

**EL MUNDO ENTERO  
EN “LA FLOR DE UN DÍA”**

*Wilfredo Penco*

No tan apasionante como la novela misma o, de modo más estricto, como algunos de sus excepcionales capítulos, la historia de *Don Juan, el Zorro*, despierta, sin embargo, el interés de toda serie de operaciones destinadas a la creación literaria que, en el caso considerado, se acrecienta por las propias diligencias del acto de escribir, tan variadas e ilustrativas, por el origen oral de la narración a cuya sombra fue madurando y por las consecuencias a que terminó dando lugar como cumbre de un legado artístico.

Francisco Espínola concibió su obra, en una etapa inicial, cuando aún no había publicado *Sombras sobre la tierra* (1933), la novela de su consagración. Era ya, es cierto, el autor de los cuentos de *Raza ciega* (1926), algunos de los cuales fueron, desde entonces, paradigma de composición narrativa y proyectaron, entre el canon y su cuestionamiento, una personalidad literaria identificada con la sociedad uruguaya, una sociedad en proceso de transformación desde fines del siglo XIX y principios del que vio nacer a Espínola, aunque entre impulsos y frenos –al decir de Carlos Real de Azúa–, durante las siguientes décadas que le tocó vivir.

En ese marco, y en el más específico de una apuesta a la renovación literaria sin fuertes rupturas, se inscribe la labor primaria del autor en torno a *Don Juan, el Zorro*. Como ha sido señalado por quienes estudiaron con detalle su papelería, en particular Arturo Sergio Visca, que reconstruyó la novela a partir de materiales parcialmente inconclusos conservados por la familia del escritor, es posible detectar por lo menos cuatro formas de gestación, que “constituyen una sucesión correlacionada”, dice Visca, en la que cada una “supone un mayor grado de profundización de la concepción narrativa y estética” de la obra y “grados de realización cada vez más logrados”.

Entre las versiones primitivas, publicadas en *Crítica*, en cuyas mismas páginas aparecerían “Las veladas del fogón”, con la historia del Zorro contada por don Basualdo a Serapito, “veladas” recogidas en libro por Ana Inés Larre Borges en 1985, hasta los capítulos incluidos en el volumen de Centro Editor de América Latina (Cedal) en 1968, sobre los que el autor siguió trabajando, como dan testimonio las co-

recciones introducidas a esas versiones impresas, también preservadas; en ese largo período la novela fue sometida a periódicas revisiones, pero revisiones a fondo, tan a fondo que de lo dado a conocer a fines de la década del 20, solo sobrevivieron nombres, anécdotas, circunstancias, esbozos de motivos, es decir, lo referencial. El lenguaje que los delata y los abarca pertenece a una visión escrutadora del mundo estructurada hasta en sus mínimos detalles, como producto de una elaboración –muy diferente a la de los primeros tiempos– que procuró tensar al máximo las posibilidades expresivas de comportamientos arquetípicos y paisajes emblemáticos.

### **Escritura y oralidad**

De tanto volver sobre sí mismo, Espínola alcanzó, en parte, lo que seguramente no imaginaba cuando empezó a contar las aventuras de Don Juan, el Zorro. Hizo de su labor la prueba más fehaciente de una reiterada maduración, de un descubrimiento sedimentado a fuerza de escritura y oralidad. Se ha establecido en más de una ocasión: más que escribirla, narró la novela a sus amigos, a la manera de los narradores orales, los narradores de fogón. Visca sostiene que “puso siempre más empeño en pensar y contar oralmente su *Don Juan, el Zorro* que en escribirlo. El tiempo empleado, efectivamente empleado, por el autor en escribir su novela –dice el prologuista– fue desproporcionadamente breve en relación con el empleado en pensarla y contarla oralmente. El tiempo empleado en escribirla sólo abarcó unos pocos meses a lo largo de los cuarenta y cinco años que van de 1928 a 1973. Esos pocos meses podrían ser categorizados como breves islas de escritura en un mar de oralidad”.

