



**A través
de la vanguardia
hispanoamericana**

Edición de Manuel Fuentes y Paco Tovar

Uruguay

La vanguardia institucionalizada

FERNANDO AÍNSA
Zaragoza/Oliete

No es exagerado, y menos aún paradójico, decir que en Uruguay los años veinte, los años del apogeo de las vanguardias en otras latitudes, empiezan en 1917, más que nada por el cierre abrupto e inesperado de la *Generación del 900*, cuya mayoría de integrantes mueren siendo jóvenes. En efecto, en 1917 fallecen Ernesto Herrera, con apenas 28 años de edad, y José Enrique Rodó, prematuramente envejecido, con 47, despoblando un paisaje creador ya empobrecido con la desaparición, también prematura —en 1910—, del dramaturgo Florencio Sánchez y el poeta Julio Herrera y Reissig, con apenas 35 años. No puede olvidarse a la poeta Delmira Agustini, asesinada en 1914, cuando apenas tenía 28 años.

En 1917 sólo sobreviven Javier de Viana, Carlos Reyles y el joven Horacio Quiroga, el único capaz de cabalgar las dos épocas —la del 900 y los años veinte— gracias a la rápida reconversión del modernismo de *Los arrecifes de coral* (1901) al realismo de raíz americana y depurado estilo con que se consagra en su madurez como cuentista.

Lejos de la insolencia de los «ismos» europeos

Una primera caracterización de la *Generación del 17*, bajo cuyo palio desembarcan las vanguardias en Uruguay, debe partir de ese vacío intelectual dejado por los grandes del 900. Sólo a partir de ese hueco se puede comprobar cómo, paulatinamente, los nuevos nombres y actitudes van ocupando el espacio tan abruptamente liberado. Es por ello que se habla de una generación que «surge y no irrumpe, porque no hay violencia de eclosión, desgarramiento ni sacudidas». Es, en principio, una generación sin rebeliones profundas, sin inconformismos radicales ni negaciones abruptas del pasado, porque a sus integrantes parece faltarles «la estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras»¹.

¹ Carlos Martínez Moreno, «Las vanguardias literarias», en *Enciclopedia uruguaya*, Montevideo, 1969, n.º 47, 123.

Uruguay vive al margen de la tónica general de insolencia en las artes y del desafío de la literatura entendida como «una revolución permanente», al modo como lo hacían en plena efervescencia los *ismos* vanguardistas de la posguerra europea. Porque si el término “vanguardia” había sido cuestionado en Europa por su origen militar y sus duras connotaciones en el campo de la literatura, con mucha más razón debió rechazarse su aplicación en un país de tradición civilista como Uruguay. Lejos del manifiesto «Non serviam» de Vicente Huidobro, fundador del creacionismo en Chile o del movimiento interdisciplinario «comprimido» del estridentismo en México², nadie proclamaba en Montevideo como lo hacía Jorge Luis Borges en Argentina en nombre del ultraísmo: «Nosotros queremos descubrir la vida, queremos ver con ojos nuevos». Uruguay seguía —a todo lo más— navegando entre la bohemia y el anarquismo de los versos de Juan E. Fagetti o proclamaba «la transformación socialista» a través de la poesía tal como proponía Emilio Frugoni, poeta y fundador del Partido Socialista uruguayo.

Porque si la *Gran Guerra* de 1914–1918 había cambiado en Europa el mundo racionalista y confiado de la *belle époque* y aportado para los días inseguros y renovados de la posguerra una avalancha de nuevas ideas —desde la Revolución Rusa de 1917 hasta el Primer Manifiesto surrealista de 1924—, Uruguay seguía viviendo bajo los esplendores del positivismo racionalista secularizador, inaugurado con el proceso de «modernización» de inicios del siglo xx. El *batllismo* en el poder garantizaba el éxito político y social de un estado paternalista, donde hasta los poetas podían ser, por destino casi natural, «funcionarios públicos».

El contenido social del *batllismo* atenuaba en Uruguay muchos de los conflictos típicos de la polarización antinómica latinoamericana y permitía, a través de un vasto aparato estatal y burocrático, una integración de los intelectuales en el proceso político, como ya había experimentado en buena parte la *Generación del 900*: Álvaro Armando Vasseur, autor del primer manifiesto socialista uruguayo y de una polémica diatriba contra Marinetti, pasó a ser —como muchos intelectuales del período— periodista del diario fundado por José Batlle y Ordoñez, *El Día*, y más tarde cónsul en San Sebastián (España). El propio Roberto de las Carreras, «paladín de la inmoralidad sexual», como lo llamara afectuosamente Alberto Zum Felde, fue nombrado cónsul del Uruguay en Curitiba (Brasil); el poeta Ángel Falco, autor de los famosos *Cantos rojos* (1907) de énfasis anarquista, también terminó siendo cónsul, como lo serían, una generación más tarde, Julio J. Casal en La Coruña (España), poeta conocido sobre todo como fundador y director de la revista *Alfar*, y el narrador Adolfo Montiel Ballesteros en Florencia (Italia).

