

DILEMAS DE LA MODERNIZACIÓN EN JUSTINO ZAVALA MUNIZ (*)

Pablo Rocca

I

El mismo año en que apareció *Anaconda*, de Horacio Quiroga, y cuando aún los mayores exponentes de la narrativa criolla del Novecientos, Carlos Reyles y Javier de Viana, estaban en pleno fervor creativo, el jovencito Justino Zavala Muniz (Melo, 1898-Montevideo, 1968) publicó el primero de sus heterogéneos relatos: *Crónica de Muniz* (1921). En poco tiempo este escritor, proveniente de Cerro Largo y de una familia con vasta tradición política en aquella conflictiva zona norte, elaboró una obra bastante extensa y coherente, que le dio un lugar en el panorama local, a la vez que puso en evidencia las primeras variaciones firmes en relación a la obra de los creadores anteriores.

Esta pieza peculiar no pasó inadvertida para la crítica, que sin embargo lejos estuvo de atribuir estatuto literario a *Crónica de Muniz*. Por lo menos así lo vio Alberto Zum Felde cuando escribió la reseña del libro para la edición vespertina de *El Día*. Demasiado atado a la distinción aristotélica entre historia y ficción, Zum Felde postuló que “*No ha nacido esta Crónica de un propósito literario, sino de un anhelo imperioso de reivindicación histórica*”.¹ Pero la suya no fue una opinión solitaria. El propio Reyles, en la fundamental conferencia que dictó en 1930 dentro del ciclo por él coordinado sobre la literatura uruguaya, ubicó a Zavala en un selecto grupo de renovadores, a pesar de que no se detuvo a examinar su obra con cuidado:

*A la narración libre de académicas trabas, al ímpetu creador que no desdeña los fantaseos, ni las imaginaciones, ni sofrena el miedo de caer en la arbitrariedad; a las escenas y los personajes vividos por dentro junto al más fino análisis, la mayor expresividad y el poner el acento en lo posible más que en lo real, es a lo que llamo el nuevo sentido de la narración gauchesca. Lo encarnan, por orden de edad, cuatro narradores natos: Justino Zabala (sic) Muniz, Valentín García Saiz, Francisco Espínola y Víctor M. Dotti.*²

(*) A cuarenta años de su fallecimiento

¹ “*Crónica de Muniz*, por Justino Zavala Muniz”, Alberto Zum Felde, en *Zum Felde, crítico militante*, Uruguay Cortazzo. Montevideo, Arca, 1981: 48. [Originalmente en *El Día*. Edición de la tarde, jueves 26 de mayo de 1921].

² “El nuevo sentido de la narración gauchesca”, Carlos Reyles, en *Historia sintética de*

Como se ve, hacia 1930, Zavala ya había conseguido un módico apogeo local como escritor, mientras que en las dos décadas subsiguientes logró su mejor gloria como *creador de cultura*, en cuanto empujó un proceso de transformación de la esfera pública desde el Parlamento y la cúpula del Ministerio de Instrucción Pública. Con los años, decayó aquel prestigio de escritor de narraciones novedosas. Tanto, que a pocos días de su muerte, Ángel Rama afirmó:

*No tiene Zavala el don narrativo superior de un Espinola, ni la felicidad expresiva de un Silva Valdés, pero aunque su escritura se resiente por tratamientos convencionales, hay en ella, con frecuencia, fuego.*³

Esa potencia, en efecto, se frena en una prosa con una sintaxis trabajosa, que se deja llevar por un tono a menudo grandilocuente y aun redundante. Aun así, recobra fuerza por la intensidad de las historias y no se apaga ni se calma, aunque podría pensarse que Zavala Muniz ha sido un típico escritor de una época, en un doble sentido, porque abrió una línea nueva en el sendero de la narración criolla; porque su literatura se restringe a un período histórico bastante preciso y a un repertorio de problemas encadenados y, en apariencia, atados a una geografía demasiado acotada.

Comenzó a escribir alrededor de 1920 y siguió haciéndolo con breves interrupciones hasta 1945. Después de esta fecha la acumulación de responsabilidades públicas le dejó muy poco margen para continuar la tarea literaria, a la que regresó sólo cuando se retiró de la política, en un lapso muy breve que lo encontró sin fuerzas, prematuramente avejentado. De ahí que no es difícil distinguir dos nítidas etapas en su producción: la narrativa (1921-1930); luego, el teatro, el testimonio político y el ensayo (1933-1945). De algún modo, *Crónica de Muniz* en cuanto mezcla de historia novelada, alegato político y apología familiar, opera como una *summa* anticipada de sus preocupaciones centrales. Este relato es algo más que un producto tardorromántico y no sólo alcanza a la figura de su abuelo, el caudillo blanco Justino Muniz, quien sirve a los gobiernos colorados desde Herrera y Obes hasta Batlle y Ordóñez. Zavala elige, a partir de este libro, una categoría discursiva, la *crónica* y no la *novela*, en cuanto entiende que la primera es más apropiada que la segunda para sugerir la identificación de los hechos narrados

la literatura uruguaya. Plan del Sr. Carlos Reyles. Montevideo, Alfredo Vila Ed., 1931, vol. III: 9-10.

³ “Zavala Muniz, la tradición modernizada”, Ángel Rama, en *Marcha*, Montevideo, N° 1396, 29 de marzo de 1968: 32.

con la realidad. Al margen de las torpezas juveniles de composición –que decantará en la tercera *crónica*–, este texto-homenaje en que se intersectan lo público y lo privado, lo social y las historias de vida, significa un valioso precedente de la *novela testimonio*, como la llamó Miguel Barnet en un artículo decisivo, y que empezó a delinarse con trazos firmes sólo hacia fines de la década del setenta en toda América Latina. Eso, aun cuando en Zavala la voz del *otro* iletrado no deja de ser mediada y rejerarquizada por su propia voz, mientras que en Barnet, en *Biografía de un cimarrón* (1966) o en *Gallego* (1969), se adelgaza esa intermediación del letrado y, además, se privilegia la historia de vida del subalterno antes –y contra– el sujeto activo de la Historia.⁴

