

“Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia.”

Eduardo Espina.

“...Felisberto Hernández, al igual que Julio Herrera y Reissig, señaló un tiempo irreplicable 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 electorado 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.” (Página 41).

(Página 46).

“...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 solo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo»”.¹

“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»²

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.
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*, 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 proligista 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 el neoromanticismo 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 advirtiendo 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. Deja ver. Arte viejo: circunspección, respeto y modales de salón en las ideas»³

El dilema de Ferreiro, como el de muchos otros, se originaba en el desacomodo histórico. Las vanguardias habían llegado tarde y el ahora se necesitaba algo más que desdén y eclecticismo para dar el salto definitivo hacia una estética más radical. (Página 47)

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 una 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 (J. H. 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»⁴

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 (...)” (página 48).

“(…) Los escritores locales, con la excepción de un puñado de ratos, 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 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.” (página 49)

Eduardo Espina.

¹ 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.

² Jorge Luis Borges «Palabras finales». Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927, *El Ateneo*, 1927, páginas 220-221

³ Alfredo Mario Ferreiro: «*El entrecasa en el arte*». Cartel, año I, número 2, enero 1920, página 1.

⁴ Martínez Moreno, página 124.