El crítico Alberto Zum Felde también se reconoció en el *batllismo* y escribió regularmente en *El Día*; José Pedro Bellán fue diputado en el Parlamento por ese mismo partido, como lo había sido José Enrique Rodó. Puede anotarse así mismo la convergencia hacia el partido gobernante de los poetas Enrique Casaravilla Lemos, Vicente Basso Maglio, Carlos Sabat Ercaasty y los interesantes aportes del anarquismo reconvertido en esa variante progresista del viejo Partido Colorado de Leoncio Lasso de la Vega, o el más sutil de Domingo Arena, director de *El Día*, cuyo «humanitarismo casi religioso» preside buena parte de la legislación social uruguaya, según ha recordado Carlos Real de Azúa³.

2 Manuel Maples Arce publica el 31 de diciembre de 1921 en la Ciudad de México y en forma de hoja volante el primer manifiesto estridentista. Lo llama *Actual No. 1*, con el subtítulo «Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce».

3 Carlos Real de Azúa, *El impulso y su freno. Tres décadas de batllismo*, Banda Oriental, Montevideo, 1964.

La aldea escandalizada

«Los años locos», la jocunda alegría europea de los *twenties* y la eclosión de las vanguardias, no podían dejar de tener, sin embargo, efectos en un país cosmopolita como Uruguay, siempre abierto, especialmente desde 1880, a todo tipo de influencias foráneas. Basta recordar lo que había sucedido en Montevideo, cuando en 1898 desembarcó Roberto de las Carreras con las maletas desbordantes de versos decadentistas franceses, chalecos de vistosos colores y una vehemente energía que lo llevaría finalmente a la locura. Con *Mi herencia* y con *Amor libre* (1902), la *belle époque* había irrumpido en la «amable siesta pacata de la aldea», como se definía entre burlona y despreciativamente a Montevideo: todería, que Julio Herrera bautizara *Tontovideo*, ambiente desolador «empedrado de trivialismo de provincia»⁴.

Fue el «escándalo en la paz de la aldea» — como se diría — el que inauguró la bohemia de los cafés, especialmente el *Polo Bamba* de Severino San Román, y el que trajo la polémica entre las «dos Torres»: La *Torre de los Panoramas* de Julio Herrera y Reissig, el centro «decadente» donde se reunían quienes experimentaban en el subconsciente a través de la droga y la poesía (Juan Parra del Riego, Pablo Minelli y González), y el Centro Internacional de Estudios Sociales, de vocación sociológica, desde donde se proclamaría libertariamente: «No combatimos, pues, determinada persona o gobierno; iremos siempre contra el Gobierno».

Pese a esos antecedentes que habían hecho famoso al Uruguay del 900 — y para ello basta pensar en la irradiación americana del cenáculo de la *Torre de los Panoramas* que presidía Julio Herrera y Reissig o el éxito continental del *Ariel* de José Enrique Rodó —, una generación más tarde, cuando estalla en 1924 en Francia el apasionado desafío a la domesticidad que supone la reivindicación imaginativa del surrealismo, la «tacita de plata», como se llama afectuosamente a Montevideo, parece poco propicia a dar la bienvenida a la zona fronteriza del sueño, la magia y la actividad desinteresada y libre del pensamiento que proponía André Breton.

«Los escritores de modalidad ultrarrealista son raros en esta orilla», escribiría Alberto Zum Felde, el mismo que pocos años antes se había paseado desafiante del brazo de Roberto de las Carreras, luciendo no menos vistosos chalecos por la céntrica avenida montevideana del 18 de Julio. En el mismo sentido, Gustavo Gallinal juzgaría en 1925 que:

Considerada en su conjunto, la vida intelectual del país marca todavía un gran exceso de la «vaga y amena literatura» de que hablaba con sutil ironía Don Juan Valera⁵.

Pero aún en 1928, Orestes Baroffio podía lamentarse en sus *Emociones Montevidéanas* de que:

La ciudad no había encontrado entre los cantores nacidos en su seno, quien se detuviera a contemplar el bullicio de sus calles, el rodar de sus vehículos, el espectáculo de sus multitudes que se agitan [...] Esta ciudad no tiene su poeta, concluía lapidariamente⁶.

4 Julio Herrera y Reissig, *La Nueva Atlántida, revista de Altos Estudios*, n.º 1 (mayo 1907), en *Obras Completas*, AllcaXX/UNESCO, 1998.

5 Gustavo Gallinal, «La vida literaria uruguaya en 1925», *La Nación*, (25 de agosto de 1925).

6 Orestes Baroffio, *Emociones Montevidéanas*, citado en nuestro trabajo «La narración y el teatro en los años veinte», *Capítulo Oriental de la Historia de la literatura uruguaya*, Cedal, Buenos Aires, n.º 19, 291.

Revolución estética e ideología imperante

Hablar en este contexto de vanguardias en Uruguay plantea, pues, un primer problema: el de la íntima adhesión que una plataforma de ese tipo podía suscitar en una sociedad que no sentía la necesidad de cuestionar la satisfecha ejemplaridad con que se miraba reflejada en el contexto continental, mecida tanto por los ecos del *arielismo* del 900, ya institucionalizado y estereotipado a nivel de texto escolar, como por las leyes del *batllismo* en el poder, que cubría de garantías sociales todo posible riesgo vital. Lo que proponía el surrealismo al propiciar el derribamiento de los altares de Dios y de la Razón no podía todavía ser cabalmente entendido en el Montevideo que vivía protegido por un sistema ideológico que parecía preverlo todo, incluida la creación artística.

