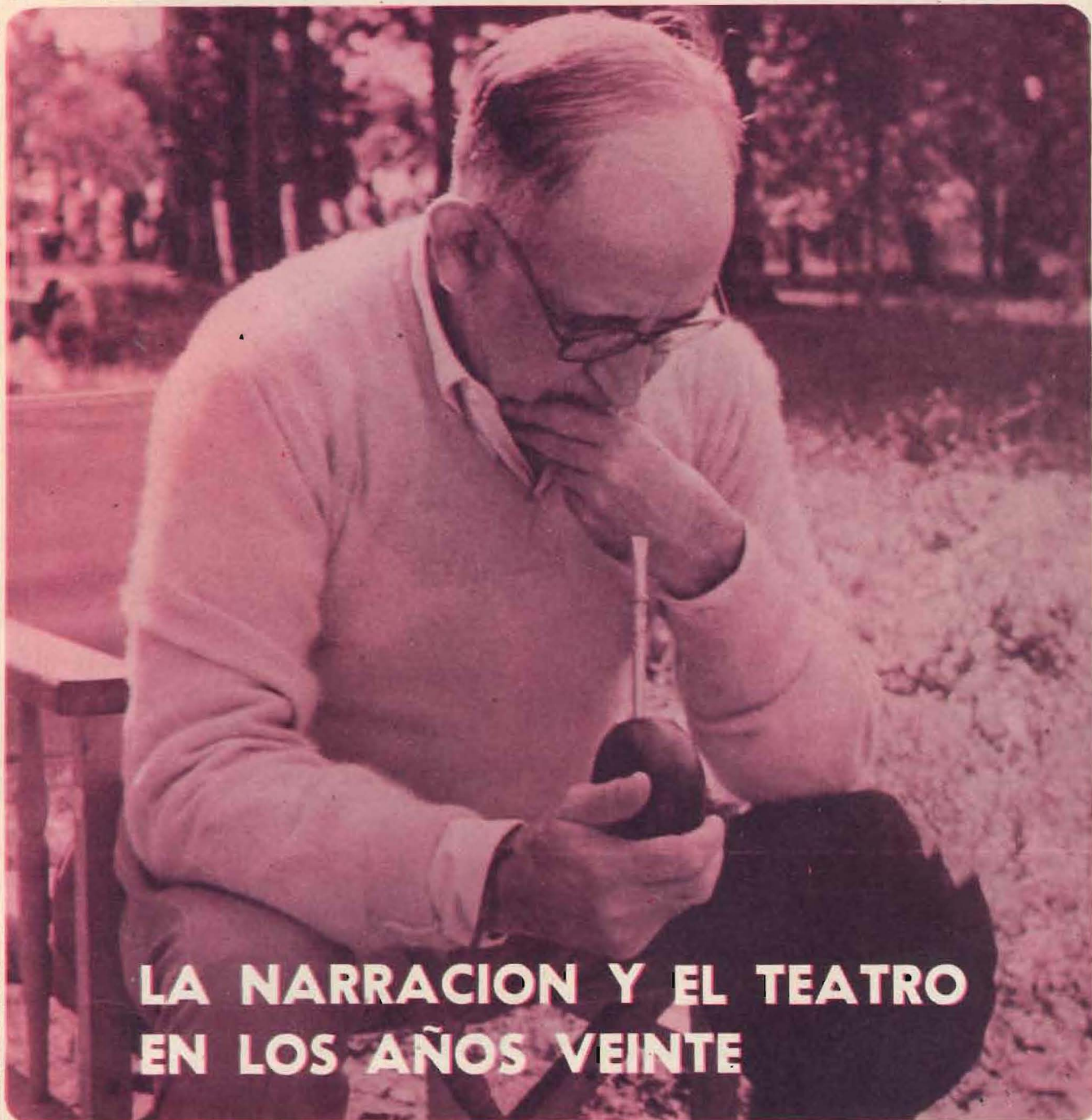




CENTRO
EDITOR
DE AMÉRICA
LATINA

CAPÍTULO oriental 19

la historia de la literatura uruguaya

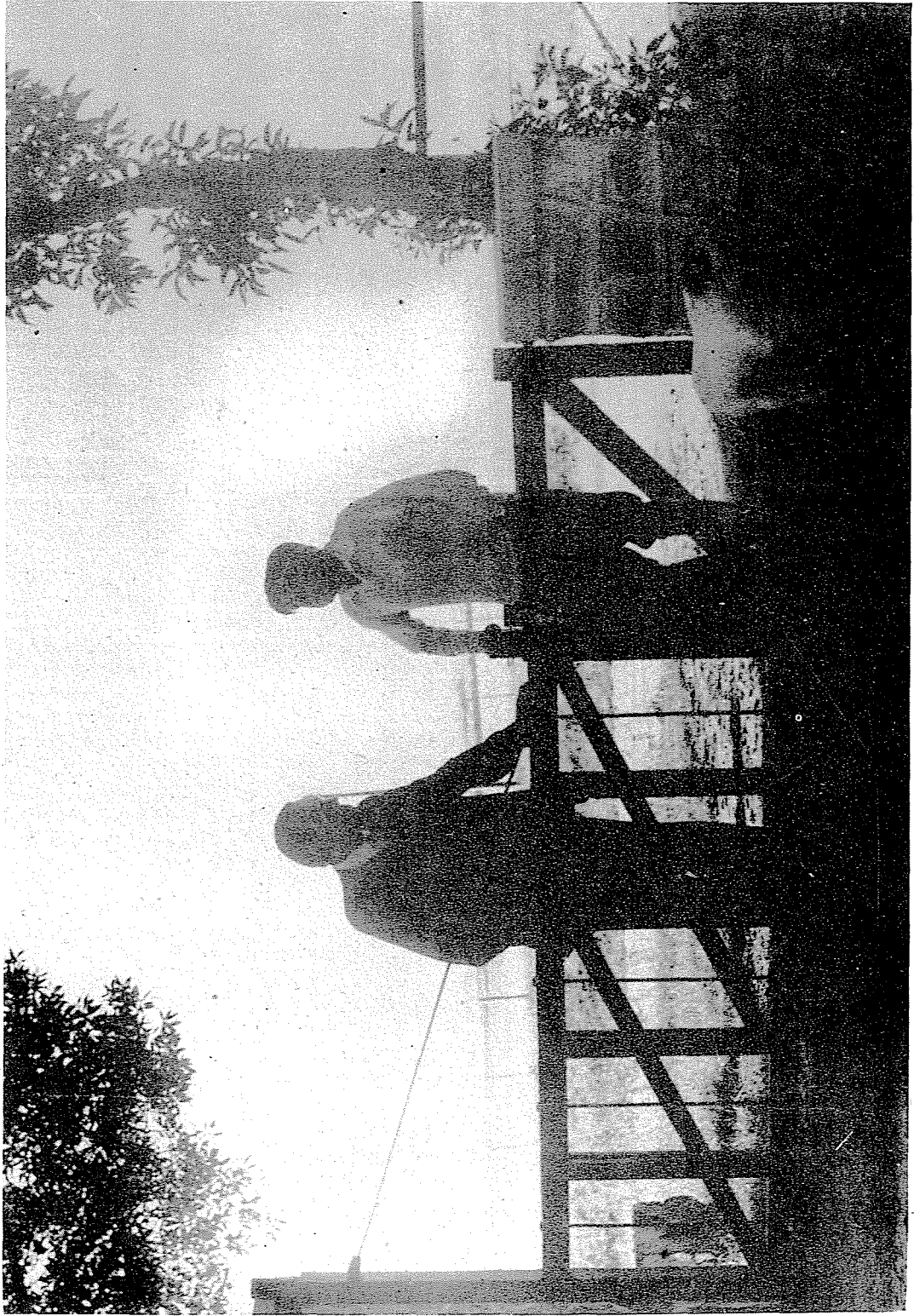


LA NARRACION Y EL TEATRO
EN LOS AÑOS VEINTE

Este fascículo ha sido preparado por el Dr. Fernando Aínsa Amigues, revisado por el Dr. Carlos Martínez Moreno y adaptado por el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina.

CAPITULO ORIENTAL presentará semanalmente, en sus treinta y ocho fascículos, la historia de la literatura uruguaya. El conjunto abarcará un panorama completo, desarrollado en extensión y en profundidad, de las obras más representativas de la producción literaria nacional, desde la Conquista y la Patria Vieja hasta nuestros días. El lector podrá coleccionar el texto ilustrado de estos fascículos para contar con un volumen completo al cabo de su publicación; simultáneamente, separando las tapas podrá disponer de una valiosa iconografía de la historia del país. Los libros que acompañan a los fascículos formarán la "Biblioteca Uruguaya Fundamental".

19. La narración y el teatro en los años veinte.



Justino Zavala Muniz y Francisco Espinola en la "Casa de las crónicas"

LA NARRACION Y EL TEATRO EN LOS AÑOS VEINTE

La prosa y la poesía de los años veinte, aparecen en el centro de la gran reacción contra el modernismo. Sus autores son particularmente permeables a los nuevos "ismos" con que el fin de la primera guerra mundial marca a las nuevas generaciones europeas. Tónica general de "insolencia", como la llamara un crítico, derrumbe del andamiaje lógico levantado por el racionalismo en el correr del siglo XIX, como se lamentara un filósofo, o nueva afirmación de algo que el mismo modernismo había propuesto en sus orígenes: la literatura entendida como una revolución permanente. El cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, postumismo, superrealismo y ultraísmo (con sus fórmulas a nivel racional de estridentismo, sencillismo, etc.), al negarse unos a otros, al superponerse y complementarse en el encontrado forcejeo por cubrir las cenizas que la guerra había dejado, no fueron más que las pruebas de esa actitud.

LA ÉPOCA Y SUS DIRECCIONES

El vacío espiritual que la crisis de los valores establecidos había abierto, lanzó algunos escritores al nihilismo y a los primeros desesperados rastreos del existencialismo. La visión es desgarrada: matar a Dios y a la Razón parece fácil, sustituirlos resultará difícil; y el camino es la gran corriente angustiada y existencial cuyas expresiones literarias —Freud mediante— serán todos los "outsiders" de las décadas posteriores, aquellos "détraqués" que recorren los subsuelos de la alegría del veinte,

los poseídos por la "détresse", el "ennui", la náusea, que estallarán en el filo de la segunda guerra mundial. Pero si ya nadie piensa que el progreso —esa "teología de reemplazo"— es un motor benéfico de la historia, capaz de engendrar una sociedad ideal y habitable por todos, las predicciones de Valery y Spengler no marcan esta época. Las notas más características de la década del veinte son precisamente las opuestas. Ésos son los años de una cierta loca alegría imaginativa, del descubrimiento fantástico del mundo de los sueños y del inconsciente, de la aventura vital y el sentido dinámico y abierto de la vida. Se terminan de quebrar las reglas dogmáticas de tantas academias, el verso pierde su rima, la palabra su sentido estricto de diccionario; y se puede llegar fácilmente hasta la greguería, la broma tipográfica, la errata premeditada.

