

ca más radical. 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 un 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 (Julio Herrera y 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»⁷. 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. Un comentario de Gustavo Gallinal, fechado en 1925, resulta sintomático: «La creación de una poesía de acento nacional, que anhelaron los escritores de las generaciones románticas, es ensueño perseguido por rutas diversas por algunos escritores de la nueva hora»⁸.

La transgresión vanguardista no tuvo arraigo en la complacencia insular de los uruguayos. Muy pocos se preocuparon por traducir el legado de las nuevas propuestas estéticas que a partir de necesarias negatividades proponían una total revisión del lugar del hombre en el mundo. Mientras que el psicoanálisis, la fenomenología y el intuicionismo bergsoniano eran fundamentales en el diseño operativo de las vanguardias, los escritores locales, con la excepción de un puñado de raros, 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

⁷ Martínez Moreno, op. cit., pág. 124.

⁸ Gustavo Gallinal. *Letras uruguayas. Casa editorial Franco-Ibero Americana, 1928, pág. 114.*

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.

Eduardo Espina

En la página siguiente:
La plaza San Martín, de
Buenos Aires (foto
Jeannette López, 1968)