El salto de la filosofía positivista a las nuevas formas de intuicionismo *bergsoniano* era demasiado grande para ser franqueado en su dimensión vital y artística. La separación entre el orden estético vigente y el propuesto por los vanguardismos que desembarcaban en forma diacrónica y desordenada, era muy tajante y apenas la intuyeron algunos poetas o los narradores cuya prosa se iba larvando subterráneamente con el fuego cruzado de *ismos* sucesivos, para permitir años después la verdadera irrupción surrealista y fantástica de un escritor como Felisberto Hernández.

Sin embargo, aunque el espíritu de los años veinte no fuera «entendido» cabalmente, era, por lo menos, gozado y experimentado «formalmente». Como ha señalado Jorge Medina Vidal:

Hubo algo de entrega infantil y de pasividad. El instrumento expresivo que los franceses en especial nos pusieron en las manos fue un simple juguete, porque el aspecto formal del arte nuevo los deslumbraba, pero la profunda filosofía que este mismo arte implicaba, no fue captada ni en forma parcial.

Todavía manejaban —añade Medina Vidal— la seriedad y el orden como estructuras eternas del arte y el *dadá* en su forma más violenta les resultaba tan impensable a la mayoría como le había resultado a la promoción anterior el amor libre postulado por Roberto de las Carreras:

El resultado fue un modo de compromiso, tardío y poco vital, donde se mezclaban en lo íntimo y en lo formal corrientes entrecruzadas y tan dispares como restos del romanticismo, del modernismo y de los *ismos* a la moda en la Europa revolucionaria⁷.

Sin embargo, pese a estas limitaciones Montevideo fue dando cabida en esos años y en los siguientes —ya instalado de pleno en los años veinte— a las nuevas formas estéticas en boga en Europa y otros países de América Latina.

Las dos direcciones del período

Este es el momento de señalar las grandes direcciones en que se fue bifurcando el período. Por un lado, estamos frente a la gran reacción contra el modernismo que llevan a cabo quienes, en nom-

⁷ Jorge Medina Vidal, *Visión de la poesía uruguaya en el siglo xx*, Diácono, Montevideo, 1969, 21.

bre de las nuevas formas del americanismo literario, hablan del nativismo e inauguran la temática regional desde una postura estética, como antes lo habían hecho los *criollistas*⁸. Silva Valdés caracteriza el nacionalismo literario como el resultado de la necesidad de cruzar el «arte moderno» con lo típico, «para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro, sino con una raíz».

En la búsqueda del equilibrio entre experimentación vanguardista y vida real a la que aspira la nueva literatura, juega un destacado papel la revista *La Pluma* (1927–1931), que funda el crítico Alberto Zum Felde. Allí se otorga verismo a la poesía, para alejarla de las «torres de marfil», y se propone «unir el arte a las realidades de la vida contemporánea». La revista sostiene «el principio de la autonomía intelectual de América» y, aunque pretende que todo esfuerzo cultural debe buscar el desenvolvimiento de la personalidad propia, entiende que la formación de esa personalidad ha de labrarse en un proceso de asimilación y renovación de los elementos de la cultura occidental. Uruguay no debe estar aislado —sostiene su «Programa»—, ya que «nuestra cultura requiere la inmigración intelectual, como nuestro territorio la inmigración étnica. Estar atentos al movimiento intelectual del mundo es, pues, una necesidad y un deber que nuestra revista se propone cumplir celosamente»⁹.

Surgen los temas del *arraigo*, que se contraponen por primera vez a los de la *evasión*. Se incorpora el paisaje estético a la literatura, se habla de lo nacional con un tono neorromántico y la poesía se objetiva en temas de referencia colectiva (poemas al rancho, al mate, sobre la naturaleza). La primera persona cede a un más generoso *tú* en el que puede reconocerse al prójimo, un gaucho al que se recupera y revaloriza de las sombrías notas del naturalismo *zolian* en el que lo había abandonado la generación anterior, especialmente en los cuentos del último período de Javier de Viana.

Este esfuerzo por expresar de otro modo la realidad nativa del campo se formula en la escuela del nativismo, que acapara en Uruguay las grandes corrientes literarias de los años veinte. La resonancia propuesta es eminentemente estética en esa década, y más social e ideológica en la siguiente. Del espíritu del «americanismo estético» participa el «gaucho cósmico» de Pedro Leandro Ipuche, el «*criollismo* artístico» del nativismo de Fernán Silva Valdés —autor de *Agua del tiempo* (1921) y *Poemas nativos* (1925)— y la «americanidad poética» del propio Zum Felde, modalidades empeñadas en describir con palabras nuevas y desde un ángulo no eurocéntrico una realidad de la que se destaca su originalidad. Ildefonso Pereda Valdés —el primer ultraísta uruguayo y fundador de la revista *Los Nuevos*, desde la que se promueve la incipiente vanguardia— incorpora la presencia minoritaria de la cultura negra en Uruguay con *La guitarra de los negros* (1926), *Cinq poèmes nègres* (1927), publicado por la revista *La Cruz del Sur*, y *Raza negra* (1929).