En el corpus literario del propio Zavala Muniz, su primer libro constituye una pieza que en gran medida explica el trayecto posterior, ya que parecería formar parte de un proyecto minuciosamente planificado. Según se apresura a dejarlo en claro en las páginas prologales, *Crónica de Muniz* contiene la defensa de su abuelo frente a la acusación de traidor al Partido Nacional que le habían destinado Luis Alberto de Herrera, Javier de Viana y Eduardo Acevedo Díaz, voces demasiado fuertes y prestigiosas como para justificar un desesperado operativo de réplica. El marco de las acciones de este relato y de los sucesivos (*Crónica de un crimen*, 1926, y *Crónica de la reja*, 1930), así como de toda su obra dramática, se somete al campo de Cerro Largo y sus pueblos, sobre todo la capital del departamento. Esta opción prosigue en un par de cuentos que en 1938 publicó en *Mundo Uruguayo* y apenas se rectifica en una novela en la que estaba trabajando al final de su vida.⁵ Porque, a diferencia de los anteriores, el texto inconcluso que apareció con el título *Última crónica* (1987), se desarrolla en Melo hasta la adolescencia del protagonista, llamado Julio, y continúa en Montevideo, adonde este muchacho se traslada para cursar sus estudios universitarios.⁶ Con este evidente *alter ego*, el autor se suma a una verdadera saga familiar junto a los anteriores personajes centrales: el general Muniz, en el libro epónimo y el padre del escritor (José Zavala), recreado como Ricardo en *Crónica de la reja*. Un cierto espacio aparte, que es al mismo tiempo

⁴ “La novela testimonio: socio-literatura”, Miguel Barnet, en *La Universidad*, San Salvador, N° 1-2, enero-abril 1971: 160-182. Aunque con un cariz de denuncia política mucho más intensa, no sería exagerado decir que *Crónica de un crimen* antecede, también, las búsquedas de un Rodolfo J. Walsh en *Operación masacre* (Buenos Aires, 1957).

⁵ Uno de estos textos, “De la crónica bárbara”, recogido en *El cuento rural*. Autores varios. Montevideo, Banda Oriental, 1998. (Antología, noticia sobre los autores y prólogo de Pablo Rocca).

⁶ *Última crónica*, Justino Zavala Muniz. Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1987. (Anotaciones de Francisco Espínola. Edición y prólogo de Pablo Rocca).

complementario, ocupa *La revolución de enero*, testimonio elaborado a poco de concluido el alzamiento antiterrorista del enero amargo de 1935, en el que Zavala Muniz se desempeñó como Jefe del Estado Mayor de la División Cerro Largo.

Hay otra motivación, tanto o más fuerte, en todas las “crónicas”: la tentación sociológica. En tiempos en que las ciencias sociales son un espacio vacío, como otros narradores precedentes pero aun más allá, Zavala Muniz tienta el análisis de los tipos del medio rural en el filo de los dos siglos: el caudillo, su hueste, la guerra civil y la tensa paz posterior, el peón, el comerciante, el *milico*, la mujer campesina, los *puebleros*. Y aunque el acuerdismo reinante en el país batllista clausura el universo agreste de la campaña tal como se lo había conocido desde los orígenes de la República, en la sociedad rural el tiempo pasa más lento, los cambios se resisten a entrar con el dinamismo de la ciudad cosmopolita y el rencor no se apaga con reformas políticas y económicas en cuentagotas que, en todo caso, empezarán a sentirse varias décadas después.⁷ Aun en 1921, cuando se editó *Crónica de Muniz*, en el norte del territorio uruguayo sobrevivían los desencuentros entre vencidos y vencedores de 1904; persistía en buena medida la producción agropecuaria en sus modalidades más arcaicas (como lo han estudiado José P. Barrán y Benjamín Nahum en la *Historia rural del Uruguay moderno*); el ferrocarril había llegado a Melo en 1909, pero las otras comunicaciones terrestres seguían siendo arduas.

Zavala Muniz intenta una respuesta a los dilemas de ese país que se debate entre la superación del estadio *bárbaro* camino a la modernización democrática. Su particular punto de mira lo despoja de los prejuicios habituales desde Sarmiento o de las tardías apologías que escasos intelectuales recitaron para justificar al jefe rural como magma de la americanidad. Entonces, el proyecto: el gaucho de la *Crónica de Muniz* se transformará en indomable paisano en *Crónica de un crimen*. En *Crónica de la reja* llegará el turno para los criollos celosos de sus códigos ante la severa amenaza del pueblerino que atiende en la pulpería y el emigrante gallego que acumula riquezas a fuerza de trabajo y espartanismo.

Quizá nunca, como en *Crónica de la reja* –salvo en *La gringa*, de Florencio Sánchez–, se había trazado en el Río de la Plata una interpretación tan ambiciosa del desencuentro de dos visiones del

⁷ Cfr. *La derrota del batllismo, 1916 (Batlle, los estancieros y el imperio británico, tomo 8)*, José Pedro Barrán y Benjamín Nahum. Montevideo, Banda Orienta, 1987. *El batllismo como ideología*, Manuel A. Claps (con la colaboración de Mario Daniel Lamas). Montevideo, Cal y Canto, 1999.

mundo, que Zavala sintetiza en la resistencia del paisano ante el extranjero (*son desconfiados hasta la insolencia; creen siempre que tú, el «gringo», los robas*), y que amplifica en la agresividad, el desprecio y la discriminación del nacional por quien dedica todo su tiempo a ganar dinero en lugar de verse envuelto en el ocio y en la exaltación del coraje por la divisa o por el placer de la pelea. Despojado de la protección del padre-caudillo, expulsado por el latifundio hacia el margen de miseria y violencia, en la póstuma *Última crónica*, ese paisano se convertirá en el obrero que circula por los conventillos de Montevideo. A medida que avanza este prospecto, la heroica arcadia pastoril del primer libro se transforma en una búsqueda de las raíces de la injusticia y la marginación, interrogando *la desdichada psicología de la gente de campo –de aquellos tiempos más que de los nuestros, cuando cada cuchilla tenía el recuerdo de algún combate y cada reja de pulpería el de una puñalada–*, [que] *creó una profunda insensibilidad moral ante la muerte de un hombre*.⁸

II

En ese cuadro funcionan las desventuras de Francisco Amaral, “El Carancho”, protagonista de la *Crónica de un crimen*, asesino a sangre fría (y a sueldo) de un gallego y, doce años después, de un grupo de mujeres indefensas. Zavala saca esta historia de los expedientes judiciales y policiales de Cerro Largo (1901 y 1913), de los labios de memoriosos y hasta de su recuerdo de la primera juventud. En relación a la anterior, esta historia introduce un brusco cambio formal. *El Carancho* no es el matrero, al estilo del Clinudo, que pululaba en la campaña hasta que en tiempos de Latorre se lo exterminó a hierro y leva, ni el *gaucho malo* que caracterizó Sarmiento en el *Facundo*. Amaral representa un fragmento levantisco del pueblo rural olvidado, que carece de protección una vez desaparecido el caudillo y sin él pierde la oportunidad de erigirse en una presencia temible y respetada:

Aquí en esta tierra –declara el reo ante el juez–, usted nace pobre y muere pobre. ¡Siquiera... antes había caudillos que lo protegían a uno cuando era voluntario en las guerras y tranquilo en la paz... Pero ahora... pa nosotros no hay trabajo, ni casa, ni ley” (op. cit., capítulo XV, pág. 241).

