

GUIDO CASTILLO

Tres fragmentos de "Don Juan el Zorro" de Francisco Espínola



Uru
861.6
Esp
Cas

CUADERNOS DE LITERATURA
Fundación de Cultura Universitaria

6

- 1 - Lit. VALLANARA, S. XX
- 2 - ESPINDOLA, FRODOLO, 190-1943 - "DON JUAN FLOREZ" - CRITICA

Colección coordinada por
Lidice Gómez Mango

Fundación de Cultura Universitaria
25 de mayo 537 Tel. 9-33-85
Librería de la Universidad

Guido Castillo

TRES FRAGMENTOS DE "DON JUAN,
EL ZORRO", DE FRANCISCO ESPINOLA

Tomado de "Entregas de LA LICORNE", -
Nº 4, agosto de 1954.-

La idea viva de *Don Juan el Zorro*, de Francisco Espinola-idea en palabras de viva voz hablada y escrita-nació hace ya casi treinta años, y nació como una idea profundamente original, al contacto de la imaginación y experiencia poética de un pueblo, cuya habla sin apuros ha inventado y reinventado, con la voz que las transmite, las hazañas de Don Juan el Zorro, quien podría llamarse, también, Don Juan, el Burlador. Este personaje animal es, en casi todas las fábulas populares, un pícaro astuto y rapaz que "un punto sabe más que el Diablo". Pero en nuestro país, - donde privó el gusto estético de la aventura sobre el disgusto del ejemplo moralizante, Don Juan comenzó a transformarse en el individuo libre que derrota a los poderosos y se burla de ellos, dominando el bulo oscuro del odio que los mueve con la luz impalpable y segura de la inteligencia.

Francisco Espínola ha prolongado esta transformación incipiente, y su Don Juan, el Zorro, ha dejado de ser un pícaro para convertirse casi en un caballero andante al margen de la ley y a salto de mata, con algo de Don Quijote y algo de Roque Guinart.

El pícaro ve y actúa como un animal y, en este sentido, José Bergamín, en su ensayo *Horizonte de la novela*, dice: "Oídos sin sueño, los de la picaresca, como ojos sin sueño que miran y ven sin soñar. Ojos y oídos de perro. El acierto genial de Cervantes fue hacer hablar a un perro para contarnos la vida entera y verdadera de un pícaro". Y, más adelante, agrega: "El pícaro, para serlo de veras, sin poderlo dejar de ser, no puede ser un hombre, para Cervantes, tiene que ser un perro. La animación novelesca, y novelística, y novelera de la picaresca es una animación animal: la más irreal o fantástica y fabulosa por serlo". Por eso, a medida que Francisco Espínola transforma al pícaro Zorro en el caballeresco don Juan, su personaje se parece cada vez menos a un animal, para ser cada vez más un hombre. Y esa animalidad irreal y fabulosa deja paso a una humanidad verdadera y poética. Sin embargo, don Juan, el Zorro, no ha perdido del todo, al quijotizarse, su primitiva condición, sólo que los picarescos recursos, aprendidos en la dura escuela del vivir, han encontrado ahora un heroico destino maravillosa y disparatadamente absurdo, si se lo considera desde los tortuosos y oscuros caminos que conducen hasta él. El fin no justifica los medios, pero, a veces, justifica el estilo; y parecería, por momentos, que el héroe del novelista, al considerar las picarescas armas y las pícaras mañas que tan bien le han servido y que, ahora, tan para el bien le sirven, se riera suavemente de sí mismo. Y parecería más: parecería que el propio autor se riera, con idéntica suavidad, del mundo por él creado y en el que tan fervorosamente cree.