La percepción de una vieja realidad con una mirada nueva no dudó en ser nominativa —la carreta, el ombú, el pago, el gaucho, la calandria, el payador, etc.— y cuyos símbolos emergentes se transformaron en verdaderos arquetipos de lo «nativo», al superar el gauchismo decimonónico que sobrevivía en la literatura popular a través de un orden estético que reconociera lo propio en lo universal. En ese izar los temas del campo —*leitmotiv* literarios, musicales (basta pensar en *Sinfonía Campo*, de Eduardo Fabini, o las composiciones *Poemas nativos*, *Soleidad campestre* y *Llanuras*, de Cluzeau Mortet) o pictóricos (José Cúneo con sus lunas y cielos nocturnos nublados cubriendo sugestivamente un paisaje raigal de ranchos achatados y árboles nativos de ramaje retorcido)— a representaciones de la identidad y especificidad uruguaya, se

8 Vid. Hugo Achugar, «Modernización y mirificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910», *Poesía y sociedad*, Arca, Montevideo, 1985.

9 Alberto, Zum Felde, «Programa», *La Pluma*, n.º 1 (agosto de 1927).

van haciendo evidentes las preocupaciones sociales e ideológicas que tiñen progresivamente el quehacer cultural y político en la década de los treinta.

Aunque resulta falaz (e ineficaz) el enfrentamiento entre literaturas regionalistas y presuntamente arraigadas y literaturas urbanas y cosmopolitas, a las que se acusa de «escapistas»¹⁰, no puede dejar de señalarse la existencia de esta pareja antinómica en el esquema bipolar de oposición estética en que se expresan las preocupaciones culturales de la época. En los años veinte surgen con nitidez las dos tendencias que se enfrentarán en la literatura uruguaya hasta el período «integrador» de los años sesenta: la literatura rural (raigal y nacional) opuesta a la literatura urbana (acusada de desarraigo y superfluo cosmopolitismo).

En resumen, el esquema maniqueo y simplificado del campo contra la ciudad se proyecta simultáneamente en una serie de oposiciones binarias: país visible/ país invisible, interior/ puerto y los valores con que se identifican en buena parte de la literatura latinoamericana de la época: telurismo/urbanismo, barbarie/civilización, identidad/evasión, Arcadia/megalópolis, nacionalismo/internacionalismo.

Una jirafa de cemento armado

Si la primera serie de este listado binario, reflejado en el nativismo, acapara las preocupaciones y el interés del período, figurando en todos los manuales e historias de la literatura uruguaya, no deja de ser interesante recuperar la literatura urbana, olvidada y marginada por la crítica, pero a través de la cual se expresan las vanguardias. «Se trata del desplante, de la irreverencia graciosa, descerrajosa, sorpresiva y liviana que no cuestiona, en lo que importa, los valores de la sociedad en medio de la cual el escritor vive», ha resumido Carlos Martínez Moreno¹¹.

Esta desenvoltura irónica se acompaña del juego formal que las vanguardias procuran. Entre los poetas urbanos la postura es asumida jocunda e integralmente. La apuesta vanguardista de Emilio Frugoni en *La epopeya de la ciudad* (1927) es abierta. Para Frugoni, autor hasta ese momento de poemas urbanos de tono amable, como *Poemas Montevideanos* (1923), la ciudad está viva. En «Canto a la multitud» recurre a un símil metafórico de larga tradición literaria:

La ciudad es como el río, que permanece y anda,
Quieta en la geometría múltiple de sus casas;
trashumante en la fluida circulación de sus gentes.
Con los ojos de sus ventanas
se ve a sí misma transitar por las calles.

Si la ciudad es como un río, por el contrario:
La multitud es una gran culebra
que por las avenidas se arrastra
sacudiendo su ancho collar de voces.
Me envuelve, se enrosca a mis miembros, me enlaza
y me lleva consigo a través de las calles,
abandonándome en el tibio hueco de una plaza¹².

10 La categorización crítica que distingue entre literatura urbana y rural es cuestionada por Emir Rodríguez Monegal en *Narradores de esta América*, Alfa, Montevideo, s/f, como una dicotomía de «falsa oposición». Sin embargo, se ve obligado a reconocer su vigencia en ese período.

11 Carlos Martínez Moreno, en el fascículo citado, página 126, se ensaña con las debilidades de una *Generación del 20* a la que juzga anacrónicamente desde la perspectiva del rigor que caracterizó la *Generación del 45*.

12 Poema reproducido por Jorge Medina Vidal, *Visión de la poesía uruguaya en el Siglo xx*, op. cit., 70.

La multitud «se esparce y se concentra» en la calle, como «un monstruo que distiende sus miembros/en las avenidas y las plazas» y «se desarticula dentro de las casas». La ciudad se antropomorfa y se transforma en un ser humano que se mira a sí mismo a través de los ojos de sus ventanas. El individuo es una «gota de esa ola/de mar que pasa»; pero gota capaz de reflejar el cielo «cuando está aislada».

La ciudad como río, la multitud como una culebra —reptil de la imaginaria lujuriosa ensalzada por los modernistas— inscriben el poema en el conjunto de la *epopeya de la ciudad* que canta a la piedra, el hierro y el cemento, esqueleto ciclópeo de un Montevideo «actual y adulto» en «atlética expansión edilicia» —como reseña con entusiasmo Roberto Ibáñez— que se aleja de la imagen de «gran aldea». Montevideo absorbe «horizontes campesinos» y crece, vertical, para «merecer su corona de nubes». «El canto de los rascacielos» de Frugoni es el de una ciudad aérea que «crece hacia arriba», pero donde también la soberbia que se ufana en el lujo apenas puede disimular la miseria que la flanquea.

