Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia

La palabra vanguardia conoce tantos usos en estos días que resulta casi imposible aplicarla a la práctica literaria con la misma precisión terminológica que tuvo en sus primeras manifestaciones. Desde la primera mitad de este siglo —o antes, si se tienen en cuenta las revistas de moda parisinas celebrando la *nouvelle vogue* de *l'avant-garde*— el término vanguardista ha significado todo lo que es nuevo y que se adelanta a la no siempre precisa sincronía de los tiempos. Otras definiciones se han ido sumando a la acepción originaria. Vanguardia no sólo es aquello de avanzada, sino también lo nuevo; lo que tiene rasgos de originalidad. Un automóvil equipado con accesorios distintos al modelo anterior está a la vanguardia en el mundo de la mecánica. Una muchachita *punk* que a la manera de un Frankenstein moderno se pinta los labios de negro y que recibe toda la reprobación de su madre, juega el rol de vanguardista, por más que sus gustos literarios no pasen de Danielle Steel. Lo mismo puede decirse de aquel corredor de bolsa que al adelantarse a la subida de precios en el mercado pasó a estar a la vanguardia de su negocio. Y los ejemplos podrían continuar, porque la palabra vanguardia, aunque represente los más nefastos ejemplos de la retaguardia, no ha dejado de estar de moda desde el día que lo ha estado. El término supera así su propia definición; desconfiar de los diccionarios es también una actitud de vanguardia. Y la desconfianza se fundamenta en la parcialidad de estos para definir la palabra en cuestión. El *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner define vanguardia como aquella «parte de una fuerza armada que en un ataque o marcha va delante». *El Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia

dice algo parecido: «Parte de una fuerza armada que va delante del cuerpo principal». La *Gran Enciclopedia Universal* agrega una acepción: «Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.» El *Pequeño Larousse* es aún más amplio: vanguardia no sólo es la «parte de una tropa que camina delante del cuerpo principal y lo protege», sino que significa toda actitud «de avance y exploración». El término vanguardia, como se desprende de estas definiciones, reconoce un origen militar; tener un lugar en el frente de ataque. No ha de sorprender a nadie entonces que la palabra se refiera a una actitud conflictiva derivada de un lenguaje «bélico». Así pues, la idea de estar en una *posición de avanzada* comenzó a utilizarse con insistencia en el siglo pasado, produciendo, entre otras cosas, el rechazo de Baudelaire por lo que llamó «la predilección de los franceses por las metáforas militares». Sin embargo, Etienne Pasquier ya la había empleado reiteradas veces en la segunda mitad del siglo XVI para referirse a los poetas franceses Scève, Beze y Pelletier, quienes constituían *l'avant-garde* por el mero hecho de contradecir su tradición inmediata. Con la eclosión, a principios de 1900, de las primeras vanguardias reconocidas como tal (futurismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo), la idea y su referente propiamente dicho pasa a ocupar un contexto más definido. Vanguardia será el sinónimo para aludir a toda práctica de inconformidad y de afirmación (exploratoria y aventurera) de un signo a la vez presente y atemporal, que desordena y reescribe el inmutable determinismo de la historia en busca de una utópica futuridad. Esto se logrará en el texto a través de lo que pueden llamarse *técnicas interruptivas*. Es decir, estrategias de disolución del sentido, en tanto visto éste como una interrelación de aserciones cuya premisa definitoria es la coherencia. Aunque incluida en una misma circunstancia histórica, la vanguardia supone una escisión con la modernidad; en todo caso, una opción dentro de ella, menos tolerante y más autoafirmativa. En otras palabras: la vanguardia es una exageración de la modernidad que revela una mayor autoconciencia del lenguaje utilizado en relación a la práctica social. Representa un relativismo histórico que es una forma de romper con la continuidad de la tradición establecida y resulta por ende una apuesta total a los acechos del presente. No se muestra necesariamente como un acto de transitoriedad, sino más bien como una inquisición estética que al abolir el absolutismo de la razón, celebra la trascendencia del instante, pues en verdad, otra trascendencia no asume. El mapa de la imaginación se afirma en un contorno de crisis y dramáticas contradicciones que sin abandonar la trascendencia del ser —pues el ego es el espejo continuo de la modernidad— evita toda justificación metafísica y plantea un antagonismo radical con las opciones ideológicas y estéticas de la tradición precedente. Por esta causa es que la idea de vanguardia

ha sido asociada a una de las formas más extremas de negatividad artística, la cual se resuelve en una práctica por abolir la literaturalidad del lenguaje, por acortar el espacio que separa la palabra del significado. Escritura antiteleológica que origina una actualidad sin finalidad, un espacio vaciado de señas de referencialidad. En esta actitud de disidencia es donde la idea de vanguardia impone una relativización de las categorías estéticas, haciendo de lo absoluto y lo relativo, de lo hermoso y lo feo, de lo inmanente y lo trascendente, la misma identidad poética. Una identidad que ha hecho de la contradicción un atributo del conocimiento. Todos estos rasgos característicos y definidores de la vanguardia, incluso antes de que ésta emergiera como haz de movimientos artísticos con propuestas revolucionarias, no se dieron en todas partes con el mismo heterodoxo frenesí, por más que muchos historiadores hablen de «las vanguardias» como un fenómeno universal. Uruguay es una de esas excepciones. No sólo careció de vanguardia(s), sino que además quienes arriesgaron actos subversivos fueron muy pocos y en su tiempo marginales. La modernidad del Uruguay, fundada en las ideas positivistas y spenglerianas que defendió con acérrima ortodoxia José Battle y Ordóñez (desde 1890 a 1929 la figura política prominente), poco espacio dejaron para la celebración de la novedad y la disidencia. Lo nuevo horrorizaba a los uruguayos. De allí que toda postura de vanguardia haya sido rechazada (más implícita que explícitamente) como una amenaza para el *statu quo* de una sociedad seguidora por excelencia de los rituales de la tradición y de la complacencia, de lo ya conocido y aceptado. Cosa paradójica: el Uruguay apostó a grandes transformaciones políticas y sociales antes que otros países de América Latina, pero rechazó las nuevas inquietudes estéticas y por eso careció de vanguardias que hayan amenazado, como en otras partes, la práctica institucionalizada.