3

Durante más de veinte años Francisco Espínola pareció abandonar, exteriormente, el destino poético de aquellas delicadas criaturas ilusorias, que se habían mostrado a sus ojos juveniles como queridos fantasmas familiares, para contemplar la realidad de un mundo doloroso y sombrío, en donde se pierden, ciegas, las pobres almas que lo habitan. Así nacieron *Sombras sobre la tierra* y *Raza ciega*, libros tan distantes y distintos, en apariencia, de *Don Juan, el Zorro*, que, después de haberlos precedido con sus tiernos fugos fabulosos, termina sucediéndolos con una luz definitiva y pura. De esta extensa novela, ya casi terminada, Francisco Espínola publicó tres fragmentos en tres revistas distintas: el primero, en *Escritura* (1947); el segundo, en *Asir* (1949), y el tercero, en *Mundo Uruguayo* (1954). Para quien conoce también lo inédito, es evidente que el criterio de selección no ha sido otro que el de publicar, por separado, aquellos pasajes que menos sufren al ser desvinculados de la estructura totalizadora que les da todo su sentido. Pero, de todos modos, fue un azar feliz el que Francisco Espínola publicara estos fragmentos, porque ellos constituyen un vivo ejemplo del proceso creador, y nos hacen ver cómo el novelista, después de haber sido el puro hacedor de su obra, va descubriendo en su lectura la voz secreta de las palabras que, por la embriaguez de decirlas, no había podido escuchar con toda su verdadera resonancia. Ahora el autor escribe con un oído lúcido que guía los pasos de la voz poéticamente ebria, y la obra, conduciendo la mano que la hace, es, en cierto modo, obrera de sí misma.

El fragmento de *Escritura*, que es el de más antigua redacción, está contado con extraordinaria vivacidad y rapidez narrativas, y los personajes y las cosas, dibujados con trazos tan esquemáticos como expresivos, se destacan un momento ante nuestros ojos para en seguida fundirse dinámicamente en la corriente sonora y casi sin sosiego de la na-

rración. Sin embargo, el fondo de este fluir se revela como la presencia de una turbadora quietud estremecida, porque el novelista ha sabido convertir la circunstancia natural en necesidad poética. Por otra parte, Espínola es un visual por excelencia y sus palabras nos hablan a los ojos; música visible cuyo mismo transcurrir es un irse quedando en el espacio iluminado. Sirva de ejemplo la huída de aquella oveja que abandona a su hijo desangrándose bajo los dientes de don Juan: "Se entreveró en una punta de ovejas, hubo un desparramo, y él quedó solo, con un corderito que se desangraba. Su madre, la única madre cobarde en todo el mundo, sintió a su hijo balar y siguió disparando.

La vaga sombra que ella empujara en el pasto, y bajo la cual, ¡hacía tan poco!, él había ensayado un incipiente y húmedo triscar, se le arrastró detrás, a ella, ahora, y fue con ella a perderse en lo más espeso de las chircas, - acusándola en vano, exhortándola sin suerte a volver sobre sus pasos. Va cándidamente meciéndose en su luz desde un rincón del cielo, la primera estrella estuvo a punto de -- sorprender el cuadro y, lo peor, aquella fuga inverosímil. Pero una vieja nube que tornaba del Sur bogó ligera e interpuso su tamaño".

Toda la sobrecogedora y delicada crueldad de la situación es visible y tangible a la vez, como un mágico espejo sensual que palpa las imágenes sumergidas en su luz. Asistimos a un espectáculo que nos envuelve, empapándonos de una reciente y misteriosa nocturnidad en donde todas -- las cosas, sin dejar de ser lo que son, tienen un alma y viven un drama: la sombra de la oveja que huye, la estrella cándida y la vieja nube, hacen que el desamparo y la muerte se integren al paisaje entero que se mira y se -- siente a sí mismo, herido en ese pequeño cadáver de un cor

dero, que es, por un momento, el centro y el yerto corazón del mundo. Y en ese mundo, donde los animales poseen una - espiritualidad humana y las cosas naturales una espiritual animalidad, las únicas que se revelan como descansando en su pura y simple existencia de cosas son los instrumentos, los utensilios. Sin embargo, en este viejo fragmento, los personajes conservan, todavía, rasgos demasiados directos y precisos de su primitiva condición animal, aunque sólo - aparezcan en muy pocas frases, como, por ejemplo:

"La Mulita lo miraba dichosa desde su caparazón humilde y parda". Y en esta otra: "Seguían al sol los últimos colores rumbo a quien sabe qué mundos y qué cosas, - cuando don Juan llegó a su casa con su comadre Cigüeña; le cargó las cacharpas en el lomo y, una vez que ésta, un poco trabajosamente, levantó el vuelo, salió, también, rumbo a su nueva morada".