El poeta de origen peruano, pero uruguayo de adopción, Juan Parra del Riego, entusiasta futurista, dedica varios de sus *Polirritmos* a la motocicleta («Sesgada en el viento la cálida quilla del perfil tajante/y suelto el espíritu al día como una cometa/yo todas las tardes me lanzo al tumulto de las avenidas/sobre un trepidante caballo de hierro/¡mi motocicleta!»)¹³; al fútbol («Loa al fútbol»), «al motor maravilloso», donde recuerda —en clara alusión al futurismo de sus *Himnos del cielo y los ferrocarriles* (1925)— que «yo que canté un día/la belleza violenta y la alegría/de las locomotoras y de los aeroplanos,/qué serpentina loca le lanzaré hoy al mundo/para cantar tu arcano,/tus vivos cilindros sonámbulos, tu fuego profundo/¡oh, tú, el motor oculto de mi alma y de mis manos!». Este «motor humano», única maravilla de este «mundo doloroso», son sus músculos funcionando como poleas, los nervios como alambres eléctricos, el cerebro esa «caja de velocidades» marcando ritmos, lo que lo lleva a exclamar finalmente «¡motor de la explosión de toda la vida mía!» de la que es su «alado y sangriento maquinista»¹⁴.

En ese Montevideo que late con «apacible ritmo de siesta solariega» —como lo define Roberto Ibáñez al comentar los *Polirritmos*— se escriben esos entusiastas versos a la modernidad y al progreso: el «Motorman», «un hombre amarrado a su camino», la «Radiotelefonía» y «Las chimeneas», canto a las usinas donde se «consume el cotidiano sacrificio» del obrero.

Sin llegar a la nueva Babilonia, tal como se la encarnaba en la vecina «cosmópolis» de Buenos Aires, la vanguardia poética uruguaya descubre alborozada en el trepidar y palpar ciudadano el ritmo modernizador de la ciudad polifacética, los signos positivos de la locura y la desmesura urbana. La poesía canta así al Palacio Salvo, rascacielos de 28 pisos y 84 metros de altura, edificado en los años veinte en la céntrica Plaza Independencia, en la esquina de la avenida 18 de Julio, la principal avenida de Montevideo. Su original (y discutida) arquitectura se transforma en obligado referente poético y en el edificio emblemático por antonomasia de la capital del Uruguay, tótem e icono de la modernidad y la vanguardia asumidas con alborozo.

En el «antipoema» sobre el Palacio Salvo que da título al volumen *Palacio Salvo* (1927), Ortiz Saralegui completa su admiración por el flamante rascacielos —por entonces el más alto de América Latina y cuya silueta inconfundible ilustra la portada del libro— con la de un gran letrero luminoso desplegado en su fachada, cuyos destellos asimila metafóricamente a un mensaje de «radiotelefonía»: «Están alerta/están alerta/los radio-escuchas de los horizontes!», nos dice con ritmo sincopado a modo de epígrafe inicial, abriendo un libro que cierra con el

13 Juan Parra del Riego, «Polirritmo dinámico de la motocicleta», *Polirritmos*, en «Selección de Polirritmos y Prosas», *Enciclopedia uruguaya*, Montevideo, n.º 41, 1969, 4.

14 *Ibid.*, 11–12.

colofón: «Editorial vanguardia, Montevideo MCMXXVII, Estación Palacio Salvo: ha terminado la transmisión». El Palacio Salvo se convierte en torre de transmisión de la obra que fuera saludada por Alberto Zum Felde como «una de las notas más estridentes del futurismo».



Palacio Salvo

Alfredo Mario Ferreiro, autor de *El hombre que se comió un autobús* (1927) —el que definiera Uruguay como «país-esquina»— mezcla el humorismo con un alegre entusiasmo futurista por la novedad y los cambios. No permanece indiferente frente al «rascacielos del Salvo», al que dedica un divertido poema. En sus versos, «el rascacielos es una jirafa de cemento armado/con la piel manchada de ventanas». Una jirafa un poco aburrida, «empantanada» en la esquina de Andes y la avenida 18 de Julio, «incapaz de cruzar la calle/por miedo de que los autos/se le metan entre las patas y le hagan caer».

El poeta imagina la «idea de reposo» que daría «un rascacielos acostado en el suelo», con «las ventanas mirando cara al cielo/Y desangrándose por las tuberías/del agua caliente/y la refrigeración». En conclusión, exclama: «El rascacielos de Salvo/es la jirafa de cemento/que completa el zoológico edificio de Montevideo». Cuando se termina de leer el poema —como sugiere Gerardo Ciancio— el «venerado/vituperado edificio, se des-realiza como ente arquitectónico, se pervierte su ontológica edilia, y es percibido como ente animal. El adefesio «de Salvo» es edificio y es jirafa, es animal de zoológico y es constructo kitsch al unísono¹⁵. Una exagerada proyección monstruosa —«tan torpe» y «tan horrenda»— le adjudica Mario Benedetti, aunque sospecha secretamente que tras «sus muchos balconitos y ventanas» hay algo de «esa manera heroica decisiva y uruguaya de ser pobre en la riqueza/de ser cursi en las arcadas»¹⁶. Sin embargo, en una proyección surrealista Saúl Pérez Gadea puede exclamar:

¹⁵ Gerardo Ciancio, *La ciudad inventada*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1997.