Montevideo, sin vivir las exaltadas aventuras de otras capitales del continente, tiene a un Alfredo Mario Ferreiro publicando *El hombre que se comió un autobús* (1927) y *Se ruega no dar la mano* (1930), a un Juvenal Ortiz Saralegui insistiendo con *Palacio Salvo* (1927) en el inventario exitoso de "los años locos". Sin embargo, lo que en Europa tenía un profundo sentido, aún recordado (e imitado) hoy con nostalgia, en el Uruguay no fue cabalmente entendido, aunque sí gozado formalmente. Deslumbraba el aspecto formal del arte nuevo, pero la profunda filosofía que ese mismo arte implicaba nunca fue captada. Jorge Medina Vidal ha señalado que había una



Bellán en 1921

EXCESO DE VAGA Y AMENA LITERATURA

"Considerada en su conjunto, la vida intelectual del país marca todavía un gran exceso de la "vaga y amena literatura" de que hablaba con sutil ironía Don Juan Valera. Son también demasiado escasos, en gran parte por deficiencias del ambiente, los trabajadores metódicos capaces de esfuerzos largos y silenciosos; todavía son éstas, tierras de promisión de los improvisadores. Pero se siente en el medio realizado y ennoblecido por el pasaje o la presencia de algunos nobles maestros que alientan a la juventud con su enseñanza y con su ejemplo, una inquietud innovadora que ha de sacudir cada día con mayor eficacia las almas inertes y las instituciones estancadas y estáticas, creando nuevos y fecundos focos de estudio y de cultura. Ellos servirán de refugios y de campos de acción a las vocaciones desesperadas. Muchos espíritus jóvenes se orientan hacia el estudio de las cosas nacionales. Por lo que tiene de realidades ya en flor y por lo que trae de claras esperanzas, es una hermosa hora en la vida intelectual del país, ésta que cierra la primera centuria de vida a partir de la gente gloriosa de 1825".

Gustavo Gallinal. La vida literaria uruguaya en 1925 ("La Nación", 25 de agosto de 1925).

separación demasiado tajante entre esa filosofía propuesta y la filosofía que el país entero practicaba: un positivismo secularizante, ya sustituido en Francia por el intuicionismo bergsonian, del cual sólo tardíamente tendría el Uruguay noticia. La seriedad y el orden eran todavía estructuras "eternas" del arte entre nosotros; y el resultado fue, para la mayoría de poetas y novelistas, una mezcla variable de restos dispares de modernismo, romanticismo, naturalismo con los nuevos "ismos", de los cuales el "nativismo" fue para todo un sector la mejor y más cabal expresión americana del Uruguay, a pesar de lo indiscutido de su origen europeo (Reymont, Hamsum, Istrati, Blasco Ibáñez y tantos otros).

El gran capítulo de la década corresponde al énfasis que muchos autores ponen en ese "retorno a la realidad vital" de que hablaba, ya entre 1917 y 1920, Alberto Zum Felde, reclamando la "quema de marionetas literarias" y la condena de "los parásitos del libro francés" y "las sanguijuelas de las revistas de ultramar". Surgen, pues, los temas del "arraigo" en la literatura nacional. La emoción se colectiviza (poetas y escritores se acostumbran a objetivar los temas), se incorpora el paisaje con sus datos más "nacionales", se habla de recuperar la creación de un "ser americano", rioplatense, tal vez —¿y por qué no?— uruguayo. El ámbito de resonancia propuesto será eminentemente estético y literario en esta década, más social e ideológico en la siguiente, pero nunca girará explícitamente sobre una apoyatura filosófica que vaya más allá de las altisonantes y vagas definiciones del "gaucho cósmico" de Leandro Ipuche, el "criollismo artístico" de Silva Valdés o la más precisa "americanidad poética" de Zum Felde.

UNA NOVELÍSTICA URBANA Y DESENVUELTA

Aunque, como bien ha señalado Emir Rodríguez Monegal, resulta falaz (e ineficaz) el enfrentamiento entre literaturas regionalistas y presuntamente arraigadas y aquellas otras cosmopolitas y presuntamente evadidas, no puede dejar de señalarse que este esquema, en esa época, permite enfrentar a dos grandes tendencias —urbanas y rurales— en su íntima contradicción. En esos años se forja el esquema cultural que da total preeminencia a los problemas de orden social, a los temas ambientales de "geografía humana" y aun a los espirituales, metafísicos y hasta meramente psicológicos. Espiritualidad pudo ser sinónimo de evasión y todo lo "exterior" de los seres, aun reducido como estuvo muchas veces a lo pintoresco y costumbrista, sinónimo de "arraigo", más tarde de "compromiso".

EL NOBLE ESPIRITU MONTEVIDEANO

Pero aún en 1928, Orestes Baroffio podrá lamentarse en sus Emociones Montevideanas de que "la ciudad no había encontrado entre los cantores nacidos en su seno, quién se detuviera a contemplar el bullicio de sus calles, el rodar de sus vehículos, el espectáculo de sus multitudes que se agitan, en los talleres, en las fábricas, en las fiestas, con sus bellezas, sus doiores, sus alegrías.

La ciudad, esta ciudad que tuvo sus heroísmos y sus glorias, esta ciudad que fue asilo de hombres libres, que vio en sus calles el agitarse de sus hombres, en días de lucha, en que la libertad peligraba, esta ciudad no tenía su poeta. No tenía su cantor, no habían encontrado quién comprendiera la nobleza de su espíritu. El noble espíritu montevideano!"

Los mejores escapes a este progresivo confinamiento en los polos de un chato costumbrismo localista o de un estetizante declamar de preocupaciones americanistas, se habrán de dar en la literatura urbana de la época. Todavía no angustiados, ni zarandeados por el drama continental de hambre y sub-desarrollo, los autores urbanos practican lo que Steffen definiera como "sátira simpática". Mientras en otros países latinoamericanos se da el realismo agresivo de los temas violentos, los autores uruguayos del veinte enfocan más bien el modo de vida de la alta burguesía, sus prejuicios, sus hipocresías y tapujos; y lo hacen generalmente a propósito de amorfos, frustrados o engañosos, en los que siempre la denuncia es amable y condescendiente. Por lo común se proclaman liberales, abrazan ideas progresistas y anticlericales, flirtean con el cinismo y son siempre desenfadados y desenuevos. En resumen: la época también tuvo —junto al nativismo que va estereotipando la realidad, insuflando valores y creando mitos— sus autores irónicos, de aire irreverente, capaces de cumplir la consigna y el precepto de Verlaine, que mandaba "torcerle el cuello a la elocuencia". José Pedro Bellán, Eduardo de Salterain y Herrera, Adolfo Agorio, Manuel Acosta y Lara, Horacio Maldonado, Adolfo Montiel Ballesteros en el cuento y la novela, con el aporte anticipado de Mateo Magariños Solsona, forman esta heterogénea constelación de escritores, en tanto el mismo Bellán, Francisco Imhof, Edmundo Bianchi y los marginados "saineteros" como Carlos Mauricio Pacheco, lo hacen en el teatro.

UN MAYOR RESPALDO SOCIAL PARA EL ESCRITOR

Hubo otro distingo que hicieron los mismos críticos de la época y que había tenido su integral validez en la generación del 900. Carmelo M. Bonet, en el estudio que dedicara a

Ernesto Herrera, insistió en tipificar "dos tipos antagónicos de escritor: el uno surgido de la Universidad, el otro de la bohemia periodística". Las notas del primero eran: ilustración universitaria, algún título, "empaque académico", desahogo económico que le hubiera permitido leer, viajar y ponerse en contacto con las viejas civilizaciones. El segundo era el tipo del bohemio inadaptado, del abúlico del periodismo y las cervecerías, que ha dejado de estudiar siendo muy joven y que se califica orgullosamente de autodidacta. Pero en el 20 ya está lanzada la semilla de la profesionalización del escritor, el mayor respaldo social que tendrán en una clase social emergente —la clase media— y en un partido político —el batllismo—, el cual encontrará para ellos fórmulas burocráticas, diplomáticas o periodísticas ("El Día" fue un refugio profesional para muchos). Las experiencias narradas por Herrera en sus **Cuentos brutales** (1910) van quedando atrás.

Si bien Uruguay no tuvo una "clase" de escritores aliados a los grupos tradicionales del poder, la temática ha podido dividirse entre la conformista y conservadora de valores no siempre muy clarificados y aquella que introducía, generalmente por formas satíricas, un elemento de desafío a los buenos usos y costumbres de la pacatería reinante, aunque sin enjuiciar el régimen social y económico que los sustentaba. Aliados tácita o directamente (como Bellán y Zavala Muniz) a aquellos movimientos políticos que en definitiva no pretendieron otra cosa, los escritores empezaron a dejar de ser los bohemios marginales de otrora, una actitud que pareció más avenida con los autores teatrales.

Son años en que se pone claramente de manifiesto la debilidad de la clase alta, pero al mismo tiempo su capacidad de resistencia —organizada y pasiva— frente al embate de las nuevas clases medias, cuyo crecimiento

MAGARIÑOS SOLSONA: LA POLIGAMIA COMO FORMA DE REBELION

Cuando en 1920 aparece *Pasar de Mateo* Magariños Solsona (1867-1921) pocos recuerdan a *Las hermanas Flammari* (1893) y a *Valmar* (1896), dos largas novelas que el escritor había editado cuando tenía menos de treinta años y que significaban un burlón (y no exento de ferocidad) diagnóstico de nuestra sociedad finisecular. Contra lo que se ha afirmado generalmente, esas novelas no pertenecen tanto a la época naturalista en que fueron escritas, sino a una época de autores "satisfechos con su tiempo", más preocupados por una irónica crítica de costumbres e hipocresías que toda convención social supone, que por un riguroso "culto a la verdad" naturalista. En cierto modo, las novelas de Mateo Magariños disuelven los excesos naturalistas que cometían sus colegas europeos o americanos en irónica bonhomía. Magariños trata así un tema revolucionario desde su misma proposición: "abolir esos respetos a los infinitos preconceptos sociales que, hoy por hoy, son un verdadero freno para contener las pasiones" idea que se resumía en una sola palabra: poligamia. En *Valmar* lo anuncia claramente: "Y yo sostengo que, en cuestión de mujeres, tan orientales somos los de aquí como los de allá, sólo que nosotros amparándonos en la pretendida moralidad de nuestras costumbres, somos más perversos porque somos hipócritas. Aquí y en todas partes, el hombre es incuestionablemente polígamo..." Felipe, el amigo del protagonista, discrepa, pero no en forma sustancial: "Yo podría ser polígamo en el tiempo, pero jamás en el espacio: un harem sería para mí una cosa terrible". Magariños Solsona experimentó novelísticamente ambas posibilidades. En *Las hermanas Flammari* y en *Valmar* ensaya "la poligamia en el espacio" y en *Pasar* la poligamia en el tiempo.