Apenas unos pocos negaron su procedencia para asumir el rol de francotiradores insatisfechos con su tiempo y con su sociedad. En el Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias. Como su propia conformación geográfica, una isla de tierra y vacas situada entre los enormes territorios a la deriva de Argentina y Brasil, y como su propio nombre lo indica, una república al oriente de un río, es decir en un margen de éste, el Uruguay es más propicio a generar inconformes en la marginalidad antes que grupos de acción con programas estéticos compartidos. Es un país de individualidades que no siempre han podido romper con los prejuicios y las presiones del contexto. La situación se retrotrae a los orígenes de la nación con el llamado «poeta de la patria», Francisco Acuña de Figueroa, quien además de escribir una poesía de corte neoclásico, emparentada a las aburridoras exaltaciones de Andrés Bello, practicó otro tipo de escritura que, por miedo al desdén o al juicio público, mantuvo oculta.

Además de escribir la letra del Himno Nacional, Acuña de Figueroa (1790-1862) es autor de uno de los primeros trabajos de vanguardia (en el sentido lato del término, es decir, de avanzada) escritos en la república al margen de un río. Se trata de un pequeño libro titulado *Elogio y nomenclatura del carajo*, donde el poeta celebra las virtudes y los distintos nombres utilizados para referirse al miembro masculino. Como era posible prever, esta aventura por el lenguaje y por el cuerpo no tuvo continuadores; más bien fue interrumpida. Debieron pasar varios años para que algo similar se diera, todavía con más furor y desparpajo. Pero ya era el siglo veinte. El automóvil, el aeroplano y el cine mudo habían llegado y la conmoción apenas empezaba. La palabra vanguardia asomaba su vigencia y era asociada por los europeos con escuelas y movimientos. En el Uruguay (otra paradoja más) el cine llegó antes que las vanguardias. Considerando el período de florecimiento y plenitud de las vanguardias aquel que comprende las tres primeras décadas del siglo veinte (por más que el común de la crítica sitúa el esplendor entre 1915 y 1935), puede afirmarse que en el Uruguay las exploraciones estéticas radicales fueron completamente subjetivas y desvinculadas de toda escuela que las patrocinara. Dos nombres sobresalen y ensombrecen por luz propia a los demás: Julio Herrera y Reissig (1875-1910) y Felisberto Hernández (1902-1964). En una síntesis abreviada del período puede verse a Herrera y Reissig como el originador de la experiencia de vanguardia y a Hernández como el encargado (no manifiesto) de cerrar ese paréntesis de modernidad inaugurado por el «emperador Julio». El paréntesis incluye en su interior a poetas y prosistas cuyas no siempre satisfactorias inquietudes estéticas buscaban antes que nada sincronizar su práctica literaria con aquellas acontecidas en el viejo continente, que a los efectos artísticos era ahora el «nuevo». En Herrera y Reissig y en Felisberto Hernández se prueba la hipótesis de este trabajo: el extremismo y la experimentalidad se dieron en Uruguay de manera solitaria; nunca como proyecto de escuela o movimiento compartido. La inconformidad no conoció un programa sistémico en forma de manifiesto o de teoría estética generalizada, como lo fueron el futurismo y el surrealismo en Europa y el estridentismo y el ultraísmo en América Latina. En el Uruguay, la virtud iconoclasta de los autores mencionados se dio como resultado de una percepción y entusiasmo por superar toda escuela y por ende toda agrupación, la cual, en última instancia, termina generando una nueva forma de conformismo y de reglamentación, como sucedió con el surrealismo, que comenzó siendo una apuesta total a la libertad y terminó sosteniendo una doctrina con sus propias intolerantes regulaciones. Tanto Herrera y Reissig como Felisberto Hernández, al no seguir ninguna vanguardia, salvo la suya propia, se afirman en lo que puede llamarse «antiestilo»; en un estilo sin referente, en

la oposición a éste, en su misma ruptura. La grandeza de uno y otro radica en su supervivencia como renovadores a ultranza que no resolvieron su desafío contra la práctica literaria institucional dentro de cierto grupo o tendencia, sino como responsables de una expresión autotélica. Las vanguardias desaparecieron relativamente rápido, pues fueron reconocidas y aceptadas como proyectos artísticos importantes por la misma clase burguesa a la cual atacaban. La revuelta antiburguesa vanguardista, una vez exhausto el rigor de sus inquisiciones, terminó en la aceptación de su contexto, en la integración a éste y en la subsecuente banalización y abandono de los desafíos. El francotirador, en cambio, mantuvo intacta su rebeldía: permaneció siendo el raro, el loco, el eterno insatisfecho, pero también el adelantado que por tener tanta novedad por decir no podía pertenecer a ningún grupo, ya que las posibilidades de la crisis eran demasiado nuevas para ser compartidas.