¹⁶ Mario Benedetti, *Inventario*, Alfa, Montevideo, 1963, 28.

«Desde la cúspide del Palacio Salvo he hecho señales de S.O.S./y he puesto a girar la rosa de los vientos sobre mi hombro»¹⁷.

Alfredo Mario Ferreiro inaugura una línea experimental al modo del futurismo italiano que prosigue en 1930 con *Se ruega no dar la mano* (*Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas*), donde se encadenan los poemas a fábricas, relojes, asfalto mojado, bancos de plazas, a los «aviónicos» y a los «poemas acelerados de los motores en marcha» que cantan a la «Serenata melodiosa del motor/grato arrullo de mecánica», en una tardía y directa alusión al futurista Marinetti, quién en su *Manifiesto* de 1909 había lanzado agresivamente el desafío de que:

Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo [...] un automóvil de carrera que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*¹⁸.

La matriz futurista de las ideas y la poesía de Ferreiro resulta evidente. Es bueno recordar que Marinetti visita fugazmente Uruguay a mediados de 1926 en el marco de una larga gira que hizo por Brasil y el Río de la Plata. Lo hizo cuando otras vanguardias europeas posteriores al futurismo ya habían llegado al Cono Sur, por lo cual aparece cronológicamente superpuesto al cubismo y al dadaísmo, lo que en el caso de Uruguay se aparece todavía más amortiguado por la vigencia de ideas modernistas que en Argentina ya habían sido desterradas entre 1915 y 1925 por el «sencilismo». De acuerdo con J. T. Schnapp y J. C. de Castro Rocha: «si el porvenir del futurismo parecía incierto en el escenario europeo, en América Latina continuaba siendo un importante punto de referencia, aunque en extremo polémico». Como bien ha señalado Adolfo Prieto, hay un verdadero hiato histórico entre la eclosión del modernismo finisecular y la tardía apertura vanguardista del ultraísmo.

Las ideas futuristas saltan en los poemas y en una veintena de artículos que Ferreiro escribió para las revistas de su tiempo, donde exclama: «Lo estupendo es que es tan poema el automóvil, como es automóvil —movible por sí mismo— el poema [...] ¡Fuera consonantes, medidas, palabras convencionales!»¹⁹. El «asesinato del claro de luna», eficaz metáfora que Marinetti eligiera para exterminar el romanticismo y sus ecos, resuena en composiciones como «Canción para alcanzar la luna cuando pase» (1930); la construcción de un poema en base a onomatopeyas (caso de «Tren en marcha», de 1927) es otro aprendizaje futurista y, sobre todo, una necesidad de experimentar y de jugar con el lenguaje. Pero hay una primera diferencia sustancial con Marinetti y sus seguidores más fieles: la alegría de ver lo nuevo, la alegría por la existencia de las máquinas, algo que destaca Borges en su reseña de *El hombre que se comió un autobús*.

Este libro no es un libro de felicidad, sino de alegría [...] Alfredo Mario Ferreiro es el único futurista que he conocido. No es como el orador itálico Marinetti, un declamador de las máquinas ni un dominado por su envión o su rapidez; es un hombre que se alegra de que haya máquinas. También de que haya viento y potros y vidas. Es decir, la realidad le da gusto²⁰.

17 Saúl Pérez Gadea, *Homo-ciudad*, Ediciones Ciudadela, Montevideo, 1950, 23.

18 Este desafío que repite —con otras palabras, pero con el mismo sentido— Oliverio Gironde en el «Primer Manifiesto» de la revista *Martín Fierro* en 1924, revista en la que colaboran los uruguayos Ildefonso Pereda Valdés y Nicolás Fusco Sansone: «*Martín Fierro* se encuentra, por eso, más a gusto en un trasatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV». El texto de Oliverio Gironde en el manifiesto del periódico *Martín Fierro* de 1924 es citado por Adolfo Prieto en *Los vanguardismos en la América Latina*, libro colectivo coordinado por Oscar Collazos, Ediciones Península, Barcelona, 1977, 51.

19 *El entrecasa en el arte*, 1930.

20 Jorge Luis Borges, *En Síntesis*, n.º 6 (noviembre de 1927).

Mientras Ferreiro es una excepción en un Uruguay que sigue reacio a la influencia vanguardista, es interesante recordar que Álvaro Armando Vasseur ya había reaccionado en 1909 contra el Manifiesto futurista de Marinetti, al que calificó de «poeta milanés, calvo, espadachín» y «fundador de escuela a los treinta años» en un poema en versos libres donde afirmaba:

Exaltas la hermosura de un automóvil en el vértigo de la carrera sobreponiéndola a la de la *Victoria de Samotracia* —humorada digna de un *chauffeur* de Milán.

Y más adelante insistía:

Exaltas «la injusticia» —siempre deificando lo desconocido— porque nunca te hincó su garra, y careciendo de dolores como de ideales, has hecho un deporte de la Poesía, bocineándola a los cuatro vientos con tus pulmones y alma de *chauffeur*²¹.