En las dos primeras novelas, Magariños defiende al hombre que ama a dos mujeres a la vez. En la primera, Mauricio (el protagonista) triunfa sobre el medio social representado por su suegra y se queda amando a su esposa Elvira y a su cuñada Margarita en una feliz promiscuidad bajo el mismo techo de su hogar. En *Valmar* el medio aplasta al protagonista que no resuelve su íntimo debate entre dos corazones femeninos: el de su esposa, rica y acomodada, y el de su amante Josefina, con la cual ha tenido un hijo; se descerraja un balazo al final. Al defender una posible poligamia del hombre, Magariños ataca lo que la impide abiertamente: todo aquello que obliga a vivir entre mentiras y trampas. Tema tan arries-

gado no contó en su momento con la aceptación de la crítica y el prologoista de *Las hermanas Flammari*, Samuel Blixen, no dejó de señalar que "más de un pasaje haría estremecer de horror, si quién ha escrito la novela no hubiera tenido la suprema habilidad de provocar a tiempo una sonrisa del lector y a veces una franca carcajada". Y excusando los posibles rechazos que atisbaba en su mismo prólogo, Blixen añadía más adelante: "¿Qué se podrá alegar, entonces, contra este primer libro de Magariños Solsona? ¿Que no se parece en nada al catecismo del Padre Astete? A esto podrá contestar que no lo ha escrito para seminaristas. ¿Que sus personajes usan a veces de procederes no del todo limpios y que sienten tendencias irresistibles a hociocar en la porquería y en el vicio? El autor no tiene la culpa...".

En *Pasar*, muchos de aquellos temas fueron retomados. También estamos frente a un hombre polígamo, aunque los amores se han dado en el tiempo y el tema de la novela parezca ser el melancólico "pasar" de un cincuentón hombre de fortuna, algo de vuelta de todo en la vida, aunque nada cínico ni pesimista. Ese tono melancólico que parte del mismo título, empapa toda la novela, básicamente ceñida alrededor de cinco años de la vida de Mauricio: aquéllos en que vive con una amante francesa, Jacqueline, desde que la trae de París y la trata de injertar en su vida de estanciero progresista, hasta que se va. Es allí donde se dan las mejores notas de la novela. El amor del cincuentón por esta muchacha llena de vida ha sido pintado como pocos en la literatura uruguaya y en las páginas finales, cuando los amantes se despiden prometiendo volverse a ver y sabiendo que no será posible, hay una fuerza emotiva inusual. Toda la obra funciona en un tácito contrapunto con la sociedad en que está inserta: si Mauricio busca un equilibrio y la armonía vital en su estancia "El Oasis" es porque Montevideo y su escala de valores lo rechaza abiertamente. La sociedad de la época no tolera a Jacqueline como su amante, como no toleró luego la crítica a "una francesa" como protagonista tildando a Magariños de "falto de nacionalismo" y sometido a "un funesto extranjerismo". Por otra parte, es en esta obra donde por primera vez el medio geográfico, en vez de ser "el paisaje" que devora y condiciona protagonistas, se convierte en un fino marco donde se proyectan psicologías.



José Pedro Bellán en 1920

no es sólo una consecuencia natural de un complejo en el que la inmigración jugó su papel original, sino que asimismo, en nuestro país, fue favorecido por una legislación social que ayudó a sustentarlas (multiplicación de los funcionarios públicos y de los empleados en actividades improductivas) y a justificarlas (los amplios cometidos estatales asumidos y la generosa previsión social organizada). En la narrativa hay muy pocos testimonios de esa actitud defensiva, a diferencia de lo que sucede en la Argentina donde el distingo literario se dio claramente; pero puede verse, sí, el carácter representativo de las nuevas clases medias que tiene la mayoría de los novelistas de la época. Esto implica cierta agresividad: gallegos e italianos pueden ser protagonistas, el esfuerzo de movilidad vertical ascendente es notorio y el "progreso" (encarnado más que nada en adelantos técnicos y legislativos) se asume como causa propia. El temor a la masificación, a la mecanización y al aluvión inmigratorio será tácitamente el privilegio de quienes emprenden el relevamiento de las virtudes "nativas".

**HORACIO MALDONADO:
"DE LEJOS, CON CORAZA Y ANTISÉPTICO"**

Los adelantos tecnológicos llegan al Uruguay con una fuerza arrolladora que la bue-

na situación económica y la fuerza expansiva del batllismo, indudablemente favorecen. Montevideo cuenta en 1922 con una lista de 14.665 abonados telefónicos, un ritmo de 2700 automóviles importados anualmente a partir de 1923, la instalación de tranvías eléctricos, la generalización del telégrafo, la inauguración de líneas aéreas regulares entre Montevideo y Buenos Aires. Son años en los que todavía puede hablarse del Uruguay "como el mayor laboratorio de experimentación social de las dos Américas" sin ruborizarse por la exageración. Pero, aunque sus satisfechos habitantes no lo atisben todavía, el país —a partir de 1920— está empezando a vivir de lo ya conquistado. El liberalismo constituye la conciencia nacional generalizada y ha perdido su significación y su fuerza estrictamente política; su experiencia, en las notas más polémicas y militantes, puede considerarse clausurada en 1925. Durante la administración del presidente Brum los tranvías ya presentan déficit y las nacionalizaciones programadas (especialmente la del tabaco) no llegan a concretarse. Un proyecto sobre investigaciones petrolíferas de 1920 morirá en los escaños parlamentarios, así como el proyecto de un instituto de pesca se debatirá inútilmente en una sociedad ya volcada a una economía "satisfecha" de consumo, de la cual podrán seguir siendo expresivas las cifras edilicias, la conversión de caminos



Adolfo Agorio

LA MARAVILLOSA DEMOCRACIA

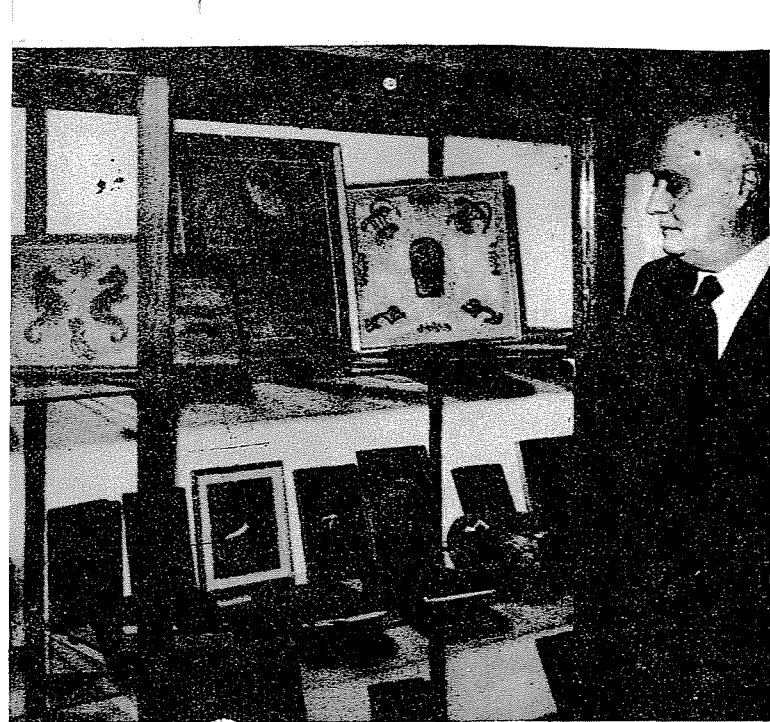
"Esta vez «Cotorrita» se presenta serio, grave, ceñudo. Representa a un político, algo así como un consejero o ministro uruguayo, a quien está esperando un enorme montón de aspirantes a un empleo público.

—Señor —le dice el fámulo o el secretario, que en eso de distinguir bien los sirvientes de los amigos o secretarios no se afana mucho el teatrillo de «Cotorrita»— lo están esperando en la calle las diez mil personas a quienes usted prometió un empleo. Diez mil empleitos, diez mil puestitos nuevos! ¿Ha pensado usted en ellos, ilustrísimo vividor, quiero decir ilustrísimo político? —ya escribía Horacio Maldonado en 1929, para añadir líneas más adelante una frase de vigencia actual: «Toda su política, señor vividor, digo, señor político, debe consistir desde hoy en dar colocación a esos diez mil señores que lo están esperando. ¡Diez mil votos! ¿Se da cuenta? ¡Oh! ¡qué maravillosa democracia!»

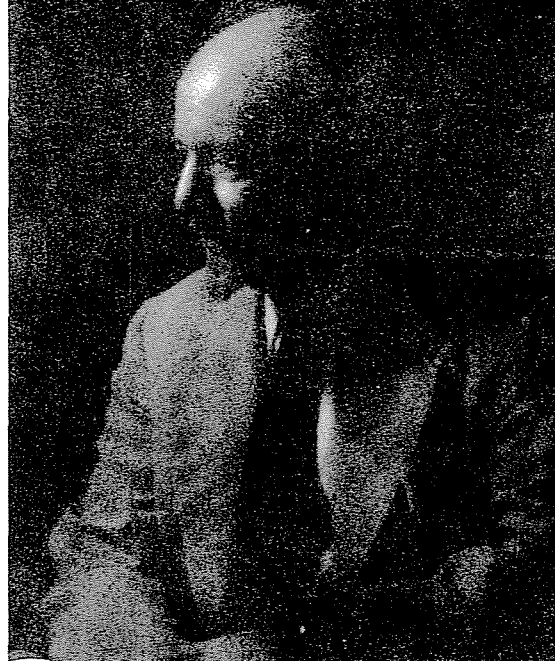
Horacio Maldonado — Doña Ilusión en Montevideo, 1929.

empedrados en "pavimentos lisos" y las cifras estadísticas de las importaciones suntuarias. De esa peligrosa evolución ya insinuada, ningún escritor tuvo el mínimo atisbo.