Quizás el mejor ejemplo al respecto en toda la literatura uruguaya sea el de Julio Herrera y Reissig. Su propia rareza hace difícil encasillarlo, por más que la mayoría de los críticos literarios, más adeptos a la clasificación que al análisis, prefieran situarlo como el último exponente del modernismo. En verdad, Herrera y Reissig fue mucho más que esto. Aunque en los comienzos de su breve obra haya escrito poemas que no disimulan la retórica de cisnes y princesas de la escuela de Rubén Darío, es cierto también que el sector más importante de su lírica (el *corpus* que incluye los poemas «La torre de las esfinges», «Desolación absurda» y «La vida») lo colocan en un territorio antes desconocido por la poesía hispanoamericana. Sus textos salen a probar que Herrera y Reissig fue el primer poeta vanguardista de nuestro continente. Su escritura anticipa las innovaciones posteriores de Huidobro y de Vallejo, quienes en su momento reconocieron la presencia fundacional de Herrera y Reissig. En 1900, rompiendo con los rígidos moldes formales y éticos de la época, escribe un poema que todavía hoy se presenta como una rareza sin comparaciones. El largo poema «La vida» es el primero en toda la poesía hispanoamericana en negar la posibilidad de una referencialidad manifiesta. Como en las posteriores prácticas surrealistas, el texto es únicamente lenguaje. Vagamente puede inferirse la imagen de una travesía amorosa donde un ficticio personaje femenino es perseguido por una identidad desconocida que por momentos puede asimilarse a la voz del hablante:

> ¡Penetra en mí, Julio mío,
> y embriágate con mi lava
> de apasionado extravío!
> ¡Sublime estremecimiento!
> ¿Aquí es? —grité— ¿aquí es?

Cabe un blanco monumento,
apeóse en ese momento
y ató la bestia a un ciprés.

Pero los breves momentos en que despunta una narratividad son absorbidos por un lenguaje que al desbordar sus límites de alusión, libera también la imaginación y el cuerpo, tan reprimidos en una época de predominio de la razón y de las buenas costumbres. De ese mismo período es el poema «Desolación absurda», donde el sentido está desbordado por la ausencia de argumento y por la simultaneidad de los elementos icónicos que hacen de la metáfora como de la metonimia una sucesión ininterrumpida y contradictoria en términos de una lógica cartesiana. Es precisamente la abolición del orden y la anarquía de lo imaginario lo que conforma los rasgos distintivos de esta poética. Por más que el diseño tiene un rigor métrico («La vida», por ejemplo, fue escrito en versos octosílabos aconsonantados), el lenguaje, en su aparente desarticulación, prefigura una práctica surrealista donde el inconsciente es el encargado de establecer el ritmo gimnopédico del texto. Estos dos poemas, que preparan el terreno para la aparición posterior de «La Torre de las Esfinges», el texto definitivo de Herrera y Reissig, han sido mal leídos por la crítica, cuando no desconocidos por completo. Un ejemplo reciente. En 1982 Mario Álvarez Rodríguez preparó una antología de difusión de la obra lírica del poeta uruguayo, la cual fue publicada en edición popular por la editorial Arca con el nombre de *Poesías*. El crítico, quizá por temor a no saber situar la rareza fundamental de los textos, dejó fuera «La vida» y «Desolación absurda».

En cierta manera, la escritura de Herrera y Reissig aun sigue sufriendo este tipo de lectura incompleta y tendenciosa. Además del desconcierto que ha producido en la crítica (y también en algunos poetas, pues Octavio Paz lo marginó en su antología sobre la poesía hispanoamericana a principios de siglo*), un sector muy importante de la obra de Herrera y Reissig continúa inédito. La mayoría de sus ensayos permanecen archivados en la Biblioteca Nacional uruguaya. Puede suponerse que nunca fueron publicados en su país porque sostienen una crítica corrosiva de la sociedad de su tiempo. Muchos de estos escritos pueden leerse como verdaderas proclamas vanguardistas; de la misma manera que en los manifiestos de Breton y Soupault de 1922, la diatriba es contra todo, pero más que nada contra el orden institucional y las costumbres burguesas. En su ensayística, Herrera y Reissig no sólo demuestra una extraordinaria lucidez poética y una aguda intuición para anticipar las transformaciones literarias que comenzaban a gestarse con vertiginosa simultaneidad, sino que además arriesga la utópica novedad de vislumbrar una sociedad nueva, quizá solidarizándose con la idea de Rimbaud, retomada luego por los surrealistas, que dice que la poe-

* Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española *(México, Séneca, 1941). Selección de Emilio Prados, Javier Villaurrutia, Juan Gil-Albert y Octavio Paz.*

sía debe servir para «cambiar la vida». En estos escritos Herrera y Reissig suelta todo su desparpajo, pronunciándose en favor de nuevas prácticas amorosas que muy cerca estaban del *amour fou* que Benjamin Peret promocionaría con surrealista pasión veinte años después en un París mucho menos conservador que aquella prejuiciosa ciudad de Montevideo. Parece difícil creer que a principios de siglo, en una sociedad tan puritana como la uruguaya, Herrera y Reissig pudiera escribir cosas como ésta, que forma parte de un ensayo de «psicología social», publicado parcialmente:

> Montevideo es la única ciudad en el mundo en que existe un radio fijo y decretado por la ley para dar cabida a la prostitución y amparar la sífilis y desarrollar la gonorrea; todo con el objeto de que triunfe la moralidad, evitando que las pecadoras vivan cerca de las justas y ambas se miren cara a cara desde el balcón o azotea. La Ciudad de la Sífilis, que no es otra cosa que una rama del Estado, se mantiene en un aislamiento digno. Sus habitantes femeninos no pueden moverse en ella sin permiso de la policía, hasta hora avanzada de la noche. La libertad individual de las prostitutas es cosa que no ha previsto la Constitución.