«Como el Uruguay no hay»

Alrededor de 1930 Uruguay se prepara para festejar el Centenario de su independencia. Su celebración se encara como la etapa culminante de un proceso institucional socializador del que las fiestas cívicas debían ser su mejor expresión. Con fundadas razones, la nación uruguaya se reconoce en ese momento en un simbolismo forjado en las primeras décadas del siglo xx, hecho tanto de una convencida y real expresión democrática y republicana, como de un secularizado estado benefactor omnipresente de cometidos múltiples y legislación social generosa. «Los uruguayos de la “generación del Centenario” tuvieron más de un motivo para sentirse optimistas respecto del país en que vivían y mirar orgullosos el pasado más inmediato por la tarea realizada» —sostiene Benjamín Nahum, para añadir: «lo alcanzado no tuvo parangón en América Latina»²².

Más allá de pertenencias políticas o clases sociales todos se sienten orgullosos. «Como el Uruguay no hay»²³, se repite en forma satisfecha marcando diferencias y, para encontrar un paralelo, se acuña la equívoca fórmula de «Uruguay, Suiza de América». Sobre estos tópicos se edifica un imaginario social e institucional que servirá de seña de identidad. La dimensión territorial reducida del país, entre Argentina y Brasil, se transforma en ventaja y el lema «La nación más poderosa será siempre la más civilizada» se aprende en manuales escolares sobre «democracia» que exaltan las virtudes de un «país llamado a grandes destinos».

Uruguay —al decir de Carlos Martínez Moreno— vive en la ilusión de «estar a salvo», supuestamente preservado por lo que son sus logros y diferencias: «sabias instituciones, una fuerte clase media, una población más homogénea que la de cualquier otro estado de América, una doctrina política de poder de la que se esperaba que siguiesen manando las oportunas soluciones»²⁴. Uruguay es «una ínsula con fronteras terrestres» —metaforiza—, un país distinto que hasta la «apoteosis civilista del Centenario» respira satisfecho y se cree auténticamente diferente de sus vecinos americanos, a salvo de los problemas que los demás afrontan.

21 Álvaro Armando Vasseur, «Cantos del otro yo», *Todos los cantos*, Clásicos Artigas, Montevideo, 1955, 260.

22 Benjamín Nahum et alii, *Crisis política y recuperación económica 1930–1958 (Historia del Uruguay)*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1998, 9.

23 Es interesante observar cómo esta afirmación, repetida hasta hoy en día, se ha ido vaciando del contenido positivo inicial para tener en la actualidad un sentido irónico, si no negativo.

24 Carlos Martínez Moreno, «Las vanguardias literarias», *Literatura uruguaya*, Montevideo, Cámara de Senadores, 1994, tomo I, 171.

«Este es un período feliz» —sintetiza por su parte José Pedro Díaz²⁵— mientras otros hablan de «la tibia y amable transición de los años veinte». Contribuye a esta conciencia lo que Emilio Frugoni ya había percibido en 1925, cuando resaltó la excepción uruguaya frente a los males del resto de América, dividida entre «la gigantomanía plutocrática del Norte» y «las mezquinas y astutas rivalidades nacionales del Sur, que estallan en golpes de Estado y en rebeliones a menudo sangrientas cuando se trata de cuestiones sociales». La campana de alarma que hace sonar Julio Martínez Lamas en su premonitorio ensayo *Riqueza y pobreza del Uruguay* (1929) sobre las flagrantes desigualdades sociales y económicas de un país macrocefálico, no es escuchada.

«Es realmente una bendición la cantidad de cosas que faltan en este país» —enumera en forma humorística Carlos Maggi un par de décadas después—: «no tenemos indios [...] no tenemos minorías que creen problemas fronterizos, ni mayorías que permitan gobernar a fondo». No hay tampoco montañas, ni petróleo, ni mala conciencia de potencia colonial. En el fondo hay una secreta revancha de saberse un país pequeño, sin historia de «siglos pasados», salvo «un pedazo del diecinueve que sirve de maceta a los partidos tradicionales», ni responsabilidad alguna en «nada de lo que importa realmente»²⁶.

Este panorama apacible donde «el Uruguay dormía la siesta de las clases medias, acunadas por la cigarra de la ideología *batllista*» —según ha sostenido con deliberada exageración Daniel Vidart— cambia radicalmente con la presidencia de Gabriel Terra a partir de 1930. Desde su elección, Terra instala en el país una atmósfera de creciente tensión desestabilizadora, alimentada por iniciativas, declaraciones y discursos que emanan del propio poder ejecutivo. Por una coincidencia que se revelaría significativa con el tiempo, el 20 de octubre de 1929 muere José Batlle y Ordóñez en el Hospital Italiano, dejando un difícil vacío sucesorio y, apenas nueve días después —el 29 de octubre, el famoso «viernes negro»—, la bolsa de Nueva York se desploma, abriendo un largo período de crisis económica mundial de intensas repercusiones sociales y políticas. Un acontecimiento nacional y otro internacional sacan a Uruguay del satisfecho *autocentramiento* en que estaba instalado para sumergirlo en un proceso de variadas interdependencias. Un país culturalmente abierto al mundo, que había vivido con orgulloso optimismo su excepcionalidad —«la excepción uruguaya»— en el contexto latinoamericano, descubre —no sin resistencias— que, más allá del consenso social adquirido gracias a la nivelación armonizadora del estado benefactor *batllista*, existían disfuncionalidades estructurales no resueltas, especialmente en el sector agrario, que el *crack* del 29 pone en evidencia.