Si desde el punto de vista material parece, en efecto, enorme la disponibilidad de cuatro décadas y media al servicio de un acto de escritura condensado en unos pocos centenares de páginas, no hay que olvidar que la creación literaria nace, en este caso, en las propias versiones orales, repetidas ante idéntico o diferente auditorio, incrementadas en sus variantes, procesadas con sus matices, ajustadas, probablemente, incluso sobre la marcha, midiendo, calibrando los efectos de su receptividad. Quien puso el acento en este aspecto sustancial de la historia de la novela fue Guido Castillo cuando observó “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”.

Escritura, oído, voz, resonancia: de todos estos elementos se compone *Don Juan, el Zorro*. Resulta muy interesante comprobar cómo estos términos se invierten, además, en la materialización de su práctica. Justamente, el primer intento de escritura lo que trató fue registrar el lenguaje oral en toda su posible dimensión: que lo escrito tradujera la oralidad sin filtraciones, no solo los diálogos de los personajes sino también el habla del propio narrador, un habla que incluye modismos, deformaciones fonéticas, onomatopeyas, con la mayor fidelidad aparente. A medida que el tiempo pasa y Espínola va desarrollando nuevas concepciones de la novela, mientras cuenta, una y otra vez, en rueda de amigos, las historias del Zorro y la Mulita, la oralidad primitiva se va perdiendo, por lo menos tal como estuvo planteada en sus orígenes o, para decirlo de otro modo, se va convirtiendo en más literaria, hasta que llega a la síntesis de los textos últimos, alcanzados en un ejercicio que pone en evidencia estas notables paradojas: se lo escucha como si hablara escribiendo, se lo lee como si escribiera hablando.

### **Modelo para armar**

El gran cúmulo de materiales que documentan la historia de la novela, que terminaron siendo, directa o indirectamente, la novela misma, tanto obligaron a una paciente tarea de ordenación, después de la muerte del autor, como a interpretar y hasta elegir, cuando fue necesario, las versiones más acabadas, los ajustes adecuados a las secuencias, la inserción de textos en la estructura, sin poder evitar contradicciones que solo habrían podido ser superadas si Espínola no hubiera dejado inconcluso su trabajo, si hubiera dispuesto lo que él mismo llamó la “orquestración final” de la obra.

Apuntes heterogéneos, versiones manuscritas en borrador y otras en estado de más avanzada elaboración, textos mecanografiados con correcciones, pasados nuevamente en limpio con nuevas modificaciones, fragmentos o capítulos impresos corregidos una vez más: todos estos materiales fueron fundamentales para la reconstrucción que principalmente Visca hizo de la novela para su edición de 1984. Se cuenta, pues, con una información documental, de índole propiamente textual, que permitiría proyectar una de las ediciones críticas más complejas y completas sobre una novela que, curiosamente, quedó inconclusa.

Por tratarse de un escritor como Francisco Espínola, que siempre volvió sobre sus escritos para reescribirlos, en lo pertinente, solo podría

hacerse referencia a textos definitivos, aquellos sobre los que finalmente quedó organizada la novela, porque el autor no pudo seguir corrigiéndolos. No obstante, en *Don Juan, el Zorro* es posible discriminar los capítulos o fragmentos que corresponden a la versión alcanzada en el proceso de creación y, también, por lo demás, a la concepción narrativa de la que forman parte. Por ejemplo, el capítulo I, “La mala acción del Peludo”, puede considerarse, casi toda, como la versión final pero de una concepción primitiva (no la más primitiva) de la novela. El capítulo IV, “La partida del sargento Cimarrón”, en cambio, corresponde a la concepción última, pero su versión resulta primaria. Con estos inconvenientes, anotados con claridad en el prólogo de la edición de 1984, se procedió a la reconstrucción de la novela, y sus resultados, a pesar de la índole de conjunto inacabado, dieron una muy precisa y cabal idea de la excepcional contribución estética a la que el trabajo de Espínola apuntaba.