Otras voces se juntan en *Crónica de un crimen* al diálogo que el autor había entablado con la novela nacional, sobre todo con la obra de Acevedo Díaz o al notorio intento de réplica de las ideas fundamentales

⁸ *Crónica de un crimen*, Justino Zavala Muniz. Montevideo, Editorial de Teseo, 1926: 33.

del *Facundo*. En la caudalosa práctica del folletín durante el siglo XIX, Raymond Williams identificó, en su estudio de la literatura inglesa, una *hábil combinación de actitudes políticas generalizadoras con el establecimiento material de lectura popular sobre crimen, escándalo, romance y deporte*.⁹ Esta línea se prolongó por toda América Latina y se hizo muy fuerte en el periodismo del Río de la Plata, en especial con el caso de *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, publicada en entregas en el diario *La Patria Argentina* durante 1879 y los primeros días de 1880. Como más tarde Zavala Muniz, Gutiérrez conoce la historia del paisano Moreira porque le es contemporánea y porque la investiga en archivos, pero el narrador argentino hace del buen criollo, quien además es pequeño propietario, un sujeto obligado a ser matrero y un paradigma de belleza, hidalguía y valentía criollas, algo que –al menos en relación al punto– un exhorto de 1874 desmiente de modo categórico.¹⁰ Entre la idealización y la voluntad de notificar el presente, Gutiérrez interna su relato en la contemporaneidad aludiendo de continuo a los desacuerdos entre los partidos en la Argentina posrosista, desde los enfrentamientos entre Alsina y Mitre a las referencias a la campaña del ejército argentino durante la Guerra del Paraguay. En ese cuadro, Moreira goza, por momentos, del amparo de caudillos locales de cuello duro, figuras paternas que canjean protección por favores electorales a causa del prestigio que ha conquistado el osado violento entre la rústica comunidad rural. Como si esas contraprestaciones fueran la única alternativa para esquivar el desorden general en tierras bravías que no puede alcanzar el brazo la ley. Jorge B. Rivera apunta que, en esta y otras novelas folletinescas, Gutiérrez presiona *dos pedales: la noticia y la invención*, prefiriendo *personajes reales y largamente conocidos por el público consumidor; en lugar de la pura «invención» de héroes* (“Prólogo”, Jorge B. Rivera, pág. IV).¹¹ El héroe popular de matriz romántica se redime a través de una creación a veces descabellada, como integrante de la familia folletinesca de un Ponson du Terrail o, más atrás, según en el *modus operandi* del mito de las acciones fabulosas del héroe antiguo.

⁹ *La larga revolución*, Raymond Williams. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003. [1961] Para una lectura de las tecnologías narrativas en el folletín criollo por excelencia en la Argentina del siglo XIX, véase “Los Moreira”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Josefina Ludmer. Buenos Aires, Libros Perfil S.A., 1999: 225-300.

¹⁰ Una transcripción del retrato judicial del Moreira histórico cit. en nota al pie en *Juan Moreira*, Eduardo Gutiérrez. Buenos Aires, CEDAL, 1985: 251. (Prólogo y notas de Jorge B. Rivera).

¹¹ Véanse, asimismo, los fundamentales estudios *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Adolfo Prieto. Buenos Aires, Sudamericana, 1988. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Alejandra Laera. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Esa cadena de peleas ganadas, fugas sorprendentes o intervenciones providenciales, no aleja a esta narrativa de los cruces entre lo político y lo social, con lo cual en *Juan Moreira* se vendría a fundar una forma primitiva de la novela policial de inflexión política.

Crónica de un crimen se apropia de algunos recursos de esta forma de narrativa que se transforma en uso y hasta en escuela. Pero modifica sus alcances. Para empezar, desdeña la posibilidad de ser publicado en la prensa masiva y se divulga en forma de libro bajo el sello de una revista minoritaria (*Teseo*), con un especial cuidado gráfico, lo que habla de la voluntad de hacer una literatura de raíz popular para el circuito *alto*. En segundo lugar, Zavala da una nueva orientación al tema corriente de la *gauchesca madura*:¹² el de la persecución injusta del individuo por la policía o el Ejército, según ha sido formulado en la historia de Cruz en el *Martín Fierro* o en el citado *Juan Moreira* o en el cuento *Facundo imperial*, de Javier de Viana. Estas tres historias tienen un punto en común que pauta la distancia de fondo con el relato de Zavala Muniz: los jefes (militares o policiales) hostigan o enrolan a la fuerza a un hombre para quedarse con su mujer. Es una lucha entre individuos rurales, en la que uno de ellos se prevalece de vestir un uniforme, es decir, de administrar con exceso la violencia legal. Cruz o Moreira son ciudadanos ejemplares que se descarrían a consecuencia del abuso en las atribuciones del agente del Estado. Esto supone que tanto Hernández como Gutiérrez aguardan el restablecimiento del Derecho y el castigo a los verdaderos culpables para que los soldados honestos (Cruz) o los propietarios rurales emprendedores (Moreira), no deban recurrir al atávico recurso de la violencia popular para defender legítimamente sus fueros. Dicho de otro modo, si el Estado elige y controla adecuadamente a sus funcionarios, todo irá bien tanto en el mejor de los mundos legales posibles como en el necesario orden moderno (la propiedad, la familia, los derechos del hombre y el ciudadano). En cambio, *El Carancho* ejerce la violencia sin que esté precedida por un estímulo negativo concreto, y su móvil individual carece de toda nobleza: ni la defensa de su libertad ni el amor por su china. Mata para obtener una recompensa. Una vez que Zavala se recusa a la hipótesis de la barbarie o a la del simple

¹² Por “gauchesca madura” entiendo aquel conjunto de textos que, básicamente a partir del *Martín Fierro* y de *Juan Moreira* –es decir hacia fines de la década del setenta del siglo XIX– como han señalado muchos críticos, se apartan de la exclusiva utilización político-partidaria de la voz del gaucho, para centrarse en sus vicisitudes personales en tanto tipo social. Como se ve, no sólo recurre a los poemas de este género. Un recorrido sobre el uso de los términos “nativismo”, “criollismo” y “gauchesca” en la literatura rioplatense, véase en “Retorno a las tradiciones”, Alfredo Rubione, en *Historia crítica de la literatura argentina. V. La crisis de las formas*, Noé Jitrik (director). Buenos Aires, Emecé, 2006: 75-99.

abuso del uniformado, y plantea la pregunta sobre las motivaciones o la causalidad de esa violencia –esto es, pasa de la certeza a la instalación del enigma– multiplica la complejidad psicológica de su personaje frente a la construcción plana de un Cruz o, aun más, de un Moreira.