La única reacción antagónica es la de los autores preocupados por la masificación, por los males del progreso, por el materialismo y por la pérdida de la espiritualidad e idealidad del hombre, en aras de la técnica. Los refugios son dobles: el "idealista" que propone Horacio Maldonado en *Doña Ilusión en Montevideo* (1929) o el "espacial" que organizan los nativistas en el campo. Horacio Maldonado, a pesar de los conatos de inserción en la realidad que lo rodea —*Raimundo y la mujer extraña* (1926), *La vida singular de Silvio Toledo* (1938) y la novela ya citada— sucumbe a la falsa alternativa que propone una dualidad no menos falsa en la condición humana: el hombre que se debate entre la vida terrestre e inmediata, llena de peligros, vicios y "pecata mundi" y los ideales de trascendencia y espiritualidad de corte ático y valoración estrictamente filosófica. El peligro, además de la infatuación del tono y el desprecio por las manifestaciones populares espontáneas, resultó ser en el caso de Maldonado lo mismo que iría acumulando sin querer la literatura nativista por el simple paso del tiempo: el desprecio por lo nuevo, el temor a los cambios y a lo extranjero, los deseos de una sociedad detenida y conservadora, desconfiada de toda novedad y enemiga de toda renovación. Luciano y Jesús, protagonistas de *Doña Ilusión*, hablarán respectivamente de que "esta vida vulgar, pequeña, ruin, como la de todos los demás, me hace pensar en un desperdicio de las horas" y dirán que "la culpa es de la época, del torpe sensualismo en esta hora de extravío". No será posible conservar la pureza del alma así entendida; y algunas notas de Maldonado son hoy hasta risibles. Mientras el autor teatral derivaba sin temor a las fórmulas del mundo que escenifica en el sainete, musicalizaba en el tango y expresaba en el lunfardo, novelistas como Maldonado no habían resuelto ciertos prejuicios anacrónicos. El tango será "una música que exacerba los instintos más groseros de la plebe y da a la mujer, cuando en su garganta se anida, aspectos de arrabalera e impúdica". Un cabaret puede ser "un lugar de reuniones viciosas, en que la alegría esconde lo más sombrío, lo más tétrico de la bestia humana". El mate podrá ser lo que Carlos María Maeso, con más ironía, escribe en *Manón con relleno*: "Yo no había contado con la calamidad del país, esa infección nacional que no ha merecido aún sus estudios como el tifus y la difteria y a la cual se ha olvidado el inteligente y laborioso señor Bollo



Manuel de Castro



Montiel Ballesteros

de incluirle una casilla en sus interesantes anuarios demográficos, entre las causas de la mortalidad: ¡el mate!'. ¿Como lo toma, don Máximo, dulce o amargo? —le preguntarán al protagonista y Maeso resumirá: "De lejos, con coraza y antiséptico, señora!". Todo un símbolo, más allá del chiste mediocre.

JOSÉ PEDRO BELLÁN Y LA EMANCIPACIÓN DE LA MUJER

José Pedro Bellán (1889-1930) es más conocido por su obra teatral, especialmente por *Dios te salve...*, por más que sus relatos constituyan uno de los más cabales ejemplos de la narrativa del veinte y un muestrario de las mejores preocupaciones literarias de sello urbano. Reunidos en tres volúmenes —*Doñaramona* (1918), *Los amores de Juan Rivault* (1922) y *El pecado de Alejandra Leonard* (1926)— los cuentos de Bellán trazan una pintura de época, desde la perspectiva de



Eduardo de Salterain y Herrera

COSQUILLAS EN EL OMBLIGO

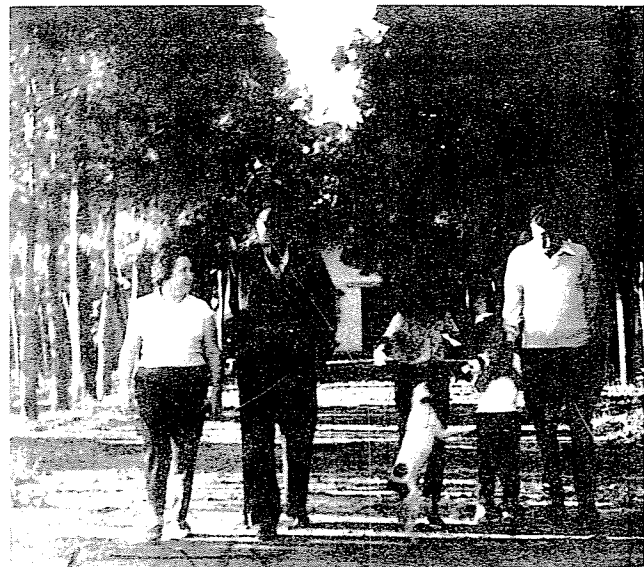
Formas laterales de la crítica social ejercita, con sutil ironía, Carlos María Maeso en su libro Chiflidos de un chingolo. El motivo de su sátira es la imitación de modas extranjeras: "Va usted por la calle —escribe Maeso en Misia Dorotea en el teatro— y no oye nada más que «Au revoir, good night, addio, wie gehts ihnen» y en los letrados en lugar de leer «Tienda de la Camelia», «Almacén del triunfo», o «Bazar de la

Baratura», todos son Maison, Cambiali y English Spoken here. Hay que andar con un diccionario, plegando la boca para pronunciar esas palabras. Con razón, los ingleses tienen los dientes para afuera de tanto hablar, como si les hicieran cosquillas en el ombligo... Señora, interrumpí, eso es el cosmopolitismo, nuestra sociedad se transforma...".



Justin
Zavala
Muniz en
su juventud

preocupada modernidad que asumía el autor. Para esto utilizaba un enfoque eminentemente feminista. La mujer es la gran constante de su obra, eficazmente insertada en la medida en que es vista desde una óptica social, no tanto en la medida en que el análisis es exclusivamente psicológico. Entre el primer grupo de relatos —aquéllos que ponen el acéto en el contexto social en que la mujer está inmersa— **El pecado de Alejandra Leonard** resulta uno de los mejores y más amargos diagnósticos de una sociedad montevideana que no toleraba mujeres intelectualizadas o, pura y simplemente, "distintas" de aquel prototipo medio que

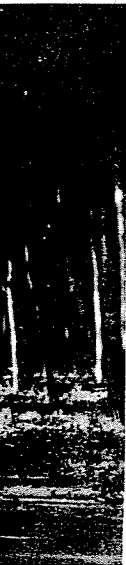


Zavala Muniz con el escritor Francisco Espínola en la "Casa de las crónicas".

acataba la superioridad masculina sin protesta. Alejandra no es ni fea ni antipática (esta es la originalidad del personaje de Bellán), pero su "pecado" es ser "leída" y tener una capacidad de opinión propia que espanta a cuanto pretendiente se le acerca. Los hombres de este relato —como todos los protagonistas masculinos de los cuentos de Bellán— aparecen como un reflejo opaco de la problemática femenina. El destino de Alejandra es ser una solterona, porque la sociedad en que vive no le permite ni la digna salida de una profesión liberal.



Junto a Luis Batlle Berres en su proclamación como candidato al Consejo Nacional de Gobierno (agosto de 1954).



En la obra teatral **El centinela muerto**, Bellán retoma claramente el tema de la emancipación de la mujer, aunque en 1930; los usos y costumbres que escenifica en un carnaval de barrio, colaboran para hacer del padre-centinela (Andrés) un desbordado cancerbero, sin poder ni control sobre su esposa e hijas. La preocupación de casarlas "bien", de que cumplan noviazgos "regulares", ya es anticuada en 1930 y lo ha comprendido así hasta la madre (Catalina). Será el hombre quien tratará de mantener vivientes los valores perimidos y logrará sus satisfacciones de pequeña burguesía a costa, incluso, del afecto de los hijos y de su propia frustración. El centinela está, indudablemente, muerto. El mismo tema de la mujer casadera se da en **La inglesita**, aunque allí el matrimonio es una forma de ascenso social en la ambición de Josefa Rodríguez: casarse con un "inglés", ya que los ingleses son el punto más alto de las escalas de valores y, como tales, codiciados por las hijas de españoles, como Josefa.

En el segundo grupo de relatos —donde Bellán intenta un ahondamiento psicológico de la mujer— los aciertos decrecen y la producción es más desigual, aunque entre ellos está lo más logrado de su obra: la nouvelle **La realidad**. *Sine qua non*, **Fuego fatuo** y **La señora del Pino** juegan con aspectos lindantes en la patología del alma femenina, pero en **La realidad** trasciende la mera categoría para convertir el relato en una pequeña obra maes-

tra. El juego oscilante del protagonista entre un rostro evasivo de una hermosa joven (Ysabel) y la pasión tumultuosa de Madame Jourdain, parece desgarrador. La idealidad está en el rostro que se sospecha imaginado; la carnalidad entre los brazos de la jocunda francesa. Lo ideal será finalmente prosaico y ese rostro la hermosa máscara de una joven vulgar de la época. La clave ambigua de este relato (digno de figurar en cualquier antología) lo da lateralmente un amigo (Vives), cuando al hablar de las dos mujeres dice "no obstante, la una hace a la otra"; o más claramente, que el rostro de la joven solo podía ser ideal, desde la pasión en que yacía el protagonista con Madame Jourdain. Desaparecida ésta (un suicidio atroz) la máscara cae e Ysabel es lo que fue siempre. "Cellini tuvo la visión del Sol en los subterráneos de un castillo" ha recordado oportunamente Bellán.

En **Doñarramona**, Bellán pinta —con una estructura básicamente teatral— los ahogos y limitaciones a la natural vitalidad de los personajes que impone una gazmoña beatitud religiosa. Alfonso, Concepción, Amparo y Dolores, los cuatro hermanos que con la presencia catalizadora de la gallega Doñarramona se descubren en sus exiguas pasiones, son los testigos de cargo a partir de los cuales Bellán enjuicia al mundo de las viejas familias que ellos representan.