Desterrado en su propio país, Herrera y Reissig, que una vez había dicho que «el Uruguay es un lindo lugar para vivir después de muerto» y que tenía en la puerta de su casa un letrero que decía «prohibida la entrada a los uruguayos», murió en 1910 dejando una obra incompleta pero fascinante. Insatisfecho y diciéndole a su hermano, «Carlos me muero sin haber hecho nada», dejó las puertas abiertas de un espacio escritural antes no transitado. En 1909, el mismo año del Primer Manifiesto Futurista, había terminado «La Torre de las Esfinges», donde las estrategias formales se cruzan con las de Marinetti y anticipan las de otras escuelas de vanguardia que llegarían a similares conclusiones: negar el tiempo y el espacio; hacer una poesía donde lo único existente es el lenguaje. Quince años después de la muerte de Herrera y Reissig surge otro secreto francotirador, inaugurando una escritura insólita que en su tiempo fue ignorada. En 1925 Felisberto Hernández publica *Fulano de tal*, que será el primer eslabón de una aventura en la prosa que más adelante conocerá resultados más excelentes, como el cuento «Mur», una inaudita fiesta del disparate:

> Al otro día descubrí que siempre había mirado las calles de cerca y a medida que necesitaba pasar por ellas; pero nunca había visto el fondo de las calles; ni los pisos intermedios de las casas altas; entonces me encontré con una ciudad nueva y con ventanas que nadie había mirado. Al principio tropecé muchas veces con la gente y estuvieron a punto de pisarme muchos autos; pero después me acostumbré a agarrarme de un árbol para ver las calles y a detenerme largo rato antes de bajar una vereda y esperar que yo pudiera poner atención en los vehículos.

Con sus libros publicados en la década del veinte —el ya citado y *Libro sin tapas* de 1929— Felisberto Hernández inicia lo que será luego una per-

sistencia en su narrativa: la eclosión continua de lo imaginario en el espacio de la razón. Señala Hugo J. Verani que Hernández es el primer escritor uruguayo «en interiorizar el proceso narrativo, en cultivar una narrativa concebida como empresa imaginaria, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico»[1]. Como en el caso de Herrera y Reissig, el rol social y el rol escritural se entrelazan también en Felisberto Hernández haciendo de la vida una continuación de la literatura. Inventor y pianista de profesión, casado varias veces, Hernández es una voz insólita cuyo único parecido es el de sí misma. Como bien señala Martínez Moreno, la suya fue «la vanguardia de un hombre solo»[2]. Felisberto Hernández lleva la escritura a su grado cero; es el esplendor de un signo despojado de artificios y preciosidades; su técnica es simple. Sus personajes son seres comunes que se desdoblan mediante el uso de la paradoja y del absurdo y adquieren una imagen enigmática y lúdica. La calma es sistemáticamente perturbada por una irrespetuosidad y subversión de la aparente lógica de la realidad. Parafraseando a Breton, puede decirse que en esta escritura «lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe: todo es real». Los límites entre una dimensión y otra desaparecen para dar cabida a un espacio indistinto donde todo deviene imprevisible. No es ni futurismo ni dadaísmo ni siquiera surrealismo ortodoxo. Más bien «felisbertismo» (considerando la reiterada utilización del sufijo «ismo» para caracterizar toda acción de vanguardia) habría que llamar a esta tan personal escuela. La obsesión de Hernández para romper con las limitaciones ontológicas de la realidad y ampliar el restrictivo espacio que ocupa el deseo en tanto manifestación de lo imaginario, sólo encuentra parangón en la obra de otro solitario, el madrileño Ramón Gómez de la Serna. Pero mientras que el español centra su radical experiencia literaria en las pirotecnias de un humor generado por la contradictoria disposición de las imágenes visuales (por un exceso de observación), Felisberto Hernández se apoya en un proyecto de descubrimiento de las causas mismas de la intuición. Su aventura, además de humorística, es fenomenológica. Claro que la metáfora del conocimiento no se apoya en una hipotética trascendencia de la realidad, sino que ensaya su fundamentación ontológica en las propias figuras del discurso. La obra de Hernández marca así una de las pocas rupturas con el positivismo racionalista y secularizante que se había arraigado en la sociedad uruguaya desde la prevalencia del batllismo como fuerza política redentora. Su prosa es un faro de novedad que ha resistido las pruebas del tiempo. Tanto lingüística como técnicamente, su azoro se mantiene intacto. Sus descendientes han sido muchos. Entre los más notables puede citarse a Julio Cortázar, cuyo libro *Historia de cronopios y de famas* puede verse como

[1] *Hugo J. Verani.* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. *Bulzoni Editore, 1986, pág. 42.*

[2] *Carlos Martínez Moreno. «Las vanguardias literarias».* Enciclopedia Uruguaya 47, *Editores Reunidos, 1969, pág. 138.*

un heredero directo de las astucias irreverentes de Felisberto. El mismo Cortázar dice en el prólogo de la edición francesa de una selección de cuentos de Hernández: «Testigo a pesar de sí mismo, espectador de prejuicios, él toca sus tangos para las damas melancólicas y amaneradas; como todos nuestros grandes escritores, nos denuncia sin énfasis al mismo tiempo que nos tiende las llaves para abrir las puertas del futuro y salir al aire libre». Felisberto Hernández, al igual que Julio Herrera y Reissig, señaló un tiempo irrepetible y adelantado en la literatura uruguaya. En un país que ha sostenido la elegancia de la razón como suprema virtud intelectual, ambos vinieron a traer con sus desconcertantes aventuras estéticas algo para lo cual el lectorado no estaba todavía preparado: la desmesura, el exceso del absurdo y el intencional desorden del sentido. En medio de esas experiencias extremas quedan algunos nombres que por su inconformismo deben rescatarse del tedio institucional y del anestesiado panorama que las letras uruguayas ofrecían en las tres primeras décadas del siglo: Roberto de las Carreras, Paul Minelli González, Juan Parra del Riego y Alfredo Mario Ferreiro.