En diez capítulos y tres apéndices (dos de ellos narrativos: “La tormenta” y “Noche en el monte”, y un tercero que recoge comentarios del autor sobre su trabajo) quedó organizado el inconcluso *Don Juan, el Zorro*, a lo que habría que sumar la serie de apuntes y escenas esbozadas para la “orquestación final” de la novela, que no llegaron a insertarse en el cuerpo novelístico, pero que Visca rescató y transcribió en su detallado prólogo. Se trata de las anotaciones para las primeras páginas que muestran al Zorro a caballo en medio del agreste paisaje, y el encuentro de Don Juan con la liebre lavandera, el diálogo entre el Peludo y el comisario Tigre, el episodio en el que el tenedor de libros le enseña a dibujar letras al Peludo –todos destinados a la primera parte– y las situaciones insinuadas para la parte final, con el Zorro y sus amigos en el monte, en la clandestinidad, en torno al fogón, acompañados con la música de la guitarra, y la gran batalla que hubiera sido la culminación épica de la narración.

En estas condiciones, los diez capítulos y los restantes materiales complementarios cumplen una función relevante para alcanzar una perspectiva de lectura globalizadora. Esto no implica dejar de reconocer la importancia que, en particular, asumen algunos capítulos, no solo por el trabajo que hasta último momento se concentró sobre sus textos, no solo por la concepción avanzada a la que responde, sino también por la finalidad estratégica que el autor seguramente les otorgó en el conjunto.

Entre ellos se encuentra el capítulo VII, titulado “La pulpería”, uno de los más extensos y en el que Espínola llevó a la máxima expresión su arte de narrar, con personajes, escenas y situaciones presentados en un montaje de impecable y minuciosa ejecución. También “La pulpería”

se ubica como puente entre la primera parte de la novela (en el final del primero de los volúmenes que el propio autor había concebido) y los capítulos siguientes (en el segundo volumen) en los que se desencadenan acontecimientos fatales como la muerte de los Sargentos Cimarrón y Cuervo, la Mulita y el Aperiá.

### **El arte del narrador**

La lectura del capítulo VII es precedida de un considerable suspenso: se sabe que el Peludo, propietario de la pulpería “La Blanqueada”, ha castigado por despecho a su sobrina la frágil Mulita; que don Juan el Zorro vengó a su amiga dándole una lección al Peludo; que, como consecuencia del accidente en que deriva esa lección, el Peludo ha muerto tras una penosa agonía; que el comisario Tigre, en acuerdo con el dependiente del Peludo para continuar medrando con los negocios del pulpero, ha ordenado apresar al Zorro y decidido culpar como cómplice a la Mulita de la muerte de su tío, para impedir que ella lo herede; que Don Juan, el Zorro, advertido de la situación, se ha refugiado en la casa de su primo el Zorrino; que, no queriendo abandonar el pago, Don Juan, enardecido y temerario, resuelve finalmente hacerse presente en la otra pulpería, “La Flor de un Día”, a cargo de don Vizcacha, porque, como dice, con esa sabiduría popular que el autor pone en boca de sus personajes: “Del peligro hay que estar o muy lejos o muy cerca”.

En “La Flor de un Día” está el mundo entero: la pulpería es un universo. Desde los tres viejos que van a dar título y protagonizar el capítulo IX, don Carancho, don Chimango y don Lechuzón, apoyados en el mostrador con cierto desgano y abatimiento, a la espera de otra vuelta de caña, que ya nadie se anima a ofrecer, a cuenta de sus bolsillos vacíos, hasta el propio Vizcacha, el dueño de la pulpería, un personaje que dinamiza y enriquece como pocos la narración en esta instancia, el desfile de figuras memorables se hace continuo y sin desperdicio.