La prematura muerte de Bellán —a los 41 años— impidió que cristalizara su obra en la tendencia que era adivinable desde **La realidad** y que fue asimismo ensayada, sin cuajar, en **Interferencias** (1930), "pieza teatral en cinco episodios". Allí un nuevo Bellán —eco de los tumultuosos "ismos" con que el siglo XX buscaba expresar su sensibilidad— intenta símbolos y nuevas formas expresivas; el teatro realista y directo queda de lado.

EDUARDO DE SALTERAIN Y HERRERA: UN OLVIDADO EN PUNTA DEL ESTE

Entre los narradores del veinte, hay muchos olvidados. La marejada nativista los relegó a un segundo plano del cual sólo parcialmente han ido emergiendo en forma aislada. Eduardo de Salterain y Herrera ha padecido su parte en ese relegamiento. En **Ansiedad** (1922) reu-

ERNESTO HERRERA Y "LA SANTA INQUIETUD"

Ernesto Herrera queda cabalgando injustamente entre dos generaciones y es por ello que muchas veces se le ha marginado en todo proceso evolutivo del teatro uruguayo. Es indudable que Herrera, como Sánchez, se inscribe en un teatro rioplatense que ha recibido el fuerte impacto de las ideologías sociales europeas y forcejea por insertar problemáticas éticas e ideológicas en un teatro criollo, a la sazón sin mayores pretensiones. Dinamizado socialmente por la formación de una clase media de base inmigratoria y la aparición de una colectividad ilustrada y progresista, el mensaje teatral europeo de Berstein, Hauptman e Ibsen encuentra un campo fértil donde germinar rápidamente. Las preocupaciones de autores como Ernesto Herrera se multiplican en un espectro que en el Río de la Plata permite hablar de una década de oro para el teatro: estudio de caracteres, análisis de la clase media, "culto a la verdad", lo que se llamó "aproximación a la vida", un intento por contribuir al progreso ideal, a la condena social de los vicios y males que aquejan a la sociedad (prejuicios, alcoholismo, juego) o la lucha por la consagración de normas progresistas (la aceptación, por ejemplo, de "nuestros hijos naturales"). Lo importante es destacar que esta carga de ideas se integra, a veces muy logradamente, con los mejores tipismos costumbristas heredados de la tradición teatral rioplatense de fines del siglo XIX.

Pero Ernesto Herrera llega al teatro demasiado tarde para ser uno de los autores de la renovación radical de los motivos en que participó Florencio Sánchez una década antes, merced al esfuerzo mancomunado con

Gregorio de Laferrère y Roberto Payró. Pese al valor de El León Ciego es evidente que Herrera, como Bellán hasta Interferencias, no hace sino reiterar teatralmente lo ya explorado.

Herrera vivió intensamente sus breves 28 años de vida (1889-1917). En ellos viajó dos veces a Europa (su obra teatral El Pan nuestro figura en España), "una vez como polizonte y la otra como becado", tal como anotaba sin ironía alguna un contemporáneo suyo. Y había vuelto, una vez repatriado y la otra cubierto de ciertas glorias y muchas deudas. Con golpes de intuición para captar cuanto veía y sentía, este joven de tricornio negro inconfundible, de perfil cínico y pelambre lacia, al decir de Vicente Salaverri, escribió siete obras teatrales y cuentos muy poco recordados — Su Majestad el hambre (Cuentos Brutales)— algunos concebidos en la Cárcel Modelo de Barcelona donde estuvo detenido y procesado por "amar a la humanidad y haber dicho mal del rey y de la guerra: por ser, pues, un sedicioso". En su estilo de vida, en sus aventuras (a los 16 años se enroló en las tropas saravistas en la guerra civil de 1904) Herrera fue tipificando la "santa inquietud" de que lo invistiera Rafael Barret. Dijo Barret desde San Bernardino, en Paraguay: "Herrera es un inadaptado típico. (...) Agréguese a estos factores generales, en Ernesto Herrera, el hecho capital de haber vivido la miseria, de haber conocido las persecuciones, el abandono, la congoja, y nos explicaremos que de la pluma ingenua todavía de este amargo adolescente broten frases que sangran. Herrera pertenece a la noble categoría de los inquietos. ¡Santa inquietud, madre

ne una serie de cuentos sobre la clase media montevideana; en **La casa grande** (1928) incursiona en un mundo que la narrativa urbana de la época no rehuyó y, en algún caso, trató expresamente (Bellán en **Maní**, **La inglesa**, la misma **Doñarramona**) y que fue jocoso tema para el sainete orillero: la inmigración italiana y española. En **Fuga** (1929) Salterain plantea, con un estilo novedoso en la época, un tema inédito: la novela transcurre en la entonces árida, pero ya cosmopolita, Punta del Este (escenario que sólo tenía un antecedente novelesco en la obra **El médano florecido** del fernandino Francisco Mazzoni). La obra está estructurada con anotaciones objeti-

vas en tercera persona, fragmentos de un desgarrado diario íntimo y la correspondencia entre Nida y Alvaro (enamorado de Inés).

ADOLFO AGORIO: EL "VIVERE PERICOLOSAMENTE"

Nadie mejor que Adolfo Agorio para representar el tipo de escritor que en la década del veinte viviera intensamente todos los "ismos" que proponía el mundo. Inquieto viajero —recorrió Europa, Estados Unidos, América Latina, la Unión Soviética (**Bajo la mirada de Lenin**, 1925), Agorio hoy apenas es recordado; sin embargo, en su época cosechó los aplausos y

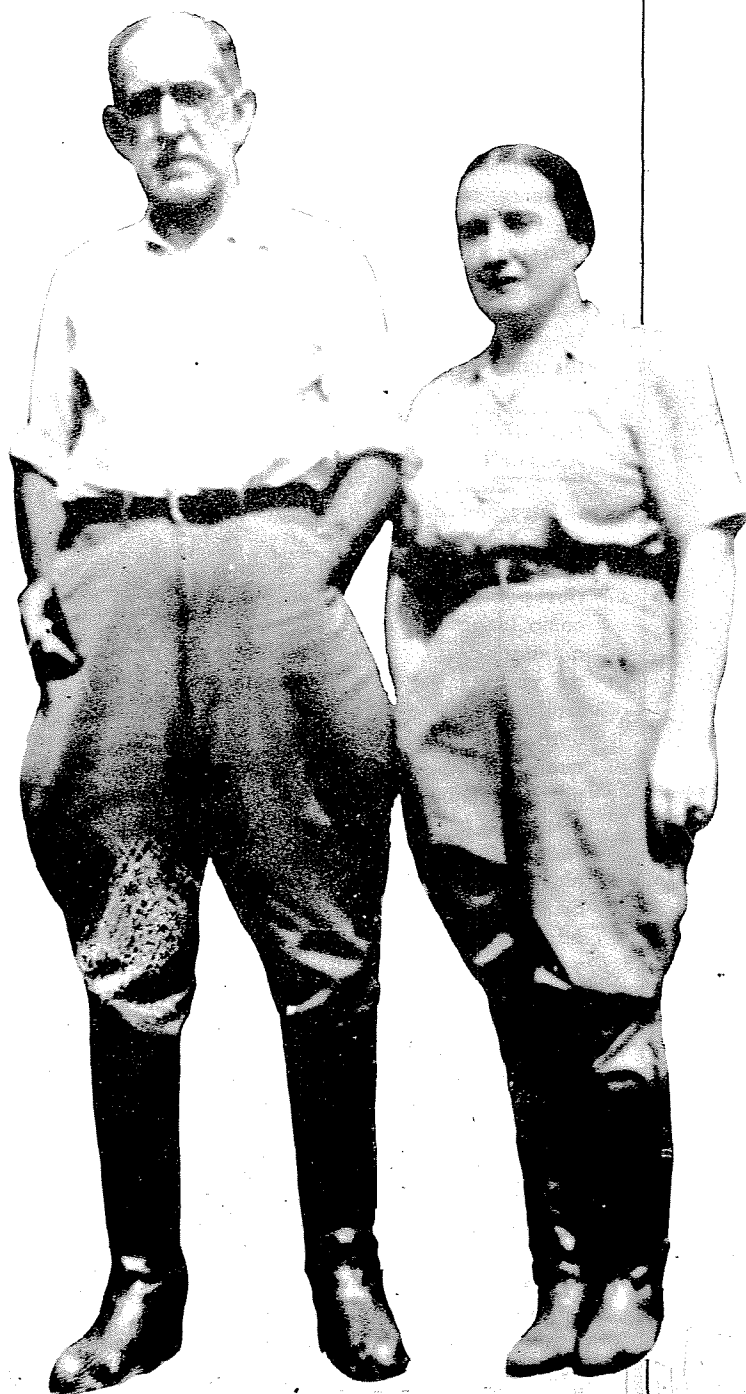
de las cosas! Vosotros los satisfechos, sabed que vuestra felicidad no es sino la sensación de lo que lleváis de difuntos dentro de vosotros. Satisfechos —muertos empujados de aquí para allá por los vivos— sabed que sólo la inquietud trabaja. Quiera el destino conceder a Ernesto Herrera las energías necesarias para trabajar largamente y para sostener los trofeos sombríos de la angustia".

En su ácido diagnóstico de las costumbres burguesas, especialmente en obras como *La moral de Misia Paca* y *La Bella Pinguito*, Herrera trata de ir más allá de la mera enunciación de una crítica. Herrera, sin el bagaje ideológico de Sánchez (lo que le permitió pecar menos en la estereotipación de la realidad), realiza un gran intento por trascender el plano teórico y pasar a la acción directa. Lo dice irónicamente en el párrafo final de su cuento *El lodazal*: "Tienes razón cogullesco gusano: es preciso hacer un escarmiento entre esos que no hacen más que pregonar ideas antisociales... A ver si así conseguimos que las realicemos de una vez". Sin embargo, a veces lo invade la decepción y un fragmento de una carta enviada en julio de 1915 a un amigo íntimo pone flagrantemente la prueba a una sensación muy actual: "Mi muy querido Guillermo: Al diablo la Muy fiel y Reconquistadora y al diablo todas las ciudades que son y han sido. Estoy hasta la punta del pelo más largo de crisis y de setimio, de Batlle, Viera, de Artigas, de Montevideo y de los Gloriosos treinta y tantos. Me siento Juan Moreira o Aquino y... me voy".

Las diatribas (se le acusó de todo "ismo" político conocido: de comunista a facista). Con un estilo franco y directo, una pluma ágil y vehemente, escribió numerosos libros, entre ellos, *La Rishiabura* (1919), subtítulo "viaje al país de las sombras": una extraña isla en nuestra literatura.

