una llama que ata a esas composiciones con

la narración oral, las historias contadas alrededor de un fogón en medio del campo y que, muchas veces sirvieron para transmitir y salvaguardar leyendas o historias de una determinada localidad” (Bentancor, 2013: 7).

El hecho de que ambos autores sean conscientes de la potencial acusación de costumbrismo inerte y cansino pendiente sobre estas formas textuales nos hace suponer que la idea de contrabalancear la presencia de dichas secciones poéticas con la inserción de capítulos en prosa puede proceder en parte de esta concienciación. Al mismo tiempo, resulta evidente la influencia, en esta decisión, del elemento aludido por Bentancor en la parte final del pasaje citado, en la que explicita una función propia de la poesía oral que caracteriza también los textos que hemos analizado: la escritura de los dos autores es animada en gran parte por un propósito testimonial que, por un lado, impulsa la inserción de textos poéticos pertenecientes al mundo cultural representado, pero que, a la vez, se beneficia ampliamente de los recursos otorgados por el formato novela. Si, por un lado, la introducción de los dispositivos metaliterarios que hemos comentado responde claramente a la exigencia de legitimar la presencia de narraciones en versos dentro de un texto en prosa (o, podríamos decir, resuelve el problema de proponer textos poéticos tradicionales sin querer renunciar al formato novela), por otro lado, el hecho de introducir espacios de escritura prosaica

habilita posibilidades interesantes para el desarrollo del proyecto antropológico-testimonial de las dos obras. No solo por el hecho, en sí evidente, de que la escritura en prosa simplifica notablemente tanto la exposición narrativa como la contextualización geográfica y cultural del relato, sino también por esos espacios de profundización adicionales (tratados en los párrafos precedentes) que se introducen justamente a partir de los mecanismos metaliterarios que rigen ambas obras. Tanto los textos poéticos narrativos de carácter tradicional como los textos técnicos que profundizan los aspectos históricos, geográficos y culturales que los dos autores nos quieren referir, están vehiculados por la forma literaria de la novela, que no solo les permite mayor alcance y difusión a estas obras (ganadoras de varios premios literarios nacionales³), sino que también está concretamente al servicio del proyecto literario que anima estas escrituras.

Referencias bibliográficas

- Aharonián, C. (2007), *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República. Comisión Sectorial de Educación Permanente.
- Alighieri, D. (1982). *Commedia*, ed. de E. Pasquini y A. E. Quaglio, Milán: Garzanti.

³ *Muerte y vida del sargento poeta* ganó el premio “Narradores de la Banda Oriental” en 2012, *Las arañas de Marte* ganó el “Premio Bartolomé

Hidalgo” en 2012 y el 2° “Premio Nacional de Literatura” en 2013)

- Alighieri, D. (1995). “La Vita nuova”, en *La Vita nuova e le Rime*, ed. de A. Battistini, Roma: Salerno.
- Bentancor, M. (2012). “Dominación”, en AA. VV., *Sobrenatural*. Montevideo: Estuario.
- Bentancor, M. (2013). *Muerte y vida del sargento poeta*, pról. de A. Torres. Montevideo: Banda Oriental.
- Bentancor, M. (2015). *El Inglés*. Montevideo: Estuario.
- Boccaccio, G. (1963). *Comedia delle ninfe fiorentine: Ameto*, ed. crít. de A. E. Quaglio. Florencia: G. C. Sansoni.
- Boecio, S. (1995). *La consolación de la filosofía*, ed. de L. Pérez Gómez. Madrid: Akal.
- Calvo, J. L. (trad. y ed.) (1988). *Homero. Odisea*. Madrid: Catedra.
- Espinosa, G. (2011). *Las arañas de Marte*. Montevideo: HUM.
- Espinosa, G. (2018). *China es un frasco de fetos*. Buenos Aires: Alto Pogo; 1ª ed. Montevideo: H, 2001.
- (2011). *Florilegio*. Montevideo, Orbe.
- La Fontaine, J. (2021). *Les amours de Psyché et de Cupidon*, ed. de C. Bohnert, P. Dandrey y B. Donné. París: Gallimard.
- Larrea, R. (2009). *El año verde*. Montevideo: Orbe.
- Moreno Chá, E. (2016). “*Aquí me pongo a cantar --*”: *el arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Moya, I. (1959). *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Pedro Berruti.
- Román, M. M. (1957). *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.
- Sannazzaro, J. (2013). *Arcadia*, intr. y com. de C. Vecce. Roma: Carocci.
- Sisa López, E. (1968). *Juan Pedro López (1885-1945). Un payador de leyenda*, pról. de S. Santos. Montevideo: Cumbre.
- Viglietti, C. (1968). *Folklore musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.
- Zumthor, P. (2001). *La presenza della voce : introduzione alla poesia orale*. Bolonia: Il Mulino.