Y todavía da otro paso. Se diría que *in extremis El Carancho* viene a representar a todos los acosados por el aparato represivo del Estado y –esta es la gran *novedad*–, por el capitalismo feroz. Entre la mezquina clase media rural –encarnada por *El Mellao*, quien engancha a Amaral para cometer un crimen que le reportará algunas cuadras más de campo–, el gran propietario rapaz y la resignada subordinación de los pobres, Zavala entiende que *El Carancho* pone en evidencia una patología necesaria. Ya en el capítulo primero, el autor le asigna una conciencia de la desesperanza como justificación de sus acciones criminales, en contrapunto a la mansedumbre de su padre:

–A vos te juyen, o te señalan por tus bandolerías.

–Me juyen como le juirían a usté, tata, si lo vieran con hambre y pidiendo.

¿Quién lo ha ayudao, con un medio pa levantarse con su trabajo, entre todas sus amistades [de estancieros]? Le pagan unos riales miserables; le dan cogote de una vaca, si carnean; le han pedido como haciéndole un favor; sus gurises, pa después reventarlos trabajando, manoseados por los patrones y las pionas, dándoles bolsas pa taparse los cueros en invierno. No colijo pa qué le sirve tanta amistá. (Op. cit., pág. 9).

Un practicante del realismo socialista –que para 1926 apenas se estaba insinuando en el horizonte soviético– podría convertir el oscuro espíritu *anárquico* de Florencio Amaral –el calificativo pertenece al autor– en una conciencia abanderada de la revolución. Para un realista social y liberal-progresista como Zavala Muniz, ese personaje deja al desnudo un proceso abierto. El fraseo sentencioso que el autor pone en su boca lo sitúa en un borde que se tambalea entre la manipulación de la conciencia popular por parte del letrado y su cruda expresión. Algo semejante ocurrirá con el hablante del poema de Serafín J. García Orejano, de *Tacuruses* (1936), donde se emplea casi la misma imagen de los niños pobres rurales, quienes sólo tienen “*chiripá de bolsa pa taparse el rabo*”. Ni héroes de su clase ni *lumpen proletariat*.

Sin renunciar a las intervenciones que orientan la interpretación de esta psicología del criminal, Zavala reserva una zona de sombra, y en la parte final del relato, cuando el reo ha sido apresado, cuando ha pronunciado su discurso ante el juez, el narrador omnisciente deja

caer una pregunta retórica en la que no se aparta de sus convicciones, aunque a la vez parece ponerlas en tela de juicio: “¿Creería el propio “Carancho” en la fatalidad del miserable destino de su raza, libre y feliz en los tiempos heroicos de los caudillos, humillada y vencida por las fuerzas, desconocidas para ellos, de la paz?” (op. cit., pág. 204). En lugar de sumarse en todos sus términos al proyecto modernizador, que piensa que sólo con la erradicación del caudillo “bárbaro” y el avance de la ilustración sería posible la paz y la felicidad de los criollos, Zavala Muniz propone la combinación entre Arcadia campera precapitalista y justicia social en la era de la estancia empresa. Desde su liberalismo radical—no un liberalismo conservador, como el de Hernández, Gutiérrez o Viana—, predica el recorte y la redistribución de la riqueza. Por eso el protagonista de *Crónica de un crimen* no puede ubicarse en un perpetuo *margen* de la ley para subsistir y poner en evidencia el desvío de la justicia, que podría reparar la falta sólo con una distribución más benévola de los recursos generales o una mejor selección del personal policial. Esta denuncia, que colma las expectativas de sus antecesores, quienes alzan su voz dentro del sistema y para su plausible perfeccionamiento, es insuficiente para Zavala Muniz. Con todo, tal forma de denuncia está presente como intertexto a través del que reconstruye la trama del universo cultural y textual en el que se inscribe:

¡Ah, señor juez; usted no conoce a los comisarios de esta tierra. Le tienen recelo a un hombre porque saben que no se deja manosiar, y siempre encuentra ocasión pa acumularle un hecho y meterlo en la cárcel! ¡Los cuentos que hay en mi pago de comisarios que pa quedársele a un pobre paisano con la china, lo perseguían hasta hacerlo matrero! (Crónica de un crimen, op. cit., pág. 239).

Más allá de su fatigosa (y de algún modo dostoiewskiana) evocación de las *angustias* de *El Carancho*, el narrador uruguayo en los años veinte percibe que la raíz del mal es mucho más profunda y la solución a los problemas no será tan sencilla ni perentoria. De ahí que, desde un ángulo social, *Crónica de un crimen* es uno de los puntos de partida más firmes sobre el problema nunca saldado de la miseria en el campo, mientras que desde una perspectiva literaria inaugura un cauce que va adquirir otras modulaciones sobre los miserables y violentos en la campaña o aun en la orilla de la ciudad, como en varios textos de Enrique Amorim o de Alfredo Gravina hasta la novela *Tierra en la boca* (1974), de Carlos Martínez Moreno.

El Carancho no puede ser un Raskólnikov de la frontera uruguayo-

brasileña. No elabora un plan ni piensa en el crimen de una anciana como metonimia de la caducidad de la injusticia; no se cuestiona el móvil ni el acto criminal en un plano ético ni, en consecuencia, se asoma jamás al arrepentimiento o a la noción de culpa. Ubicado en el centro de la modernización capitalista en la periferia americana, el personaje, el tratamiento del caso y su desenlace hubieran hecho las delicias de Walter Benjamin, para quien “*una causa eficiente se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, sólo cuando incide sobre las relaciones morales. La esfera de tales relaciones es definida por los conceptos de derecho y justicia*”.¹³ Alguna vez la fuente dostoiweskiiana pudo creerse infalible en desmedro de los alcances del personaje uruguayo. Y aunque no cabe duda de que Zavala Muniz fue un lector fervoroso del realismo del siglo XIX, su relato encontró otro camino gracias al seguimiento de una historia que fue alimento para periodistas departamentales y que se ramificó en la memoria pueblerina, azorada por la brutalidad de una serie de crímenes ejecutados con inusitada furia.¹⁴ A la alternancia de *noticia e invención* que Rivera identifica en *Juan Moreira*, en el relato Zavala Muniz se agrega el *apunte sociológico*. Esa alianza de relato del testigo, periodismo, narraciones de memoriosos transmitidas al autor, imaginación literaria y protosociología, modifica y desvía el curso de *Crónica de un crimen* del previsible cauce de la novela decimonónica. *Crónica de un crimen* se vuelve, así, narración periodística de estatuto judicial, narración policial más cerca de la “novela negra” que del “relato de enigma”, narración política.