Los espacios que el autor dispone para el desplazamiento escénico no solo se circunscriben al salón principal, donde habrán de ocurrir sucesos decisivos. Abarcan, también, el contiguo cuarto de la timba, una salita en la que tres tahúres, el Hurón, el Biguá y el Gavilán, capitalizados por don Vizcacha, pretenderán saquear, sin éxito, la fortuna de Don Chanco, un ex quesero que ha perdido la cordura pero no la suerte en las partidas de cartas, y en la que, también, en los tramos finales, serán destinados, en condición de prisioneros, el comisario Tigre y sus huestes. La cocina donde trabajan, a brazo partido, la Chan-

cha Negra y dos nutrias, una vieja y otra muchachona, preparando dulces y pasteles; el patio con el alto parral, el naranjo, la batea de lavar y el charco a su alrededor; el cuartito donde el Recluta Carpincho es escondido como imaginaria; los sectores dispuestos entre la enramada y las edificaciones, desde los que el Montés vigila ingresos y egresos de la pulpería, todos estos espacios operan como entrada, salida o pasaje en torno al salón personal, donde los parroquianos conversan, escuchan la música del guitarrero, toman copas, reflexionan en silencio y hasta conspiran.

El humor asoma a flor de piel. La picardía, la viveza criolla, la sutileza irónica, la simpatía no dejan de reverdecer, de una u otra forma, en las diversas secuencias. Tampoco falta la tragedia, insinuada o puesta de manifiesto. Lo trágico y lo cómico convergen en una misma dirección.

Las muestras abundan: el Chanco con su poncho patrio, su capacidad comestible y sus alucinantes carcajadas; los loros, ambos bautizados don Pedro –el Brasileiro, rico, disperso y con cierta frivolidad, y el Barranquero, pobre y concentrado en su resignación–; el coimero Aperiá, hermano del defensor de la Mulita, rodeado de su luto y generoso en sus atenciones; el misterioso Venado, trovador cuyas rebeldías fraternizan con las del Zorro; el intempestivo y tuerto Avestruz gorra de vasco; el comisario Segundo Cuervo y su vanidad encendida; el propio comisario Tigre, iracundo, arbitrario, venal.

Si hubiera que detenerse en un personaje para analizarlo con más detalle, el Vizcacha merecería ser elegido por varias razones. En primer lugar, por su situación privilegiada de propietario de la pulpería, lo que le permite desplazarse sin limitaciones de un lugar a otro y, porque, de detrás del mostrador, domina la perspectiva más amplia sobre el salón principal y los parroquianos que allí se ubican. También por los intereses y sentimientos puestos en juego, que hacen evidentes sus vacilantes actitudes, sus contradicciones, su comportamiento equívoco. Es referencia para los tahúres que pretenden hacer caer en la trampa del juego al Chanco loco; para el trabajo de sus dependientes, los dos Charabones, el coimerito Aperiá y las mujeres de la cocina sobre los que hace valer su autoridad; para el Sargento Segundo Cuervo, que deja ordenadas precisas indicaciones; para el rechoncho Recluta, que allí queda encomendado como imaginaria antes de su desertión; para Don Juan, el Zorro y para el Comisario Tigre, ya enemigos irreconciliables, que se encuentran en “La Flor de un Día”, donde el primero gana la primera batalla.

Don Vizcacha es cómplice del Hurón, el Biguá y el Gavilán porque piensa que va a sacar tajada de sus malas acciones. Cuida el cajón del dinero con la aprehensión propia de quien ha padecido desagradables

y aleccionadoras experiencias al respecto (el recordado robo de los patos) y especula con que la muerte del Peludo significará el fin de “La Blanqueada” y, por lo tanto, de la competencia que soporta “La Flor de un Día”. Pretende obedecer al Sargento Segundo Cuervo, que le ha recomendado el inmediato aviso si Don Juan aparece por la pulpería, pero vacila o se demora en dar la noticia al Recluta que aguarda escondido en su cuarto. Encantado con la música del Venado que, en la payada, aludió al nombre del establecimiento, con temor a lo que pudiera ocurrir después que la policía se enterara de la presencia del Zorro, discute entre temores y emociones que lo asedian:

*“—¡Esto va a ser un desbarajuste! Pero, ¿y qué otro remedio tengo yo, sabiendo que me encajan una estaquiada, si no, o capaz que les da por afusilarme, derecho?...¡Pucha, yo no me conformo!... ¡Qué música, amigo, y qué canto! Y nombrando a “La Flor de un Día” y todo, ¡parece mentira!”*

