

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 uruguayo. 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.