Por lo demás son curiosas—podría decirse, asombrosas—las simetrías entre *Crónica de un crimen* y la novela *A sangre fría* (*In Cold Blood*, 1965), de Truman Capote. El anacronismo, abonado por la imposible lectura del primer libro por parte del escritor norteamericano, es una operación tentadora. Los dos relatos toman episodios de la crónica roja y los dos escritores se comportan como periodistas que investigan a fondo un caso, hasta llegar a entrevistarse con los reos; los dos rehúyen la satanización de sus personajes y hasta existe una relevante semejanza técnica; en cualquiera de los ejemplos el asesinato se efectúa al comienzo de la historia, en tanto el resto de la misma está dedicada a la fuga, persecución y juicio de las macabras parejas (El Carancho y su cómplice Franco; Dick y Perry). Es cierto que por momentos la voz

¹³ “Para una crítica de la violencia”, Walter Benjamin, en *Ensayos selectos*. Buenos Aires, Sur, 1967: 109. (Traducción de H. A. Murena).

¹⁴ En nuestros días parece que el crimen múltiple y brutal ha resurgido con similares características, como el que ocurrió en marzo de 2008 en la—hasta entonces—serena campaña del departamento de Colonia, que conmovió a todo el país porque el asesino de dos mujeres (una de ellas presuntamente embarazada) y dos hombres (uno de ellos un anciano peón de la estancia) resultó un pariente directo de las tres primeras víctimas.

del narrador uruguayo se interpone y dicta sentencias que debilitan la andadura del relato, que pretenden orientar la lectura hacia un solo lugar, pero después este vuelve a erguirse y mantiene la *ambigua aureola que rodea [...] a este personaje maldito*. Y es esta dinámica irresuelta y esa crisis continua que se instala en el protagonista que, lejos de parecer un defecto de ejecución –como opinó Martínez Moreno–,¹⁵ convierte a *Crónica de un crimen* en uno de los relatos más apasionantes editados en Uruguay en las primeras décadas del siglo XX. Que a pesar de haber sido publicado media docena de veces no ha recibido un estudio cuidadoso.¹⁶

III

Promediando el siglo XIX, los Zavala y los Muniz estaban radicados en el escenario de tantas *revoluciones* gauchas. Siempre que estuvo a su alcance, Zavala Muniz se jactó de pertenecer a una estirpe de luchadores, sintió orgullo de ser el primer intelectual de una especie de patriciado plebeyo –valga la metáfora– que gravitó en aquella aislada comarca. En una compacta *Autobiografía*, fechada en 1956 y escrita en tercera persona, dijo:

*La tradición cultural que hereda de su padre recibida del abuelo vasco lucha en su espíritu con la dramática herencia de su madre. Así alternan las lecturas que en la mesa familiar hacía a sus hijos José A. Zavala, de El Quijote y La Revolución Francesa de Thiers, con las crónicas guerreras oídas en los fogones de la estancia del caudillo, su abuelo, en los campos de Bañado de Medina. Pero en lo íntimo, de una y otra aprendió que el hombre vive para un deber más fuerte que todo desfallecimiento [...]*¹⁷

Por eso, porque había recibido el don de la escritura con que no contaban sus ancestros, quiso perpetuar esas vidas y esos valores, en lo que de útiles pudieran tener para mejor construir una modernidad liberal. En Uruguay no era nueva la combinación de una línea neoletrada de

¹⁵ *Las vanguardias literarias*, Carlos Martínez Moreno, en *Enciclopedia Uruguaya. Historia ilustrada de la civilización Uruguaya*. Montevideo, Arca/Editores Reunidos, 1969: 133.

¹⁶ Una versión teatral de esta obra, escrita por Walter González, dirigida por Ruben Yáñez para la Comedia Nacional, se estrenó en Melo en 1994, con la actuación de Duilio Borch en el papel de “El Carancho” y la dirección de Ruben Yáñez. En la temporada 1998, la Comedia repuso la obra en Montevideo sin mucho éxito.

¹⁷ “Autobiografía”, en *Última Crónica*, op. cit., 1987.

origen europeo (los Zavala), con otra vertiente criolla consustanciada con los movimientos de armas desde la Patria Vieja (los Muniz). En Acevedo Díaz, por ejemplo, puede encontrarse un modelo homólogo, hasta en la idea de recuperar la voz de su heroico antepasado (el general Antonio F. Díaz). Pero si en el autor de *Ismael* esa matriz oral se puso al servicio de un diseño narrativo que reconstruye la historia entera del país, en el escritor de los años veinte la historia y el medio adquieren, por un lado, una inequívoca marca autobiográfica y, por otro, se circunscriben a un solo ámbito físico.¹⁸

Ya en su época, la personalidad y la escritura de Zavala Muniz resultan excéntricas. Defender una genealogía heroica comportaba un caso atípico, y el cruce de texto y biografía nunca se había dado ni se repetiría con esas características. La singularidad aumenta si a esto se agrega esa curiosa fórmula de un hombre que se define como blanco histórico y decide militar en el batllismo, en tiempos en que las pasiones de divisa preservan sus contornos. Imposible, en suma, disociar el peso de un destino familiar de su escritura, porque todos sus textos viven en las fronteras de los géneros que se encubren, se travisten y se arman como piezas que, una tras otra, se encastran en la “*novela familiar*” de la que, por supuesto, el propio autor también participa.