En los otros dos fragmentos, que, salvo detalles, -- pertenecen a la redacción definitiva, las criaturas del novelista se han humanizado completamente y de animales sólo tienen el nombre. Pero un nombre que no es un mero distintivo convencional, pues obra, realmente, como una viva denominación intencionada y poética. Estos nombres de animales tienen además de su función sustantiva, otra adjetiva, y valen casi como epítetos que aluden a una característica esencial del ser. Yo me atrevería a decir que la animalidad no está casi nunca referida al cuerpo o al espíritu por separado, sino a esa mezcla o cruce de los dos que se llama temperamento, y, también, al carácter, que es como una máscara del alma. Esa máscara, detrás de la cual el alma se oculta y se revela a escondidas es, unas veces, -- trágica, otras, cómica y las más tragicómica. Máscara de órbitas vacías para que, detrás de la tragedia, de la come

dia y de la tragicomedia, puedan mirar los duros, incambiantes y amorosos ojos de la poesía. Y las últimas palabras -- del fragmento de *Escritura* son, en este sentido, muy significativas: "La infortunada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos donde la noche despierta. La cama revuelta, vacía, y ancha; las brazas del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; todo llenábala de angustia. Además, la tormenta se echaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno.

Arrinconada, hecha un ovillo, conteniendo el llanto -- porque la sobresaltaban sus propios sollozos, pensaba la *Mulita*. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro".

Los ojos de don Juan, enmascarado, caracterizado como el Zorro, han perdido su animalidad y son entera y entrañablemente humanos. Son los mismos ojos, humanamente poéticos, con que Francisco Espínola descubre, en el mundo real, la verdad de estos seres de ficción.

Por el fragmento publicado en *Asir* nos enteramos que las buenas acciones del quijotesco don Juan tienen, a veces, y como es natural, malas consecuencias. Acusada de complicidad en la muerte de su perverso tío, la *Mulita* ha de morir para satisfacer la codicia del comisario Tigre y del dependiente de la pulpería, que quieren despojarla de la herencia. Sitiada en su casa por la policía, la débil *Mulita* ha encontrado otro débil que la defiende: el joven, inexperto y tímido *Aperiá*, quien, apiadado hasta los huesos de la debilidad de la *Mulita* y de su propia debilidad, atraviesa,