Por orden cronológico, aparece primero la figura de Roberto de las Carreras. Traductor de los poetas franceses decadentes, «pervertidor de menores», «agitador social» y «Doctor en Anarquía» como se hacía llamar, fue para su tiempo una figura decisiva. Amigo de Herrera y Reissig, con quien mantuvo una famosa polémica por la autoría de una metáfora, De las Carreras fue antes que nada un polemista y promotor de nuevas ideas. Si bien su poesía se lee hoy en día como producto de otro tiempo, sus manifiestos pueden tenerse como un signo de prematura vanguardia. Vivió y escribió bastante. Sin embargo, Roberto de las Carreras (1873-1963) será siempre recordado por sus libelos desafiantes que estallaban como actos de insurgencia en la capital uruguaya a la cual daba nombres como «gran toldería», «aldea» o «tontovideo». De las Carreras vivió con ferocidad los primeros años del siglo, presintiendo grandes cambios que no pudo consolidar en su obra poética, la cual permanece como desprolija y carente de las sustanciales transformaciones estéticas que daban cuenta sus ensayos, donde la refrescante originalidad continúa vigente. Uno de los más provocativos, fechado en 1902, se titula «Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras» y puede leerse como una confesión autobiográfica de la relación que mantuvo con su prima Berta Bandinelli, menor de edad, con quien terminó casándose ante el escándalo de todos. Berta, después de ser adoctrinada por su marido en «amor libre», siguió la práctica de la libertad que se le había enseñado: al poco tiempo De las Carreras la encontró con su amante. Este ejercicio de voluptuosidad que consta de unas pocas páginas, está dividido en tres partes: en la primera *interview* el autor

justifica lo acontecido; en la segunda hay un enfrentamiento entre la figura del amante y la del marido, lo cual sirve al autor para fundamentar una teoría sobre el amor libre; en la tercera parte hay una celebración de la mujer pecadora a través del relato de su reencuentro pasional con el marido. Los ensayos de Roberto de las Carreras, además de ser testimoniales de una rara subjetividad que no encontraba su lugar en una sociedad deslumbrada por las grandes transformaciones económicas, manifiestan por anticipado varias de las opciones que la literatura comenzaría a manejar a partir de ese período, con su furibundo desdén por las normas institucionales y por la preponderancia egregia de la razón. La espontaneidad como signo de una libertad ejercitada en todas sus direcciones (desde la imaginación hasta el inconsciente) era uno de los componentes principales de la poética de Roberto de las Carreras, tal como se manifiesta reiteradas veces en las cartas que intercambió con Herrera y Reissig, las cuales se leen en su permanente vigencia como uno de los documentos estético-ideológicos más convulsivos de la época. En una de esas cartas, después de reconocerse como «amante de nacimiento, hidrofobia de los maridos, duende de los hogares, enclaustrador de las cónyuges», se proyecta en una escritura atípica sobre las relaciones amorosas:

> Juego al *football* con la moral de los montevideanos, con los ídolo abracadábricos de los «trogloditas públicos».
> Como anarquista, no reconozco el matrimonio, esa piltrafa del tiempo negro, ese sofisma supersticioso, ese catafalco bíblico que hay que deshacer a patadas, en el que no veo otra cosa que un aquelarre burgués donde se compran mujeres.

Y agrega luego, haciendo más explícita su propuesta de transformación «psico-social» donde todos queda incluidos, también él mismo:

> Mi primogénito real no será legitimado. Quiero que lleve, arrogante, la corona de la bastardía, que en Él se admire la obra de arte del amor libre. Quiero que sea mi continuación galante, la eterna pesadilla de los montevideanos, mi protesta encarnada contra plebeyos y legisladores.
> Espermatozoide rebelde, con aparatos nerviosos superiores, anudados de lóbulos geniales, será el eslabón soberbio de una raza de Caínes y Arístides, de Luteros y Dantones, de Nietzsches y Baudelaires...! ¡Será un Anacreonte de mi prosapia afrodisíaca!
> ¡Si yo lo legitimara, se negaría a creerme padre!

Las proclamas libertarias de Roberto de las Carreras recuerdan, por la insolencia de su humor, a la literatura de Alfred Jarry que por esa época hacía elogio de la confusión traspasando con inverosímiles propuestas los códigos sociales que situaban la práctica artística en un recinto limitado. La poesía sentía su reacomodo en la sociedad burguesa y capitalista, pero se negaba a ceder y convertirse en otro objeto de fácil consumo. El poeta deformaba su imagen en el agua de la modernidad: negaba su pasado para

buscar en el presente un lenguaje futuro. En busca de esa palabra augural salió también la experiencia literaria de Pablo Minelli González (1883-1970).

Menos desaforado que el «Doctor en Anarquía» y más simple poéticamente que Herrera y Reissig, este poeta urbano por excelencia, que firmaba sus obras Paul Minely, terminó arrepintiéndose al final de su vida de todo lo hecho en los años de efervescencia y desacato juvenil. De todas maneras, este autodescrédito de los pasados escándalos no podrá borrar los indudables méritos de *Mujeres flacas,* uno de los libros más extraños y olvidados de la literatura uruguaya, que el autor publicó en 1904, a los veintiún años de edad. En el prólogo del mismo, Minelli González descorre el velo de su poética, para anticipar la prometida experiencia de un texto que «es enfermo, erótico, audaz». Los poemas pretenden un lector ideal: «Dedico mi libro a las apasionadas, a las vehementes, a las trágicas, a las dominadoras —a las que, furiosas morderían los labios de sus amantes hasta sacarles sangre». Los textos, en sí, oscilan entre dos tiempos: los resabios modernistas alternan con intermitencia en un lenguaje que ya atisba los envíos de un tiempo inédito donde el absurdo y los vulgarismos también podrán ser considerados protagonistas fundamentales de la retórica lírica:

> Yo soy un flaco que la anemia agobia
> y a quien la vida fatalmente pesa;
> me faltan la salud, la fortaleza
> y a mi pesar reviento de hidrofobia.