MONTIEL BALLESTEROS: SIMBOLOS EN LO POPULAR

Los tímidos atisbos del "vivere pericolosamente" al estilo D'Annunzio de los años veinte también fueron ensayados, aunque más tímidamente, por Adolfo Montiel Ballesteros



Justino Zavala Muniz con su esposa María Julia Garayalde, en la "Casa de las crónicas".

(1888) y se tradujeron, como en tantos otros autores de la época, más en las actitudes vitales que en las obras, aunque en este caso una producción abundante (y no siempre rigurosa) marca al exaltado poeta salteño, "lanzado irrefrenablemente a la conquista de la capital arisca y misteriosa". Tras la bohemia y sus libros de poesía (*Primaveras del jardín*, *Moción* y *Savía*) Ballesteros fue cónsul uruguayo en Italia y autor de varios volúmenes de cuentos. Luego empezó a publicar novelas que escapaban a los esquemas literarios de la época. *La raza* (1925) enfrenta a dos generaciones de "puebleros" y retoma el conflicto de tradición y modernidad, viejos esquemas e ideas renovadoras a partir de la vida de Simón Rosas y de sus hijos. Después de *Castigo e'Dios*, Ballesteros roza un tema ensayado exitosamente por Francisco Espínola en *Sombras sobre la tierra*, con su novela *Pasión* (1935), narrando la vida de los "señoritos" ricos y ociosos de las capitales del interior.

MANUEL DE CASTRO: UN VALIOSO ANTECEDENTE

Recogiendo la lección del realismo ruso del siglo XIX con su vasto fresco de cuentos y novelas sobre pequeños y míseros funcionarios públicos del zarismo, Manuel de Castro, como luego hizo Mario Benedetti, noveló mezquindades, ambiciones menudas y esperanzas de corta mira (bonificaciones, presupuestos, jubilaciones y escalafones administrativos) en una premonitory novela: *Historia de un pequeño funcionario* (1929). En una oscura repartición ministerial, Santiago Piñeyro —ex-oficial de estado civil de un juzgado de Paz— vegeta, adula y espera justicia de una administración ya corrompida por el favor político. Es ésta una novela desigual, pero llena de admoniciones sobre nuestro pasado, presente y futuro. Manuel de Castro insistió luego con esos temas en cuentos como *Por voluntad propia* y en *Oficio de vivir*, donde se reconstruye todo un período de Montevideo con notas costumbristas, peñas en el Café Británico y hasta un capítulo dedicado al famoso "Centro Internacional de Estudios Sociales".

ZAVALA MUNIZ Y LA CONCILIACION CON EL PASADO

Justino Zavala Muniz (1898-1968) como Ernesto Herrera en *El león ciego*, sabe ver a través de la idea que condena, las calidades humanas del personaje que traza. Los caudillos pueden ser patriotas, leales, generosos y afectivos, pero son gratuitos instrumentos de una época y un sistema al servicio de otros

finés. Así, aparentemente, los caudillos-leones que ambos describen gozan del apoyo del autor, lo que ha dado pie, tanto para uno como para otro, a tanto comentario político adverso. Pero si han sabido comprender, eso no implica necesariamente justificar. En cierto modo, esos héroes son inocentes de las mismas culpas que cometen. Hijos de una época en vigencia de otra; hechos por una escala de valores al servicio de otra. De ahí el principal mérito de autores lúcidos que, aun transidos por la contemporaneidad (Ernesto Herrera) o por la pasión familiar (Justino Zavala Muniz) han sabido dar las notas de la íntima dualidad contradictoria de ese vasto fresco épico de nuestra historia. Es el cabal entendimiento de la tradición desde el ángulo de la modernidad.

La forma como Zavala Muniz intenta la conciliación de la razón idealista y el pasado rural es la "crónica", una fórmula literaria con iguales ingredientes históricos y novelescos, donde todo dato histórico-geográfico es rigurosamente cierto y donde las descripciones son eminentemente literarias y aun retóricas. En la primera de ellas, *Crónica de Muniz* (1921), el ancestral orgullo familiar herido es casi la única motivación novelesca. Esta crónica, que cuenta la vida del abuelo Justino Muniz (de cuyos labios escuchara el autor, directamente, la mayoría de los episodios que la componen) fue escrita en respuesta y descargo de las graves imputaciones formuladas por Javier de Viana en *Con divisa blanca* y *Por la Patria*, por Luis Alberto de Herrera y aun por Eduardo Acevedo Díaz. La herramienta con la cual trabaja Zavala Muniz es histórica; y añade al relato varios documentos de prueba.

La segunda crónica, *Crónica de un crimen* (1926), escrita en ancas del éxito de la primera, se acerca al mismo problema —un intento de comprensión de la aparente "barbarie" de muchas de las realidades rurales del país— con otro instrumento: el análisis psicológico. Aquí su esfuerzo es más artístico y menos pasional, comprometido y emotivo que en la primera. Su habilidad y mérito consiste no en argumentar o explicar, sino en describir las andanzas de un marginal de la sociedad rural, alguien que en las guerras civiles tal vez hubiera sido héroe y hoy es apenas un criminal —"El Carancho"— de evidente raíz psicopática. *Crónica de un crimen*, con el escenario preciso de Cerro Largo en 1913 y con leyendas ciertas tras "El Carancho", puede leerse como novela policial; y significa entre el verboso nativismo de la época una curiosa excepción que le permite, por lo pronto, sobrevivir. Si "El Carancho" es un asesino, lo es por el imperio de los hechos y no de los adjetivos, aunque Zavala Muniz no lo convierta en un mero

LA PASMOSA FACILIDAD DE LASSO DE LA VEGA

"Porque Lasso de la Vega fue de asombrosa fecundidad. Su concepción fulmínea le permitía concebir y realizar casi al mismo tiempo obras tan disímiles como contradictorias. El perfume de la dama vestida de negro fue escrito en una semana. Encerrado en su cuarto, de noche, Lasso iba desparramando las cuartillas en desorden. Así hasta que, rendido de sueño, quedaba dormido. Por la mañana, un empleado de Bertani recogía los papeles del suelo para lle-

varlos a la imprenta. La clasificación de aquel entrevero de manuscritos resultaba casi una obra de arqueólogos. Porque, simultáneamente, Lasso escribía otro romance folletinesco para Claudio García, el cual nunca llegó a publicarse, y cuyos originales nacían a la luz al mismo tiempo que "la dama". Su pasmosa facilidad imaginativa era proverbial".

(Adolfo Agorio — Leoncio Lasso de la Vega y la ronda del diablo).



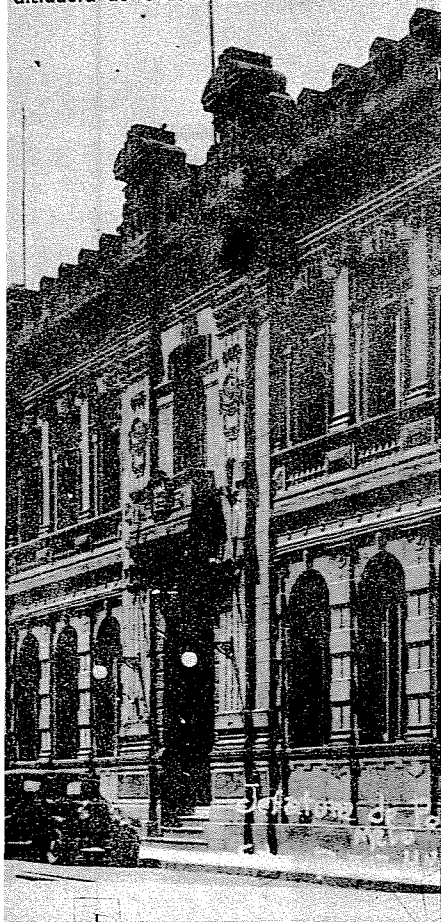
Zavala Muniz con "El Charrúa", caballo que llevó a la revolución de enero de 1935.

"producto del medio", sino en un "caso psiquiátrico" apasionante insertado en él. Sin embargo, esta situación no está forzada: hay una violencia latente en el Melo de 1913, con ecos de patriadas no apagados todavía.

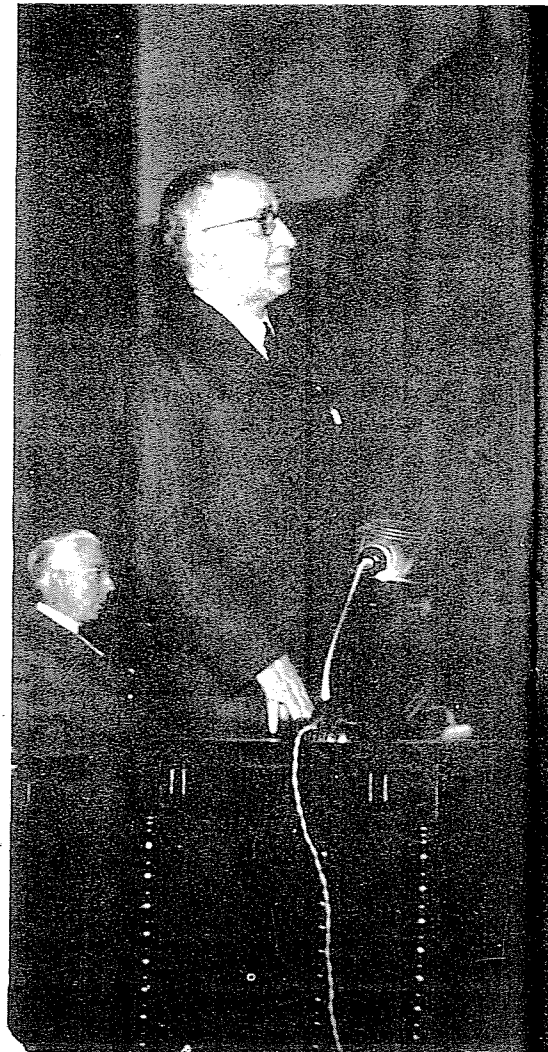
Finalmente, en *Crónica de la reja* (1930), Justino Zavala Muniz vuelve a tomar el mismo tema, aunque ahora bajo un sesgo idealista: el que opone a Ricardo al medio en que vive. Empleado de pulpería primero, después pulpero él mismo, Ricardo es una suerte de testigo a través del cual Zavala Muniz proyecta su

idealidad. La incidencia del protagonista en el transcurso de lo narrado es mínima; apenas sale de su situación de testigo en las contadas oportunidades en que debe pelear con el "Pardo Gil", intervenir como juez ante un "daño", en el crimen de Teodoro (donde se toca adecuadamente el tema de la justificación de la violencia) o al plegarse a una revolución que proclaman otros. Zavala intenta ir comprendiendo el marco en el cual podrán irse insertando los elementos ordenadores de la pacificación nacional. Se intuye que Ricardo no vi-

Jefatura de Policía de Cerro Largo, donde Justino Zavala Muniz estuvo detenido en dos oportunidades durante la dictadura de Gabriel Terra.