Cuando Carlos Reyles regresa a Montevideo en 1930 intenta sacudir lo que consideraba la «tranquilidad suicida» de Uruguay. En nombre de una renovada «ilusión vital» con la que reactualiza el «materialismo *energetista*» enunciado en *La muerte del cisne* (1910) como reacción al idealismo de Ariel de Rodó, el rumboso autor de *El embrujo de Sevilla* (1922) espolea fuerzas elementales de la vida, poderes que encarna en una «voluntad de dominio». Para ello «sincretiza» ideas de Sorel y Maurras con las de Nietzsche y Spengler, para culminar en una propuesta de «voluntad de conciencia». «Ser es luchar» —repite— formas de egoísmo pujante que el igualitario liberalismo político imperante en el Uruguay se niega a admitir como principio movilizador. Éste y otros anuncios alarmantes no son escuchados.

El proceso de toma de conciencia es lento y sólo con el golpe de estado de Gabriel Terra del 31 de marzo de 1933 y el suicidio de Baltasar Brum, ante una atónita masa ciudadana, se hace flagrante. En ese momento se detiene la expansión y se anuncian los primeros signos de su involución y deterioro. Uruguay, dechado de instituciones democráticas, debe hacer frente al

25 José Pedro Díaz, «Las letras», *Vida y cultura en el Río de la Plata*, Universidad de la República, Montevideo, 1987, 87.

26 Carlos Maggi, *El Uruguay y su gente*, Alfa, Montevideo, 1963, 7–11.

destierro y la prisión, e incluso la muerte, de sus dirigentes políticos. Ese mismo Uruguay estreña formas inéditas de censura y represión sindical, estudiantil y ciudadana; descubre la resistencia activa y pasiva e inaugura movilizaciones laborales sectoriales que, poco a poco, se inscriben en el espacio de una confrontación ideológica con numerosos referentes internacionales.

Una era de cuestionamientos de certezas adquiridas y de cambios en el imaginario social se inicia en 1933. El Uruguay que, según algunos, dormía la «siesta liberal»²⁷, se despierta en forma abrupta y con mal sabor. El parlamentario Ricardo Paseyro, en la última sesión de la Asamblea General, recuerda cómo «veinticinco o treinta años de paz nos habían dado el derecho de ser, no sólo en el concierto de las naciones americanas, sino de las naciones del mundo, un país de excepción, en medio de esta terrible crisis que conmueve al mundo entero»²⁸. Por su parte, Eduardo Rodríguez Larreta, en esa última y dramática sesión, se lamenta de que:

Somos un país pequeño, un país no rico, de escasos recursos materiales que, entre los colosos de América que nos rodean, contábamos con una sola virtud: teníamos el orgullo, si se quiere la vanidad de ser superiores a ellos en cultura política y en civilización. Y bien: ese único orgullo, esa única satisfacción que nos permitía mediar en el concierto de las grandes potencias con alguna vanidad y con alguna satisfacción, ha sido enterrado en el día de hoy. Nuestro nombre irá a aumentarse al de otras tantas pobres republiquetas de Sudamérica manejadas a golpes de sables y a bocinazos de cuartel²⁹.

Si bien «afuera pasan cosas, muchas» —como anota Hugo Achugar— una parte de la creación literaria del período elige «la reclusión o el ensimismamiento y la concentración en otro tipo de discurso»³⁰. Un sector prolonga en los años 30 la dicotomía de los 20 y su quehacer resulta más artístico que político.

A partir de ese momento las vanguardias se van diluyendo y otras urgencias surgen en el horizonte. La lucha contra la dictadura de Terra y luego la Guerra Civil española, con la clara dicotomía que propone al mundo y que fue vivida intensamente en Uruguay, cerrarán definitivamente la modesta fiesta vanguardista, pero también y más dramáticamente la de un país que se creía una «excepción» social, cultural y política, y que en buena parte lo era. Desde entonces, «la Suiza de América» se verá insertada de forma abrupta en el contexto latinoamericano que la rodeaba y en relación al cual había vivido voluntariamente de espaldas.

27 La imagen de «siesta» reaparece en otros diagnósticos. Carlos Quijano habla de «este pequeño Uruguay» que «ha podido dormitar», aunque fuera sacudido por «accesos de fiebre» en el 33, 38 y 42, pero siempre protegido por un «ángel de la guarda que vela nuestra tranquila y feliz inconsciencia». En otro momento se refiere al período en que aún era posible adormecerse en la «bovina euforia» (Carlos Quijano, *Los golpes de estado 1933-1942*, Cámara de Representantes, 1989, vol. I-1, 48).

28 Intervenciones de la última sesión de la Asamblea General, recogidas en Beatriz Yvette y Vidal, *El régimen terrista (1933-1938)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1993, 53

29 *Ibid.*, 54

30 Hugo Achugar, «Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990», *Historia de la vida privada. Individuo y soledades, 1920-1990*, Ediciones Santillana, Taurus, Montevideo, vol. 3, 208-237.