El poema más original de este libro (tan olvidado como su autor) es «Sylvia», subtitulado «poema moderno» y no, modernista. El humor, conseguido mediante la exacerbación de lo cursi y ridículo, es el principal elemento estratégico de la modernidad de un texto que en definitiva es una celebración amorosa y no una diatriba. Hay un anticipo surrealista en el acopio de imágenes que no refieren más que a la virtualidad absurda del propio poema, el cual emerge como un depósito de impertinencias lógicas que mucho recuerdan a las prácticas desrrealizantes que harían después en la poesía y en el cine, Benjamin Peret y Luis Buñuel:

> Sylvia tiene fiebre, está pálida y roja
> y a cada momento se apena y se enoja;
> mata una crisálida, estruja una hoja.

Mujeres flacas, libro provocativo desde su misma tapa (considerada pornográfica en su época), no tuvo continuadores ni siquiera en su propio autor, absorbido luego por una carrera diplomática que fue su sustento y que menos podía aceptar ese tipo de desmesura. Con la literatura de Paul Minelli González, de Julio Herrera y Reissig y de Roberto de las Carreras, unidos en la inauguración iconoclasta del siglo, no terminaba un período de

la literatura uruguaya, sino que comenzaba otro donde las negatividades y realizables utopías vanguardistas reemplazaban la ya agonizante estética modernista.

Los tres poetas, tenidos en su tiempo por escandalosos (algo que ellos tomaban por el mejor de los elogios), apostaron a la modernidad de Eros: no elogiaron la máquina como Marinetti; más bien, como Sade, Lautréamont y Apollinaire, celebraron las virtudes del cuerpo con todos sus detalles. Pero el Uruguay, país muy púdico, no estaba preparado para aquello. Las transgresiones fueron sepultadas y los intelectuales, fieles al positivismo racionalista, buscaron otros modelos estéticos menos sediciosos, menos somáticos y menos lúdicos. Más comprensibles, eso sí. Se necesitó una década para que los ajustes y reacomodamientos sociales y literarios consiguieran algún logro novedoso. Entre 1910 y principios de la década del veinte hubo un vacío escritural notorio. El Uruguay, que vivía un esplendor económico (que dio origen al optimista slogan «Como el Uruguay no hay»), dejó que la conflictiva retórica de las vanguardias, con sus manifiestos y sus acechantes signos de desesperación, siguiera de largo. En una patética conferencia pronunciada en la Universidad de la República en 1923, la entonces famosa poeta Luisa Luisi destacaba que las tres virtudes más importantes de la poesía uruguaya de la época eran «la gracia, lo pintoresco y la profundidad». La escritora, celebrando el auge del realismo y de lo autóctono, critica el hermetismo de Herrera y Reissig con palabras que parecen salidas de lo peor del siglo diecinueve y que en ningún momento dan cuenta de todos los fenómenos que estaban sucediendo en otras partes del mundo: «¡Qué riqueza de poesía, qué maravillosa riqueza de poesía nos hubiera legado nuestro malogrado compatriota, con poco que hubiera consentido en salir de su torre para mirar con ojos propios el paisaje, las cosas verdaderas y los seres de carne y hueso que lo rodeaban!»[3]. La opinión de Luisi no representaba únicamente al discurso institucional. Más bien era una síntesis del momento. En medio de aquella prevalencia del realismo (en algunos casos social, en otros metafísico), que había puesto a la literatura en un espacio secularizado y sin misterio, muy pocos se arriesgaban a despertar al lenguaje de su letargo. Entre los pocos, uno peruano.

Juan Parra del Riego (1894-1925) vivió los últimos años de su vida en el Uruguay donde realizó lo más personal de su obra. En 1920 llegó a Montevideo (donde está enterrado) con la experiencia de haber vivido en Francia y en Italia. Conocía los movimientos de vanguardia de cerca y su presencia en tierras charrúas, por más que no originó escuelas, sirvió a los escritores para interiorizarse de formas poéticas diferenciales. Por caminos diferentes a los de Mallarmé y Valéry, Parra del Riego intentó algo pareci-

[3] *Luisa Luisi.* A través de libros y autores. *Ediciones de Nuestra América, 1925, pág. 258.*

do a lo que buscaron y hallaron los poetas franceses: la consagración de una palabra sin referente, de un signo abandonado a su propio ritmo y sentido. Esta búsqueda de una palabra que puede llamarse *semantofónica,* se dio mediante la creación en forma de verso libre de los «polirritmos».