al empuje del amor, la línea de sombra que lo ataba a las cosas de este mundo. Y envuelto por unas claridades que hasta entonces no había visto, el pobre Aperiá se dirige, peritaneando, hacia el hermoso y terrible foco de luz que lo llama para esa suprema heroicidad del martirio, a la que solo pueden aspirar los pequeños, los humildes y los mansos. Yo creo que las páginas que relatan el sacrificio de estos seres indefensos están entre las más profundamente bellas y conmovedoras que ha escrito Francisco Espínola. Por ellas nos damos cuenta que el Bien es la cuarta y fundamental dimensión de la Belleza y el origen de la Verdad. Este pasaje que, desde cierto punto de vista y para un juicio más o menos sentimental, podría considerarse como aparte y más allá de lo estético, es, sin embargo, un magistral ejemplo del arte de la narración. Ya no estamos frente a aquel esquematismo primero. La prosa, ahora lenta, se demora sobre las cosas para revelarnos, con el más directo y poético de los lenguajes, la verdad que ellas parecían esconder en su silenciosa presencia cotidiana. Cuando al Aperiá le sucede la inminencia de la muerte propia y de la muerte de la Mulita, las cosas dejan de estar descansando en su ser y todo comienza a ocurrir: ocurre una mesa y ocurre una silla, como ocurre la vida y ocurre la muerte. Ante los asombrados, estupefactos ojos del joven Aperiá, los objetos de todos los días aparecen renovados, como si recién ingresaran a la existencia o como si él mismo acabara de nacer. Y había muy poco tiempo que el Aperiá había sido espectador del cadáver del Peludo, de aquel cuerpo quieto, parecido extraordinariamente a una cosa cualquiera que una mano había soltado, inerte, sobre la tierra. *"Allí, chupando en silencio su cigarro, lo que pasaba era que se le estaban metiendo en la cabeza, nunca atenta a nada, y para estrenarla con su peso. Las ideas de la Vida y de la Muerte. Allí abajo, unos días atrás en el tiempo, pareció que le entraba hasta el fondo algo como una lucecita callada pero alumbradora, eso sí. Era una cosa callada, sí, callada, que se le venía y se le retiraba y, de pronto, se le quedaba quietita, delante".*

Pronto habría de descubrir el desdichado que la muerte y la vida eran mucho más que ideas inquietantes. "Porque el Aperiá se sentía parado delante de una puerta sin cerrojos, como de las de abrir sólo de adentro, gris y tan alta que llegaba a las nubes, que cortaba por sus dos extremos el horizonte para seguir vaya a saberse hasta dónde, de -- tan ancha que ella era. Y no había nadie más que él ante -- aquella presencia desmesurada. Sin mirar para atrás el Ape -- riá comprobaba hasta el frío que estaba solo. Y que en to -- do aquello no había proporción; que era más que bruta la -- diferencia entre semejante tamaño mudo y su pequeñez tan poca cosa. Sólo con un pedazo como de allí hasta el arroyo y del suelo a la copa de un árbol, tendría hasta de más la puerta para acoquinar a cualquiera. ¡Y pensar que ni hacía los costados ni hacía arriba tenía fin. Y cómo debía ser -- lo otro, lo de adentro, con semejante entrada! Aun a caba -- llo, allí uno parecería hormiga ... Tenía ganas de correr, el Aperiá. De agarrar para atrás, de huir hacia la vida -- con su covacha de cebato, con la pulpería, el billar y al -- guna changa de cuando en cuando, para ir tirando. Pero es -- taba como rodeado bajo los curvos dedos de una desmesurada mano en alto, pronta a irrumpir hacia él al menor movimien -- to que intentara ..." Aquí no hay alegoría, ni metáfora, -- porque para el moribundo la muerte no puede ser metafóri -- ca, como no sea la metáfora la verdadera forma de la ver -- dad. El Aperiá se encuentra ante una puerta tan real que -- todo lo demás parece mentira. En el lenguaje coloquial con que está descrita la situación del defensor de la Mulita, Espínola ha empleado expresiones muy gráficas y directas -- que tienen la tragedia de un doloroso matiz cómico y seña -- lan, expresiva y poéticamente, la verdad y la ilusión de -- todo lo que está sucediendo. Los detalles realistas no se aplican a la muerte sino al objeto con el que se la compa -- ra, porque la muerte no existe, el que existe es el Aperiá, que, dentro de muy poco dejará de existir. Esa no existen -- cia y ese inminente dejar de existir se manifiestan a los

