

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 Aristides, de Luteros y Dantones, de Nietzsches y Baudelaires...! ¡Será un Anacreonte de mi prosapia afrodisiaca!
¡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 desafortunado 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», subtulado «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 desrealizantes 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, Lautréaumont 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.