La propuesta presenta sin embargo una contradicción radical: los polirritmos no cantan la palabra *per se,* sino la curiosidad de un mundo renovado por las transformaciones sociales y tecnológicas. Parra del Riego fue una presencia desusada en un panorama donde la poesía era sinónimo de seriedad en el pésimo sentido de la palabra, esto es, como retórica anquilosada y restrictiva. La crítica de la época se sintió desconcertada por el hecho de que Parra del Riego eligiera a máquinas o jugadores de fútbol como temas de sus poemas. En 1923 anunció que explicaría sus ideas sobre el «nuevo arte» en una conferencia que se titulaba «La máquina y la poesía», pero la canceló al enterarse de que ésta había sido anunciada en los periódicos. Parra del Riego tenía nostalgias del mundo del futuro y por eso su lírica denota el diálogo de dos épocas: el romanticismo ideal del pasado y el vértigo del mundo moderno donde el automóvil tiene el mismo valor que Lenin. Murió a los treinta y un años dejando una obra inconclusa que prometía en su brevedad transformaciones revolucionarias que fugazmente surgen una y otra vez en sus dos únicos libros publicados, *Himno del cielo y de los ferrocarriles* y *Blanca luz,* como asimismo en los polirritmos que nunca llegó a juntar en forma de libro. Juan Parra del Riego fue un ecléctico de las vanguardias. En su breve obra se cruzan varias tendencias: una mirada fascinada y futurista ante la realidad moderna que utiliza términos paradójicos y sin función poética anterior; un fragmentarismo alógico donde se superponen imágenes contradictorias y surrealistas; y una metáfora intransitiva y distanciante del sentido final del texto, de procedencia ultraísta:

> Porque abierta está hoy la sábana de la luna en la pradera
> y aunque yo llevo en mi pecho la alta angustia,
> trompos frescos de cristal, trompos de luna,
> cantan las ranas celestes
> por el amor y la dicha de las tres niñas del pueblo;
> por las tres enamoradas
> del telegrafista tísico
> que hasta el alba solo queda
> como el ronco espanta-pájaros de las últimas estrellas.

Considerando su actualidad epocal, la poesía de Parra del Riego no tuvo todos los seguidores que se podría esperar. Pero se explica. En Uruguay, los *locos twenties* fueron años de cordura: todo desborde lingüístico tendiente a forzar una apertura de inverosimilitud en la retórica lírica fue descartado *a priori.* Los poetas de entonces se refugiaron en una escritura

seria y altisonante, donde los resabios del pasado eran demasiado obvios como para marcar una diferencia. Algunos poetas parecían descubrir entonces a Walt Whitman y Ralph Waldo Emerson, por más que sus textos quisieran en vano enmascarar esa tendencia inquisitoria de toda realidad teleológica. Carlos Sábat Ercasty y Emilio Oribe son ejemplos de esta corriente. Otros se esforzaron por redescubrir las fuerzas telúricas. En 1921 Fernán Silva Valdés inicia con su libro *Agua del tiempo* el nativismo, que era una forma actualizada y culta del realismo regionalista. El nativismo surgió como una reacción contra las prácticas estetizantes venidas de fuera. Lo telúrico, lo popular y lo espontáneo fueron jerarquizados. Se quiso hacer oír «la voz del ser nacional». El proyecto, vago y ambicioso, no fue exclusivamente uruguayo y tuvo eco después en otras partes, en obras como *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.

Fernán Silva Valdés consideró al nativismo un movimiento y lo definió de la siguiente manera: «el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo»[4]. Muchos vieron en el nativismo una expresión de originalidad, ya sea como muestra de localismo o de regionalismo. Si la actitud puede haberlo sido por un momento, lo cierto es que no dejó ninguna obra perdurable, salvo algunos pasajes de *Agua del tiempo.* Entre los continuadores de esta modernización de la voz criolla figuran Pedro Leandro Ipuche, Fernando Pereda Valdés (quien agrega el tema del negro) y Juan Cunha (en su libro *El sueño y retorno de un campesino).* Mientras tanto, los dinámicos polirritmos de Parra del Riego encontraban eco dos años después de la muerte de su creador. En 1927 Enrique Ricardo Garet publica *Paracaídas,* Alfredo Mario Ferreiro *El hombre que se comió un autobús* y Juvenal Ortiz Saralegui *Palacio Salvo.* De todos ellos el más interesante fue Ferreiro, quien tres años después publicó *Se ruega no dar la mano.* En un país donde el humor es infrecuente, la intención burlona y desacralizante de Ferreiro aún resulta insólita y por tanto original. En uno de sus primeros ensayos, Jorge Luis Borges, después de afirmar que «dos condiciones juveniles —la belicosidad y la seriedad— resuelven el proceder poético de los uruguayos», afirma que «el humorismo es esporádico» y que por esa razón «cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer»[5]. Alfredo Mario Ferreiro no alcanza la intensidad del humor por la cursilería —como lo logra Herrera y Reissig en «Los parques abandonados»— sino por el absurdo de un acontecimiento trivial:

> El autobús desea con todo su árbol y todo su diferencial
> a la linda voiturette de armoniosas líneas.

[4] *Fernán Silva Valdés. «Contestando a la encuesta de La Cruz del Sur».* La Cruz del Sur, *año 3, número 18, julio-agosto 1927, pág. 4.*

[5] *Jorge Luis Borges. «Palabras finales».* Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927, *El Ateneo, 1927, págs. 220-221.*

Poco a poco logra acercarse a su lado para arrollarla con
la moderación del motor poderoso.

La voiturette, espantada por aquel estruendo, pega un
legítimo salto de hembra elástica y huye.