Pese a que justifica en su abuelo el papel histórico que correspondió a los caudillos en la sociabilidad cerril, en la introducción a la *Crónica de Muniz*, datada en 1920, ese Zavala que aún no ha cumplido los veintidós años, confía que se propague *la paz absoluta de nuestros campos*, que triunfe la *civilización* rescatando la nobleza de actitudes que anidaba en la *barbarie*. Diez años después, en las páginas finales de *Crónica de la reja*, el protagonista, llevado por el instinto, se incorpora a una *patriada* con los hombres del pago que se van con el caudillo, porque así ha sido siempre. Ricardo es herido en una emboscada. Un hombre pequeño y de ojitos vivaces lo asiste con aplomo, y comenta que “*es ansina: hasta los hombres como usted tuercen su vida con estas cosas. Destino perro del país, siempre cruzado por galopes de guerra. Ta bien nosotros...*”¹⁹ Para que nadie tuviera que morir en guerras cuyas causas ignoraban, para que la sociedad se democratizara en serio, Zavala Muniz entró en la política. Bien mirado, ese desempeño puede apreciarse como una continuidad de su propuesta literaria.

¹⁸ Cfr. Pablo Rocca, Prólogo y bibliografía a *Cuentos completos*, Eduardo Acevedo Díaz. Montevideo, Banda Oriental, 1999.

¹⁹ *Crónica de la reja*, Justino Zavala Muniz. Montevideo, Impresora Uruguaya S.A., 1930.

IV

Más que una tradición *modernizada*, como lo vio Rama, en Zavala hay una polifonía intertextual, que se abastece de los modelos canónicos del género y que se explaya por una red contemporánea para unirse a la próspera corriente de nacionalismo artístico en la década del veinte.²⁰ Esa polifonía desborda el campo literario para comunicarse con pintores y dibujantes de su edad, sobre todo con quienes ilustraron la edición de *Crónica de un crimen* (Carmelo de Arzadun, José Cúneo, Bernabé Michelena, Adolfo Pastor). También los relatos de Zavala Muniz se aproximan a los de Francisco Espínola, Yamandú Rodríguez y Adolfo Montiel Ballesteros, o a la poesía de Pedro Leandro Ipuche y Fernán Silva Valdés, ya que se empeñan en indagar las peculiaridades autóctonas; hibridan la tradición criolla (la gauchesca) con fuentes extranjeras (en literatura, el realismo francés y ruso y, en menor medida, las vanguardias) de las que toman prestadas sus herramientas formales; reinventan un lenguaje campesino que se acomoda a las exigencias veristas de ese *arte nacional* y, sobre todo, agudizan la oposición clave del período –según notara Beatriz Sarlo– entre *paisaje natural* y *paisaje tecnológico*, inclinándose con nostalgia hacia la reconstitución del primer término: la naturaleza que pugna por mantenerse en su estado ideal, incontaminada del signo de extranjería que se aloja en la ciudad de cara al mar, la inmigración y las novedades.²¹ De esa forma, según una metáfora empleada por Borges en 1926, los nativistas se resisten a admitir que *el sol y la luna están en Europa*.

Zavala Muniz, además, se esfuerza por demostrar que los dilemas del Uruguay son americanos y, antes que nada, propios y exclusivos del territorio uruguayo. Al extremo que le hace decir a sus personajes el orgullo de ser de *aquí*, quienes resuelven sus problemas entre ellos, en oposición a los de ese *allá*, que está a tan pocos kilómetros. Desde el *Martín Fierro*, al perseguido en la *gauchesca madura* y sus permutaciones le queda, siempre, la escapatoria de cruzar la frontera. *El Carancho* no continúa sus aventuras “del otro lado”, para el caso, en el muy próximo Brasil. En aquella corriente, la frontera pautaba la contradicción entre dos mundos: el del perfectible Derecho y el de la barbarie sin ley. Eso en Hernández o en Viana e incluso en el heredero más ortodoxo de esta vertiente, José Monegal, para quien el

²⁰ Esto, a su manera, fue planteado por Arturo Sergio Visca en su “Prólogo” a *Crónica de un crimen*, Justino Zavala Muniz. Montevideo, Biblioteca “Artigas”, Colección de Clásicos Uruguayos, 1966.

²¹ *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Brasil vendría a ocupar ese oscuro espacio de la otredad.²² Sin embargo, simbólicamente, la noción de identidad nacional-estatal cementa la obra de Zavala Muniz. Esa escenografía, por ejemplo, se monta en el diálogo entre los dos paisanos cuando ya han cometido el crimen:

–*Tenemo que guardarnos de Caitano –dijo “El Carancho”, viendo extenderse las cuchillas del Brasil cuyos agudos perfiles suavizaban, a la distancia, los chircales.*

–*Ah, sí; ese es mal perro.*

–*Pero amigo... ¿y es oriental ese demonio?*

–*Será por ser cuña del mismo palo, que nos recela y no nos deja en paz (Crónica de un crimen, op. cit., pág. 161).*

Pero es más enérgica en la declaración ante el juez:

Usté ve: yo me juí al Brasil; taba en tierra extraña y en cambio, Caitano me agarró durmiendo [...] ¿Usté colige áhora, señor, cómo un gaucho aunque parezca que se hace de delito, en un caso como éste prefiere emigrar pa un país extraño? La culpa tuve yo por haberme fiado a la palabra de un portugués; un oriental no me hubiera hecho la picardía de entregarme durmiendo... (Crónica de un crimen, op. cit., pág. 204).

Ese nacionalismo en nada se distancia de los intelectuales admiradores de la figura de su aborrecido Aparicio Saravia –como su firme amigo Espinola–,²³ pero en su caso consigue una proeza notable:

²² Cfr. “José Monegal: um narrador fronteiriço”, Pablo Rocca, en *Pampa e Cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/ Instituto Estadual do Livro, 2004. (Ligia Chiappini, Maria Helena Martins e Sandra Jatahy Pesavento organizadoras): 135-151. [Tradução de Graciela Quijano e Cleci Bevilacqua. Revisão do autor].