En su escritorio, en 1929



virá esa época, pero en sus vivencias están ya los instrumentos de otro Uruguay: el posterior a 1904.

El mérito de Zavala es haber novelado una sincrética fórmula del esquema tradicional "civilización y barbarie". Peleando políticamente por la primera, ha comprendido y participado emotivamente de la segunda.

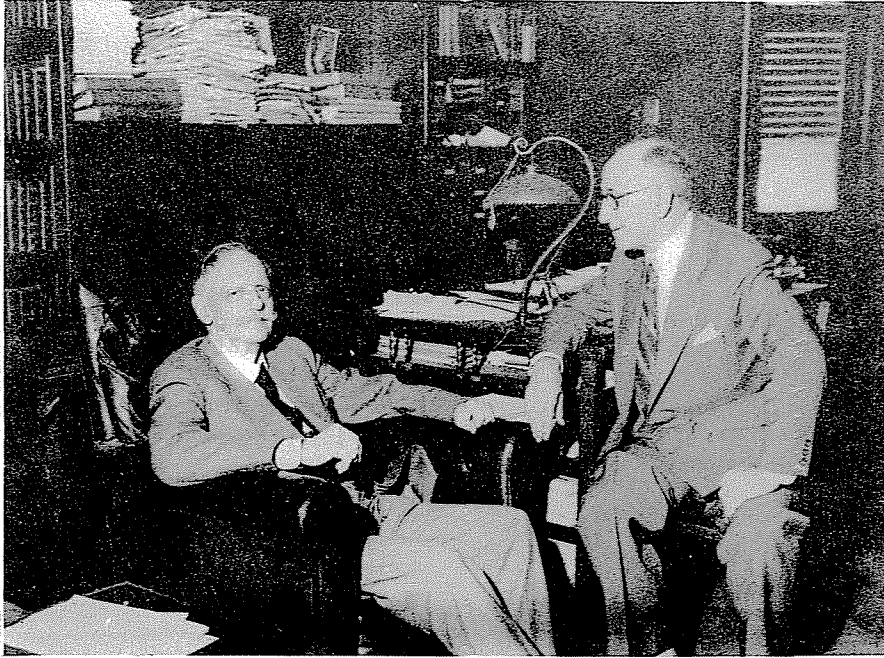
No tienen igual ímpetu, ni logran tocar del mismo modo las cuerdas de la sensibilidad y tradición del pasado, sus obras teatrales, mucho más rígidas, enfáticas, artificiosas y estereotipadas, aun cuando como en **Fausto Garay, un caudillo** (1943) la temática asumida es la misma. En **La cruz de los caminos** (1933) Zavala abre el gran proceso acusatorio del latifundio, que Carlos María Príncipe (1887-1959) había tentado en obras como **El higuero** (1924) y al que el mismo Zavala proseguiría aludiendo, al trazar dramáticamente el cuadro de miseria y analfabetismo de **En un rincón del Tacuarí** (1939) y de **Alto Alegre** (1940).

TRADICION SAINETERA Y TEATRO LITERARIO

No puede olvidarse, en cualquier juicio que se elabore sobre el teatro de la época, que la función básica que él cumplía era la del entretenimiento. Compañías como las de Florencio Parravicini y las que llevaban a actores como Cazaux, Enrique Muñio y Guillermo Bat-

taglia, fueron popularísimas en su época en los teatros rioplatenses y es el "sainete" el género en el cual mejor se expresan. El autor uruguayo que sigue el camino trazado por los primeros saineteros criollos como Enrique García Velloso, Ezequiel Soria y Nemesio Trejo, es Carlos Mauricio Pacheco. Lo que captan sus obras es esencialmente un mundo de arrabal construido por gentes humildes, fracasados e inmigrantes, donde se proclama una vida sin restricciones convencionales, dominada vagamente por las ideas ácratas. Dramas amorosos, honores y ambiciones perdidas son resumidos por el más popular y discutido de los saineteros, el argentino Alberto Vacarezza, por boca del personaje Serpentina, en su obra **La comparsa se despide**: "Un patio, un conventillo, un italiano encargao, un yoyega retobao, una percanta, un vivillo, un chamullo, una pasión, choque, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana y... telón". Aunque folklóricas, estas definiciones resumen el esquema básico sobre el cual el sainete rioplatense (es difícil distinguir entre lo montevideano y lo porteño) afirmó sus mejores éxitos, derivados luego a la chabacanería y al estereotipo carente de inventiva.

En el origen hubo, indudablemente, un arte creativo y popular. Gran parte de las voces del lunfardo tienen su origen o su afirmación en el sainete. Un autor como Pacheco integra italianismos, anacronismos hispánicos en el len-



Con Carlos Vaz Ferreira (1952)



Junto a Margarita Xirgu (1954).

MIENTRAS TRAIGAN VINO...

El aluvión inmigratorio es tema básico del sainete y no sólo como se lo ha solido analizar —a través de la burla y el rechazo provocado por muchas obras— sino como tema que conmueve las bases sociales asentadas a lo largo del siglo XIX. La Ribera de Pacheco es un buen ejemplo del caos que la convivencia de razas desencadena en el Río de la Plata, aunque caben las reflexio-

nes que se hace un criollo ante la escandalizada comprobación de un andaluz:

“Andaluz: Compare, que esto es una Babilonia. ¿Ha visto usted? Aquí no nos entendemos ni pa Dios!

Criollo: ¿Y a usted que le importa? Usted deje que le traigan escabio. ¿Tiene moneda? Entonces, ¡meta no más!”

guaje orillero y sus obras más recordadas, **Los disfrazados**, **La ribera** y **Música criolla** (escrita junto a Pedro Pico) están plagadas de rusos, franceses, cocoliches, garabitos y compadres.

Los autores que trataron de superar las fórmulas exitosas del teatro comercial, cayeron generalmente en un abuso de la expresión “literaria”. Tal vez con la excepción de algunas de las obras de José Pedro Bellán, el legado dramático de Francisco Imhof, Carlos Salvagno Campos, Carlos César Lenzi, Yamandú Rodríguez, Carlos Princivalle y Edmundo Bianchi, está cargado de la visión “literaria”, más que teatral, que dominaba a los autores. Vale la pena destacar de este conglomerado los esfuerzos de Imhof y Bianchi, por llevar a la

escena las modalidades de la clase media-alta montevideana, en la mejor tradición de denuncia de hipocresías y prejuicios que la ahogan, abierta por Sánchez y Herrera y continuada por Bellán. **Cantos rodados** de Imhof es un buen ejemplo, aunque cierta pacatería subyacente lleva a la condena del “licencioso” Pedro Verdier y su noviazgo frustrado con Elena, la hermana de su compañero de “calaveradas”, Enrique. Bianchi también frecuentó las clases altas en **La quiebra**, aunque reivindicó en **Orgullo e'pobre** una cierta vocación por lo popular, que no podía eludir el esquematismo a que sus posiciones ideológicas lo condujeron en obras tan retóricas como **Perdidos en la luz**.

BIBLIOGRAFIA BASICA

a) LIBROS Y FOLLETOS

- Bonet, Carmelo — **El teatro de Ernesto Herrera**, Buenos Aires, 1925.
- Díaz, José Pedro — Prólogo a **Doñarramona** de José Pedro Bellán (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos uruguayos, N° 14, págs. VII-XXXV), Montevideo, 1954.
- Dieste, Eduardo. — **Teseo: crítica literaria**, págs. 75-102; 111-115, Montevideo, 1930 y **Teseo: Los problemas literarios**, págs. 179-197, Montevideo, 1938 (sobre Zavala Muniz y Manuel de Castro).
- Ferrara de Paulos, Alfredo. — **José Pedro Bellán**, Montevideo, 1958.
- Falcao Espalter, Mario — **Interpretaciones**, págs. 367-390, Montevideo, 1929 (sobre Zavala Muniz y Montiel Ballesteros).
- Gallinal, Gustavo — **Letras Uruguayas**, París, 1928, 2ª edic.: Montevideo, 1967 (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos uruguayos, N° 125).
- Lasplaces, Alberto — **Opiniones literarias**, págs. 11-47, Montevideo, 1919 y **Nuevas opiniones literarias**, págs. 63-94, Montevideo, 1939 (sobre Bellán, Herrera, Montiel Ballesteros y Agorio).
- Rela, Walter — Prólogo a **Teatro Completo** de Ernesto Herrera (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos uruguayos, Nros. 87-88), págs. VII-XLVII, Montevideo, 1965.
- Roxlo, Carlos — **Historia crítica de la literatura uruguaya**, t. IV, págs. 138-162, Montevideo, 1913 (sobre Magariños Solsona).
- Visca, Arturo Sergio — Prólogo a **Crónica de crimen**, de Zavala Muniz (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos uruguayos, N° 107), págs. VII-XLVI, Montevideo, 1966; prólogo a **Pasar...**, de M. Magariños Solsona (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos uruguayos, N° 45), págs. VII-XXXIII, Montevideo, 1964.
- Zum Felde, Aiberto — **Proceso intelectual del Uruguay**, Montevideo, 1930 (1ª edic.), 1941 (2ª), 1967 (3ª).
- Ainsa, Fernando — **Letras uruguayas de la primera postguerra**, Cincuentenario de "La Mañana", Montevideo, 1967.
- Eichelbaum, Samuel — **Hostil posteridad para Ernesto Herrera**, en "Ficción", Buenos Aires, N° 5, 1957.