En ese ser titubeante, que no quiere competencia en sus negocios, que no se preocupa por la rectitud de los procedimientos con tal de ganar, que teme a la autoridad y al castigo, que está dispuesto a delatar, en ese ser también se recorta otro perfil de su personalidad. La música del Venado produce el milagro: “una guitarra bien pulsada lo ponía al Vizcacha hecho seda”. Cuando, copa en mano, golpee a la puerta del cuarto donde había dejado al Recluta, sin sospechar lo que del otro lado sucedía:

*“el pulpero oyó el conocido crujir de su lecho.*

*—¡Sí, ha estado rendido!*

*Lo que nunca, sentíase tierno el patrón. Porque había traído hasta la puerta como una pena por sí mismo nacida momentos antes, en el mostrador, cuando la imaginación se le iba, se le iba llevándolo por entero y lindamente hasta lejísimos en el espacio y en el tiempo”.*

Otras escenas dan cuenta del Vizcacha del lado de la autoridad represora y, llegado el caso, con sus afectados clientes, para no quedar mal con unos ni con otros y, sobre todo, para asegurar su integridad.

Esa ambivalencia en el personaje es su nota más característica, manifestada sobre todo en la escena en la que el Montés irrumpe en la pulpería y Don Juan, el Venado y sus compinches desarman a los policías

*“Era el Venado desarmando milicos mientras Don Juan y el Voluntario Avestruz mantenían a raya, alargadas las pistolas.*

—¿Y usted que está haciendo así?

— ¿Y...yo qué sé?

*Así respondió desde el mostrador el pulpero. Era que, por congraciarse con sus parroquianos, él había alzado al tiempo que ellos los brazos, y al ellos bajarlos él dejó los suyos siempre arriba, a la espera de los policiales, pues tuvo la corazonada de que el natural desafecto de sus clientes lo hubiese ubicado entre la gente del Gobierno y podría recibir algún tiro por desacato a los desacatados si no presentaba sus manos a la altura de las del milicaje.”*

El comentario del pulpero cuando, después de la partida de Don Juan, desde el cuarto contiguo al salón, donde había sido encerrado, el Comisario pide a gritos que lo liberen, testimonia, sobre todo en la frase final, la personalidad consolidada del involucrado:

*“—Ese cree que no es más que romper —se decía el dueño de casa—. Rompa, rompa, no más, y, después, él sale lo más campante del cuarto, y el que paga los platos rotos soy yo. ¡Mirá qué lindo! ¡Y no sé para qué tanto apuro! De a pie él y su gente, y desarmados... ¡Pero mire que se las han hecho bonito! Hay cosas que no las cuenta y no se las creen ni los gurises. ¡Por un lado, no; pero por otro, me alegro!”*

Cada personaje se constituye en un ser inolvidable. La humanización de los animales en el proceso de cambios sucesivos que la novela fue asimilando desde la primitiva fábula de origen popular, es uno de los rasgos —ya examinado en otra instancia— que articula definitivamente la visión de Francisco Espínola sobre su mundo.

El narrador pasa de un personaje a otro, consolidando sus perfiles, vuelve sobre ellos para vincular situaciones, se desliza sin hacerse notar, salvo cuando quiere, entre los diversos escenarios, anexa o superpone tiempos con sutileza. Los modos de composición son, en cada caso, lecciones descriptivas, ingeniería de montaje, dialéctica imprescindible, acción dinamizadora.

Los símiles, los sentimientos materializados, los puntos de vista, los suspensos: todo está medido con el escrúpulo de quien conoce en profundidad la naturaleza humana y sabe mostrarla con agudeza en su delicada trama, sin otra elocuencia que la de la minuciosidad, la cercanía de lo menos evidente, sin perder nunca la perspectiva del conjunto, de ese mundo entero que cabe, por el arte del narrador, en “La Flor de un Día”.