

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 advirtiéndolo 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.