Publicado en 1927, este poema anticipa una conclusión inmediata: Ferreiro llega a la fiesta de la máquina y a la celebración de los nuevos absolutos como la velocidad, con casi veinte años de atraso. Jaime L. Morenza en la introducción de *El hombre que se comió un autobús* («poemas con olor a nafta»), se olvida de los dieciocho años que habían pasado entre el Primer Manifiesto Futurista y el libro comentado, el cual, de acuerdo a Morenza, «puede originar en ti la metamorfosis espiritual que necesitas para comprender las grandes síntesis que son la nota fundamentalmente característica del arte moderno». El prologuista exagera: esa «metamorfosis espiritual» no es un adelanto de la metáfora futurista, sino una actitud de retaguardia, uno de los estertores del movimiento. Los momentos de mayor lucidez y eficacia poética que se encuentran en el primer libro de Ferreiro surgen cuando la exaltación futurista se transforma en observación metafórica desviante que manifiesta una concentración polivalente de la imagen. Reescritura del haikú a través del cedazo imaginista:

El puente es un atleta:
de un vigoroso salto
cruza el arroyo manso
con el camino a cuestas.

En su segundo libro, Ferreiro no profundiza en las estrategias discursivas que configuraban lo mejor de su obra inicial. Hay un olvido del humor y la escritura vacila en un tejido figural donde confluyen un neorromanticismo anacrónico con un realismo tedioso lleno de intermitencias metafísicas. Los pocos momentos humorísticos, más que ser un medio para indagar en las posibilidades de significancia del lenguaje, resultan artificios retóricos sin desenfado alguno. Quizás adviritiendo el desgaste de su proyecto, Ferreiro optó por el silencio. Después de *Se ruega no dar la mano* no publicó ningún otro libro. Lo único fueron algunos artículos publicados en diarios y en la revista *Cartel* que codirigió con Julio Sigüenza entre diciembre de 1929 y marzo de 1931 (diez números en total). Allí publicó una serie de ensayos, donde las ideas eran confusas y casi ya anquilosadas. Un ejemplo: «Arte nuevo: rapidez y dar. Vidrio de preocupación. Dejar ver. Arte viejo: circunspección, respeto y modales de salón en las ideas»[6]. El dilema de Ferreiro, como el de muchos otros, se originaba en el desacomodo histórico. Las vanguardias habían llegado tarde y ahora se necesitaba algo más que desdén y eclecticismo para dar el salto definitivo hacia una estéti-

[6] *Alfredo Mario Ferreiro: «El entresaca en el arte».* Cartel, *año 1, número 2, enero 1920, pág. 1.*

ca más radical. El suyo era el canto del cisne, pero de un cisne confundido. Ya eran los años treinta y las dudas y el desconcierto serían las características diseñantes de la poesía uruguaya de esa década, que poco de original produjo, salvo la obra de Enrique Casaravilla Lemos (iniciada sin demasiado fulgor en 1917), algunos poemas de Juan Cunha y *El gallo que gira* de Selva Márquez, único y tardío ejemplo de surrealismo.

Sin el espectro removedor de las vanguardias, que habían pasado sin dejar un marcada estela fermental, se verificaba un agotamiento en la lírica nacional, cuyas opciones se parecían a esos «modales de salón en las ideas» que mencionaba Ferreiro. Detrás, como queriendo juntarse con el futuro, quedaba la aventura de unos pocos. La subjetividad permanecía como el único acto subversivo: los iconoclastas (Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras, Pablo Minelli González, Juan Parra del Riego, Felisberto Hernández y Alfredo Mario Ferreiro), habían conseguido sus logros en los márgenes, pues la receptividad de su época les había sido negativa, cuando no, todavía peor, indiferente.

Las transformaciones ideológicas y estéticas originadas a partir de la eclosión de las distintas vanguardias no encontraron respuesta inmediata en una nación que estaba viviendo con inocente optimismo los deslumbres del progreso. «El país, como recuerda Martínez Moreno, respiraba de satisfacción, se creía auténticamente distinto de sus vecinos americanos, a salvo de los problemas que los demás afrontaban»[7]. Desde principios del siglo hasta la segunda posguerra mundial, el conformismo y la autosuficiencia serían rasgos característicos del Uruguay. En lugar de una literatura en diálogo con la imagen del universo, los escritores uruguayos caían en el prejuicio romántico de ver lo extranjero como algo negativo y amenazante. Un comentario de Gustavo Gallinal, fechado en 1925, resulta sintomático: «La creación de una poesía de acento nacional, que anhelaron los escritores de las generaciones románticas, es ensueño perseguido por rutas diversas por algunos escritores de la nueva hora»[8].

La transgresión vanguardista no tuvo arraigo en la complacencia insular de los uruguayos. Muy pocos se preocuparon por traducir el legado de las nuevas propuestas estéticas que a partir de necesarias negatividades proponían una total revisión del lugar del hombre en el mundo. Mientras que el psicoanálisis, la fenomenología y el intuicionismo bergsoniano eran fundamentales en el diseño operativo de las vanguardias, los escritores locales, con la excepción de un puñado de raros, se mantenían adeptos a un positivismo secularizante que era parte esencial del canon literario de la época. Había una gran indecisión para romper con las apetencias del lectorado: se notaba una imposibilidad para vaciar la realidad de contenido. Quienes lo intentaron llegaron tarde al banquete de la extravagancia. Para

[7] *Martínez Moreno,* op. cit., *pág. 124.*

[8] *Gustavo Gallinal.* Letras uruguayas. *Casa editorial Franco-Ibero Americana, 1928, pág. 114.*

ese entonces su novedad (como en el caso de Ferreiro) más allá de los méritos que la intención pudiera tener, resultaba postiza. De todas maneras eran los únicos gestos de inconformidad que aspiraban a la modernidad del signo literario por su vaciamiento.

En ese panorama de contradicciones y rechazos, la sincronía podía quedar a un lado: incluso los tardíos podían darse por satisfechos. Desafiar la razón de la mayoría y su apego a fórmulas tradicionales era ya una muestra de saludable disidencia.

Eduardo Espina

En la página siguiente:
La plaza San Martín, de Buenos Aires (foto Jeannette López, 1968)