alucinados, por despiertos, ojos del moribundo bajo el aspecto "de una puerta sin cerrojos, como de las de abrir sólo de adentro". Nosotros vemos al Aperiá delante de esa puerta desmesurada, que es como la exterioridad visible de su conciencia de la muerte, y nos lo imaginamos pequeñísimo, aun a caballo, trotando por inmensas praderas sobrenaturales. Por esa conciencia de la muerte el Aperiá termina por desanimalizarse completamente, después de haber empezado a ser un animal racional. "Los mortales son los hombres -dice Heidegger-. Se los llama mortales porque pueden morir; morir quiere decir: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere. El animal perece. No tiene la muerte ni ante sí ni tras de sí". Podríamos agregar que el animal tampoco tiene la vida frente a él ni la deja a sus espaldas. Y el Aperiá, "capaz de la muerte como muerte", espera, vaga y angustiosamente, una vida, y tiene, desde ya, la nostalgia de lo vivido por él y de lo que los vivos viven todavía. "Y vio a don Lechuzón, con su sombrero panza de burro y su pañuelo serenero, envuelto, al trotcito, en la linda luz del verano, muy echado para atrás en el overo y en medio de un radiante horizonte que avanzaba también, ¡claro!, agrandándose y achicándose con acompasada levedad casi imperceptible debido al escaso impulso ascendente del jamelgo. Así, el trabajoso y lento avance hacía parecer que los árboles, las piedras, alguna flor del pasto no se resignaban a perder de vista a ese jinete, y que era sin gana ninguna que las cosas todas iban yéndose atrás en el camino de "La Flor de un Día". Y el cariacontecido Aperiá vio en seguida a su buen hermano ante una mesa rodeada de gente, barajando un mazo de naipes y alargándolo al impasible tallador; vio a ña Lechuza sonriente de satisfacción cebar su mate frente a su fuego, cerrando el ojo del lado de pucho por el humo, en medio de sus vidrios, sus amuletos, sus atados de yerbas mágicas, sus tarritos con polvo de huesos de cuanta cosa existe arriba y aun abajo de la tierra; vio a todos los parroquianos de la pulpe

ría lo más contentos junto al mostrador o sentados en torno a un guitarrero que estaba dèle estilo y dèle milongas. Y las lágrimas de una doliente envidia, surgida por primera vez en su existencia, cayeron sobre la mano que encendía la bombilla del mate hacia la boca".

Para el que se va a morir el mundo externo se hace íntimo, como una casa en donde hemos vivido muchos años. Los objetos de una casa largamente vivida por alguien dejan de ser meramente exteriores y se internan por el alma del habitante, la cual, a su vez, se desensimisma y se difunda como una atmósfera sutil en donde reposan todas las cosas. Esas cosas, que llegan a ser tan profundas como un sentimiento, son, por lo mismo, las que el enamorado entrega, como ofrenda y señal de amor, a la persona amada. Y ante los ojos del Aperiá, el mundo se muestra hogareño; y en ese alegre y luminoso hogar están todos sus hermanos entregados a un apacible existir compartido con todas las cosas familiares. Pero él, enamorado de la debilidad de la Mulita, regala el mundo, su mundo. Regalo inútil para ella, que también debe morir y, por eso, supremo don, ofrenda consumada que se inutiliza y se consume en el sacrificio.

El tercer fragmento es el retrato del comisario Tigre causante de la muerte del Aperiá y de la Mulita. Sin embargo, cuando decimos retrato, no hablamos de un ser inmóvil como los personajes de Balzac, que parecen quedarse quietos para que el gran maestro los retrate. Este es un retrato cinematográfico, en donde hasta lo que no se mueve parece moverse por el desplazamiento sucesivo y rítmico de lo que se ofrece a nuestra mirada. Nosotros estamos asistiendo al espectáculo del comisario Tigre, quien, en cuerpo y alma, se nos muestra entero en un momento de su pujante existencia, esplendorosa y maligna. Y no importa que lo que haga sea algo extraordinario o lo de todos los días. Asesinando a un inocente o lavándose la cara, el Tigre siempre es él!