²³ En todas las “crónicas” Zavala Muniz deja caer de modo más o menos claro críticas sobre los Saravia, como esta al comienzo de *Crónica de un crimen*: “*Con idéntico proceso se explicarían en el país los prestigios de muchos pequeños y grandes caudillos de quienes hablan las crónicas lugareñas y las historias oficiales [...] el tiempo, y el vendido silencio de muchos, borraron el recuerdo veraz de las hazañas siniestras del poderoso, y de un bandolero con suerte, las muchedumbres hicieron un caudillo; pues nada hay más servil que la adulación del miedo*” (op. cit., pág. 25). Nadie más lejos de esta visión de Aparicio o de Chiquito Saravia que Espinola. Sobre el punto véase “Historia, relato, nación (El “diálogo” Acevedo Díaz-Espinola)”, Pablo Rocca, en *Narrativa rural en la región entre los años veinte y cincuenta. Actas de las Jornadas*. Montevideo, Universidad de la República/ FHCE, 2002: 17-24. Por otra parte, la demonización del que está al otro lado de la frontera nacional tiene una tradición fuerte en la literatura rural latinoamericana. En el caso uruguayo, Javier de Viana insistió en el punto, como su colega y contemporáneo Lopes Neto hizo lo propio, pero con los uruguayos, en varios de sus *Contos gauchescos* (1916). Al respecto, consúltese

hace hablar a los personajes de relatos de la frontera de Uruguay con Brasil en una lengua incontaminada de lusitanismos, haciendo caso omiso a un dialecto en contacto que, como se está investigando en los últimos años, viene de muy lejos aunque ofrezca serias complejidades para su circunscripción.²⁴ Los criollos de las ficciones de Zavala se expresan, en rigor, más que en una hipotética habla campera de la región noreste del país, en un dialecto literario performatizado por la gauchesca, en especial desde sus versiones más trabajadas (Lussich, Hernández). Sólo para ejemplificarlo con *Crónica de un crimen*, los préstamos de la literatura gauchesca y sus mutaciones posteriores se pueden detectar a través de varias deudas y muchos intertextos. Para empezar el apodo con que se conoce a Francisco Amaral, “El Carancho”, y que remite al ave de rapiña que se alimenta de carniza, viene de una comparación del *Martín Fierro*: “*Matreriando lo pasaba/ y las casas no venía./ Solía arrimarse de día;/ mas, lo mesmo que el carancho,/ siempre estaba sobre el rancho/ espiano a la polecia*”.²⁵ La carta que Amaral escribe para el comisario Yorda, el único acto de escritura del criollo que se puede ubicar en el texto, reescribe estos versos:

Es cierto señor Yorda que me beo matreriando y que tengo la necesidad de retirarme de mi pago sin causa de clase ninguna, pero lo hago temiendo que me hagan alguna injusticia como ya me han hecho [...] (Crónica de un crimen, op. cit., pág. 130).

La solitaria escritura del personaje se tiñe de literatura. La escritura del narrador omnisciente dialoga, de continuo, con otros textos, como si formara parte de una comunión estética que, pieza por pieza, edifica

“Dos lados de la misma frontera (Javier de Viana y João Simões Lopes Neto)”, Pablo Rocca, en *Cone Sul. Fluxos, Representações e percepções*, Lígia Chiappini e Maria Helena Martins, organizadoras. São Paulo, Hucitec./ FFLCH-Universidade de São Paulo/ CELpCyro, 2006: 91-108.

²⁴ Entre otros trabajos y fuentes recientes sobre el problema, véanse *Documentos para la historia del portugués en el Uruguay*, Virginia Bertolotti, Serrana Caviglia, Magdalena Coll, Marianela Fernández. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Universidad de la República, 2005. (Prólogo de Adolfo Elizaincín). “De los orígenes de *gaucho*: un vagabundo en fronteras inciertas”, Virginia Bertolotti, en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, N° 2, enero-junio 2007: 167-203. “Léxico y contacto: una muestra del acervo léxico compartido entre el portugués de Río Grande del Sur y el español del Uruguay”, Serrana Caviglia y Marianela Fernández, en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Año 2, N° 3, julio-diciembre de 2007: 157-177.

²⁵ *Martín Fierro*, José Hernández, IX, vv. 1391-1399, en *Poesía gauchesca*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978 (Antología de Jorge B. Rivera. Prólogo de Ángel Rama).

un arte nacional americano. Otra muestra contemporánea se ubica en el capítulo VI, en el que hay una notable semejanza entre los merodeos del rancho de Fausta de los dos futuros asesinos y la historia narrada en “El hombre pálido”, de Espínola, cuento publicado en el libro *Raza ciega* en 1926, pero divulgado en la revista *Actualidades* dos años antes.²⁶ Cuando Amaral pasa frente al rancho de Fausta, poco antes de la fatídica noche del 9 de octubre de 1913, lo hace de camino a un encuentro sexual con su china. La visita ocurre un día de lluvia; un asesino en potencia entra a la vivienda, otro se encuentra a prudente distancia; la amante de Amaral “*que creyó sentir la caricia osada del hombre cuando “El Carancho” rozó su mano al servirle el mate, había excitado con su presencia el fiero pensamiento del asesino*” (op. cit., pág. 58). Lo mismo, pero en un sentido inversamente proporcional, sucede en el cuento de Espínola. Elvira, una noche de tormenta sirve un mate al desconocido que ha caído por su rancho –quien al final del cuento sabemos que llegó para robar y, si se cuadraba, para matar, mientras su cómplice lo esperaba a poca distancia–, y en la entrega de la calabaza, la muchacha siente un estremecimiento que la ruboriza y le hace bajar la mirada, en tanto el *hombre pálido* reconoce en ese contacto el impedimento para ejecutar su plan volviéndose, al final de la historia, contra su propio cómplice.

Esta reinscripción de su historia, más allá de los referentes, en la lengua literaria de la gauchesca o sus mutaciones, coloca paradójicamente a Zavala Muniz como un defensor de la *lengua nacional*, al tiempo que lo relanza mucho más lejos de ese desvelo, porque sus textos serían artefactos inexplicables fuera de ese mecanismo de producción y de una lengua ya convertida en sistema. Algo que, por cierto, comparte con escritores del otro lado de la frontera, desde João Simões Lopes Neto a Cyro Martins.²⁷

Un ejemplo más preciso de esta comunidad de propósitos estéticos puede hallarse en la recuperación del relato folklórico, como el de Juan el Zorro. Si en el Novecientos apenas puede encontrárselo en un pasaje del cuento *En familia*, de Javier de Viana, a los narradores de los años veinte este cuento de la tradición oral campesina les permitió someterse

²⁶ “L’ hombre pálido”, Francisco Espínola, en *Actualidades. Semanario Nacional*. Montevideo, Año 1, N° 10, 15 de octubre de 1924.