- Martínez Moreno, Carlos — **El León ciego**, en "Marcha", N° 400, 10 de octubre de 1947.
- Paganini, Alberto — **José Pedro Bellán narrador**, en "Marcha", N° 768, 17 de junio de 1955.
- Rama, Ángel — **El primer montevidiano**, en "Marcha", N° 1017, 15 de julio de 1960.
- Rodríguez Monegal, Emir — **Sobre Doñarramona**, en "Número", N° 27.

b) ZAVALA MUNIZ, JUSTINO

- Agorio, Adolfo — **La Rishi-Abura** (1919).
- Montiel Ballesteros, Adolfo — **La Raza** (1925), **Castigo e Dios y Pasión** (1935).
- Bellán, José Pedro — **Doñarramona** — Montevideo, 1918; **Los amores de Juan Rivault** — Montevideo, 1922; **El pecado de Alejandra Leonard** — Montevideo 1926.
- Obras teatrales: **Dios te salve** (1920); **Tra-la-ro-la-rá** (1922); **La ronda del hijo** (1924); **Blancanieves** (1928); **El centinela muerto** (1930) e **Interferencias** (1930).
- De Castro, Manuel — **Historia de un pequeño funcionario** — Montevideo, 1929.
- Herrera, Ernesto — **Su majestad el hambre (Cuentos brutales)** — Melo, 1910; **Teatro Completo** (.....).
- Magariños Solsona, Mateo — **Las hermanas Flammari** — Montevideo, 1893; **Valmar** - Montevideo, 1896; **Pasar** - Montevideo, 1920.
- Maldonado, Horacio — **Doña Ilusión en Montevideo** — Montevideo, 1929.
- Salterain y Herrera, Eduardo de — **Fuga**, Montevideo, 1929; **Ansiedad**, Montevideo, 1922; **La Casa grande**, Montevideo, 1928.

c) OBRAS MENCIONADAS O ANALIZADAS

- Crónica de Muniz** - Montevideo, 1921; **Crónica de un crimen** - Montevideo, 1926; **Crónica de la reja** - Montevideo, 1930; **La revolución de enero** - Montevideo, 1933. Ensayo: **Battle, héroe civil** - Méjico, 1945.
- Obras teatrales: **La Cruz de los caminos** (1933); **En un rincón del Tacuarí** (1938); **Alto Alegre** (1940); **Fausto Garay un caudillo** (1943).

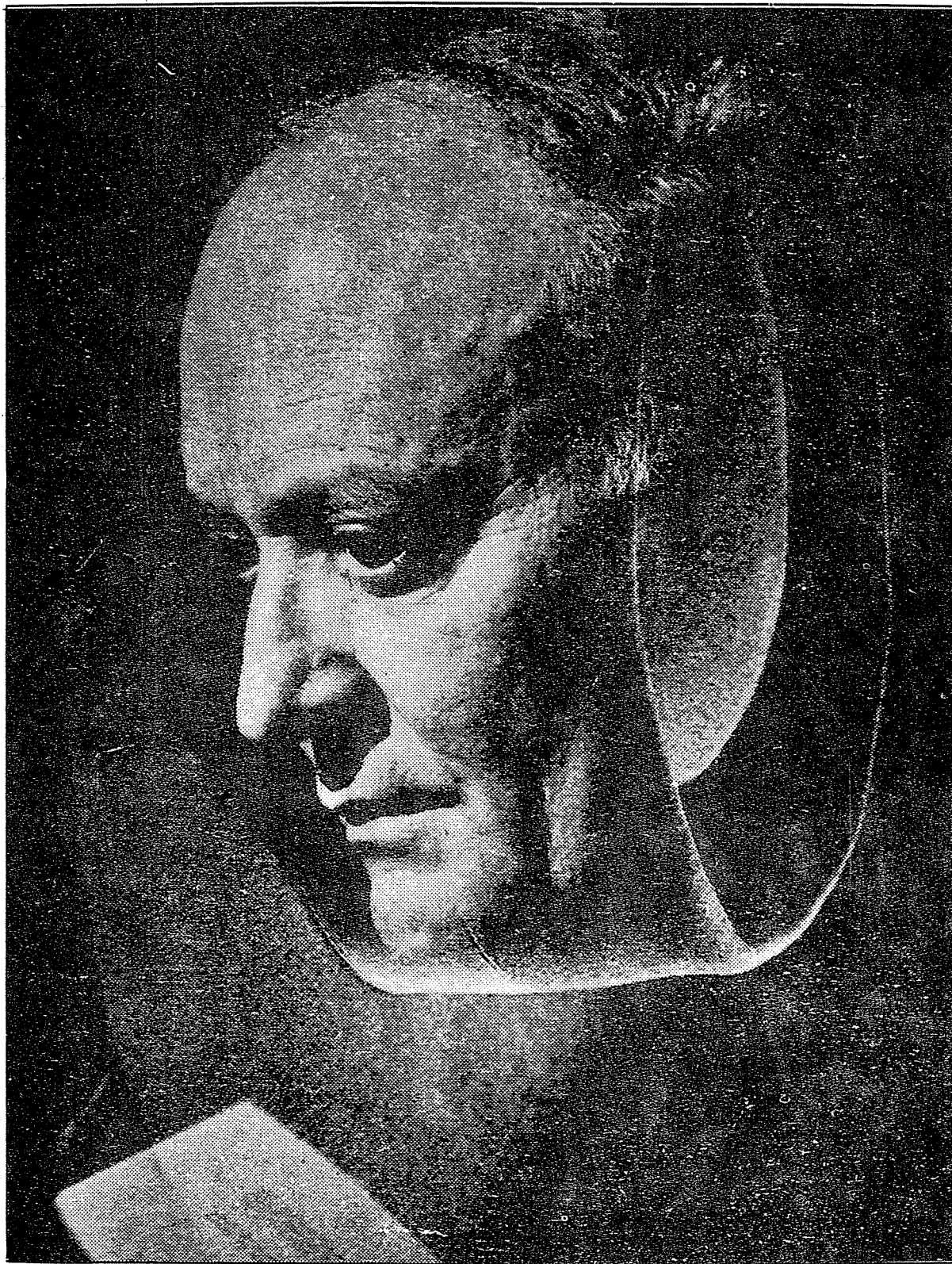
En *CAPITULO ORIENTAL*

Nº 20.

JUANA DE IBARBOUROU - Vida y obra
y junto con el fascículo, el libro
LAS LENGUAS DE DIAMANTE,
de Juana de Ibarbourou

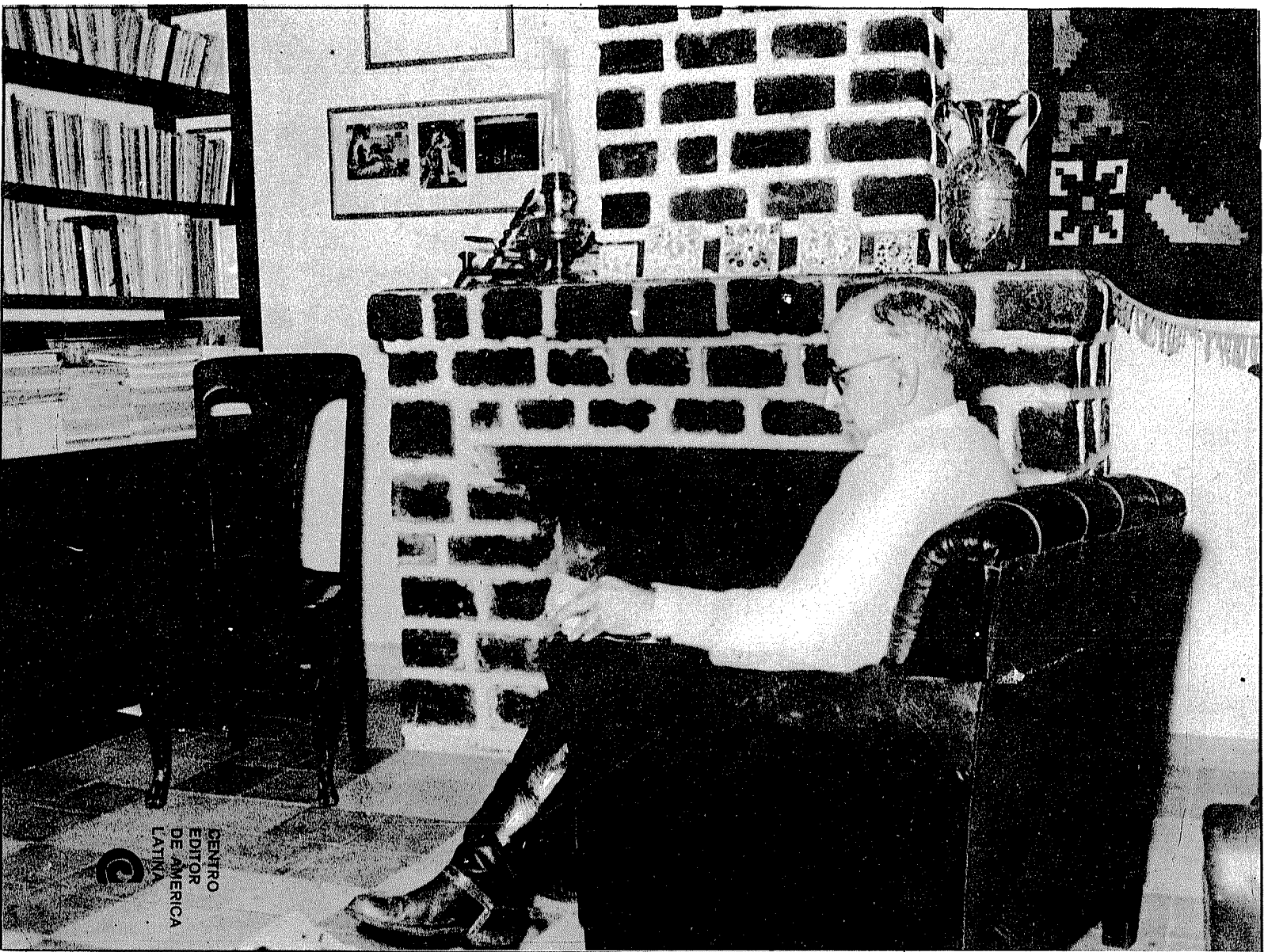
Índice

- CUANDO ELLA EMPIEZA
- FUENTES DE FRESCURA
- OTRO CAMINO Y REPOSO
- TEMA Y ESTILO



Manuel de Castro según Alfredo Testoni

Copyright. — 1968 Centro Editor de América Latina, Plaza Independencia 1374, Montevideo.
Impreso en el Uruguay - Printed in Uruguay - Hecho el depósito de ley.
Impreso en "Impresora REX S. A.", calle Gaboto 1525, Montevideo, en marzo de 1968.
Comisión del Papel - Edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349.



Este fascículo, con el libro
CRONICA DE UN CRIMEN,
de Justino Zavala Muniz,
constituye la entrega N.º 19
de **CAPITULO ORIENTAL**

Precio del
fascículo
más el libro: **\$ 100.-**

CENTRO
EDITOR
DE AMERICA
LATINA



Justino Zavala Muniz