"El comisario se puso las rojas bombachas y se sentó en la cama para calzarse las botas. Introduciendo hasta media canillas, cogía en seguida las orejas del calzado y hacía fuerza hacia arriba, moviendo a compás el pie en ayuda. Luego se incorporó, se meció un poco sobre las plantas y en derezó a una puertita chica que venía a quedar frente a la puerta grande. La abrió, pasó y la volvió a cerrar, pudoroso. Se quedó quietito un momento adentro y volvió a aparecer, desahogado, para avanzar hacia el lavatorio. Era éste un trípode de hierro con una palangana encima y abajo una jarra grande. Vertió agua, depositó la jarra en su sitio... retrocedió un corto paso. Entonces se inclinó, puso la cabeza sobre la palangana y empezó a echarse agua con las manos. Apretaba la boca el Tigre, juntaba aire con las narices y después, resollando, lo hacía salir por entre los dientes. El agua bullía furiosa como si abajo tuviera fuego prendido. De repente acallábanse los ruidos y se quedaba serena. Era que, la cabeza en alto y mirando abstraído hacia el techo, el Tigre andaba con el jabón. Pero cuando tenía bastante espuma en las manos se venía a plomo con la cara, ya a resoplidos en el aire. Le daba fuerte al pescuezo. Después pasaba bien por atrás de las orejas. En seguida hurgaba en ellas y metía el dedo en el conducto, vibrándolo. Tal el mangangá cuando revuela ante el agujerito de su tronco y luego se decide y se manda para adentro; y sale y vuelve a entrar en caprichos y, de repente, agarra el campo y se pierde de vista. El Tigre, más tarde, empozaba agua en las manos, se la llevaba a la altura de la boca y la hacía saltar por el cuarto en chorros y goterones mientras, más livianos, los ruidos salían al patio, lo atravesaban de extremo a extremo, apresuraban, al llegar a la cuadra, un nervioso vestir de milicos".

Todo esto es un goce para los ojos, y es evidente que el novelista se ha dejado llevar por el puro placer de mostrar una criatura. Este comisario Tigre es perverso y cruel.

sin embargo, el amor poético con que ha sido creado lo salva y purifica estéticamente, permitiéndonos gozar de su belleza y sin perturbaciones morales. La poderosa animalidad del comisario no es la de los animales, sino la de algunos seres humanos que han perdido el alma conservando toda su razón. Esa potente y maligna animalidad, que, por desgracia, sólo los hombres pueden tener, la manifiesta el Tigre en cada movimiento que hace y, por insignificante que ese movimiento parezca, está, en realidad, cargado de toda la fuerza del personaje, la cual, en vez de disminuir, aumenta con los detalles risueños y hasta caricaturescos que el escritor ha empleado delicadamente. Porque la delicadeza - para lo grotesco es una cualidad muy especial del estilo - de Espínola, quien es capaz de ser brutal sin perder la -- poesía porque ha sabido encontrar la dimensión lírica de -- la vulgaridad. Y toda esta novela es lírico-épica, revelándose en ella una muy profunda lectura de los poemas homéricos.

Es muy significativo que Homero, el más antiguo de los narradores de Occidente, sea, también, el más antiguo de los poetas. Toda narración que quiera ser una obra de arte debe nacer de la poesía, como lo sabe muy bien Francisco Espínola y como deberían saberlo la mayoría de los novelistas de nuestro tiempo, si es que experimentan, todavía, el "afán de la verdad y el placer en la ilusión."

CUADERNOS DE LITERATURA

- 1 - Arturo Sergio Visca, Amanda Berenguer y José Pedro Díaz:
DELMIRA AGUSTINI.
 - 2 - Mario Vargas Llosa: LA NOVELA
 - 3 - Roberto Ibáñez: AMERICANISMO Y MODERNISMO
 - 4 - Francisco Espínola: REFLEXIONES SOBRE SU OBRA
 - 5 - Edmundo Gómez Mango: CONSTRUCCION Y LENGUAJE EN ALEJO -
CARPENTIER (de "Los pasos perdidos" a "El siglo de
las luces").
 - 7 - Jorge Albistur: EL TEATRO DE CERVANTES
 - 8 - Arturo Sergio Visca: TRES FORMAS DE LA NARRATIVA RURAL
-

134659

134659



Edición: diciembre de 1968