²⁷ Acerca de la noción de sistema véase *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Ángel Rama. Buenos Aires, CEDAL, 1982, en especial el último capítulo de este libro. Asimismo, para una revisión del problema: “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya”, Pablo Rocca, en *Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, N° 19, 2000 [Impreso en 2002] Sobre la apropiación de motivos y recursos del *Martín Fierro* por João Simões Lopes Neto en algunos de sus *Contos gauchescos* (1916), véase “Cultura de contrabando”, Flávio Wolf de Aguiar, en *Vozes- Cultura*. São Paulo, Ano 86, vol. LVXXIX, N° 6, novembro/dezembro de 1992.

a una confrontación diversificada entre la misma fuente popular y los remotos antecedentes del asunto en toda una literatura culta, que va de la India a la literatura occidental del medioevo y llega hasta Goethe. En el capítulo XV de la *Crónica de la reja*, don Zenón narra ante la ávida expectativa de sus oyentes un cuento de don Juan. Otros escritores de su generación incursionarán en el mismo tópico, desde los célebres Serafín J. García y Espínola hasta Ipuche, Montiel Ballesteros, Yamandú Rodríguez, Máximo Maneiro Vázquez y José Monegal. En Zavala –como en Viana–, el cuento popular o de fogón se interpola en contrapunto con el relato que hegemoniza el narrador culto.

V

El golpe de Estado de Gabriel Terra, ocurrido el 31 de marzo de 1933, significó para algunos un corte profundo. Hubo quienes, como Zavala Muniz o Juvenal Ortiz Saralegui, entendieron que ese acontecimiento era una intolerable afrenta a los ideales democrático-radicales del batllismo, una forma de avance del fascismo con atuendos locales. Son los años en que la República española se debate entre una subsistencia cada vez más inestable, en que se consolida Mussolini y asciende Hitler; son los años del *Estado Novo* de Getúlio Vargas y del incesante recambio militarista en Argentina. El arte, piensan muchos, tiene que estar a la altura de los tiempos, la mayoría postula que la solución estética se cifra en un realismo crítico-social; otros en un realismo socialista inspirado –pero no necesariamente determinado–, por las prácticas estéticas provenientes de la Unión Soviética.²⁸ Leal desde *Crónica de un crimen* a la primera alternativa, Zavala Muniz descrea de la segunda y se lanza a la defensa de los valores liberales tan descaecidos y oprimidos por el avance autoritario, tanto en su práctica política opositora como en la escritura. Aunque con un enfoque distinto, por ese entonces en Buenos Aires, Roberto Arlt considera que el teatro es una forma que facilita un acercamiento mayor, más directo e inmediato con las masas; de manera contigua a la propuesta de Zavala Muniz, el uruguayo radicado en Argentina, Rodolfo González Pacheco, a quien estuvo muy unido –como lo prueba la abundante correspondencia que intercambiaron y que se custodia en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional– busca un teatro de denuncia política. A estas premisas Zavala

²⁸ El realismo socialista en Uruguay cobró mucho vigor en la década del cincuenta con la defensa continua en las páginas de *Justicia* y de la *Gaceta de Cultura* (1955-1959), de un pequeño pero compacto grupo de escritores y artistas comunistas, en especial de Alfredo D. Gravina. Se trata de otro de los anonadantes vacíos de la investigación en el país, aún tributaria de prejuicios y lugares comunes también a este respecto.

Muniz agrega la necesidad de escribir teatro como forma de militancia contra la dictadura terrista y una denuncia de la miseria, la prepotencia, la ignorancia y el latifundio en la campaña, el ámbito que desde su ideología liberal ilustrada estima más representativo del atraso nacional, al que conoce, donde las contradicciones sociales se agudizan. De esta etapa, y a impulsos de ese imperativo estético e ideológico, son las piezas *La cruz de los caminos* (1933), *En un rincón del Tacuarí* (1938), *Alto Alegre* (1940) y *Fausto Garay, un caudillo* (1942). Las urgencias de la hora privilegiaron las buenas intenciones éticas antes que la renovación de un lenguaje que, en lugar de modernizarse, se anquilosó, que no pudo desligarse del *mensaje* siempre en primer plano. Su teatro se cargó de apelaciones a la libertad, condenas a los tiranos, se inflamó de llamados al valor y la entrega por una causa justa. Hasta perdió el vigor de antaño la imagen del ocaso caudillista, vuelta a elaborar sobre todo en *Fausto Garay, un caudillo*, una pieza demasiado tributaria de *El león ciego*, de Ernesto Herrera, aunque puede leerse en paralelo a la juvenil y fogosa *Crónica de Muniz*, como si fuera una parcial escenificación no sólo de episodios más desnudos de la anécdota del libro inicial, sino en una tesis más elocuente o denotativa.

Cerrado en 1942 el ciclo terrista, vienen años de febril actividad en un batllismo que trata de resurgir de sus cenizas y sus frustraciones. Ya dentro del Parlamento o en el Poder Ejecutivo, Zavala Muniz se destaca como gestor cultural, sin desmedro de sus iniciativas que tratan de aliviar las penurias del trabajador rural. En aquellos años, Zavala encarnó una política estatal de fuerte perfil intervencionista que, sin embargo, no pudo sortear su condición centralista y montevideana, pero que mientras duró la bonanza pasajera invirtió fondos generosos, siempre que se tratara de la *alta cultura*. De este período final son sus aportes que lo sobrevivieron, aun en las más adversas condiciones financieras e institucionales del país, aun en las instancias de crudos enfrentamientos entre gobernantes e intelectuales: la creación de la Comedia Nacional (1947), la Escuela Municipal de Arte Dramático (1948), la Colección de Clásicos Uruguayos (1950), entre tantas otras.

Había nacido en la región más conflictiva y en el peor momento de los enconos entre un jefe campesino departamental que perdía adhesiones (su abuelo, Muniz) y otro que salía de la misma tierra para convertirse en emblema de medio país (Aparicio Saravia); había asistido –desde bien adentro– a los últimos restos del país *bárbaro*; conoció y participó de la experiencia de una sociedad modernizada y optimista; la madurez lo encontró en medio de la aguda crisis del capitalismo y la democracia y hasta tuvo energías de sobra para operar durante la débil recuperación que advino. Sufrió la derrota del batllismo en el 58 y vivió, con seguro

asombro, la progresiva pérdida del modelo en el que creía y por el que tanto y con tanta eficacia había luchado.

Que la vida de Zavala Muniz se apagara el 24 de marzo de 1968, en la exacta antesala de la muerte del Uruguay liberal, tiene una atractiva fuerza simbólica. Como ninguna, su trayectoria y su obra representaban el nexo entre el Uruguay pastoril y la democracia de fuertes tonos urbanos y conciliatorios. Su desaparición, ocurrida cuando esa paciente construcción se derrumbaba, cuando cobraban fuerza los más graves estallidos sociales y se desencadenaba una implacable represión —que alcanzó su clímax con la muerte de Líber Arce el 14 de agosto subsiguiente—, bien puede epitomizar el fin de la concordia nacional, así como el éxito de otras demandas y de otras respuestas artísticas que ya no eran las de su tiempo ni las de su escritura.