

mundo alternativo y dejar constancia de una carencia. Una carencia que puede ser ausencia. «Todo es desolación/ Montevideo desde lejos/ la herida se me abre/ hasta el hueso», se lamenta Juan Carlos Legido en *Montevideo al Sur* (1963).

Sin embargo, esa ciudad —«Montevideo, el *otro*», como lo tipifica Ida Vitale— convive con la ciudad real aludida en cuentos y poemas, con la de las estampas costumbristas, con la de sus edificios y monumentos, ese «lujoso biombo» que oculta la empobrecida trastienda del resto del país, ese Montevideo que se «huele», al que gráficamente aludiera el poeta gauchesco Hilario Ascasubi en *Paulino Lucero*: «¡Qué diablos hacen, por Cristo!/ Oliendo a Montevideo/ y del Cerrito al Buseo/ y del Buseo al Cerrito»¹⁴.

La ciudad se mira desde los ojos de sus ventanas

Lejos de la ansiedad que producen las megalópolis de México o San Pablo, del «fervor» por «el regio Buenos Aires» que cantan Rubén Darío y Jorge Luis Borges, el poeta de origen peruano, pero uruguayo adoptivo, Juan Parra del Riego vagabundea por Montevideo y —moderando el entusiasmo futurista de su *Himnos del cielo y los ferrocarriles* (1925)—, enumera los rincones preferidos en prosas entrañables. Pero hay que esperar los *Poemas Montevideanos* (1923) y la *Epopéya de la ciudad* (1927) de Emilio Frugoni para que la crítica reconozca que la ciudad de Montevideo «tiene al fin su poeta». «Tenía ya su poeta la patria. Tenían sus poetas, las revoluciones, los caudillos. Tenían sus poetas los soldados, los gauchos, la campaña...—afirma Orestes Baroffio¹⁵— La ciudad no lo tenía. La ciudad no había encontrado entre los cantores nacidos en su seno, quien se detuviera a contemplar el bullicio de sus calles, el rodar de sus vehículos, el espectáculo de sus multitudes que se agitan, en los talleres, en las fábricas, en las fiestas, con sus bellezas, sus dolores, sus alegrías».

Aunque se consideró que Frugoni representaba «un Montevideo para montevidianos» o que su obra era «una guía para dirigir dirigidos

¹⁴ Hilario Ascasubi, «Carta clamorosa del Mashorquero Salomón, a su aparcerero Mariano Maza», *Paulino Lucero en Poesía gauchesca, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Tomo I, p. 158.*

¹⁵ Orestes Baroffio, «La ciudad tiene al fin su poeta», *Emociones Montevideanas, Montevideo, Claudio García, 1942, p. 20.*

que no necesitan dirección»¹⁶, su percepción de la ciudad se inscribe en la dinámica vital de la época que impulsan las vanguardias entusiasmadas por el trepidar sobre el asfalto. Esta evolución es perceptible en el propio autor. Cuatro años después, en la *Epopeya de la ciudad* (1927), la apuesta vanguardista es abierta. Para Frugoni la ciudad está viva. En «Canto a la multitud» recurre a un símil de larga tradición literaria:

La ciudad es como el río, que permanece y anda,
 quieta en la geometría múltiple de sus casas;
 trashumante en la fluida circulación de sus gentes.
 Con los ojos de sus ventanas
 se ve a sí misma transitar por las calles¹⁷.

La multitud «se esparce y se concentra» en la calle, como «un monstruo que distiende sus miembros/ en las avenidas y las plazas» y «se desarticula dentro de las casas». La ciudad se antropomorfiza y se transforma en un ser humano que se mira a sí mismo a través de los ojos de sus ventanas. El individuo es una «gota de esa ola/ de mar que pasa»; pero gota capaz de reflejar el cielo «cuando está aislada». La vanguardia poética uruguaya descubre alborozada en el trepidar y palpitante ciudadano, el ritmo modernizador de la ciudad polifacética, los signos positivos de la locura y la desmesura urbana. La poesía puede cantar así al Palacio Salvo, rascacielos de 28 pisos y 84 metros de altura, edificado en los años veinte en la céntrica Plaza Independencia en la esquina de 18 de Julio, la principal avenida de Montevideo. Su original (y discutida) arquitectura se transforma en obligado referente poético y en el edificio emblemático por antonomasia de la capital del Uruguay, *totem* e icono de la modernidad asumida con alborozo.

En el «antipoema» sobre el Palacio Salvo que da título al volumen *Palacio Salvo* (1927), Juvenal Ortiz Saralegui completa su admiración por el flamante rascacielos —cuya silueta inconfundible ilustra la portada del libro— con la de un gran letrero luminoso desplegado en su fachada, cuyos destellos asimila metafóricamente a un mensaje de «radiotelefonía»: «Están alerta /están alerta/ los radio-escuchas de los horizontes!», nos dice con ritmo sincopado a modo de epígrafe inicial, abriendo un libro que cierra con el colofón: «Editorial vanguardia,

¹⁶ Jorge Medina Vidal, *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*, Montevideo, Diasco, 1967, p. 69.

¹⁷ Poema reproducido por Jorge Medina Vidal, *o.c.*, p. 70.

montevideo MCMXXVII, Estación Palacio Salvo: ha terminado la transmisión». El Palacio Salvo se convierte en torre de transmisión de la obra que Alberto Zum Felde saludó como «una de las notas más estridentes del futurismo».

Alfredo Mario Ferreiro, autor de *El hombre que se comió un autobús* (1927) y *Se ruega no dar la mano* (1930) —el que definiera al Uruguay como «país-esquina»— mezcla el humorismo con un alegre entusiasmo futurista por la novedad y los cambios. No permanece indiferente frente al «rascacielos del Salvo», al que dedica un divertido poema. En sus versos, «el rascacielos es una jirafa de cemento armado/ con la piel manchada de ventanas». Una jirafa un poco aburrida, «empantanada» en la esquina de Andes y la Avenida 18 de julio, «incapaz de cruzar la calle/ por miedo de que los autos/ se le metan entre las patas y le hagan caer». El poeta imagina, la «idea de reposo» que daría «un rascacielos acostado en el suelo», con «las ventanas mirando cara al cielo/ Y desangrándose por las tuberías/ del agua caliente/ y la refrigeración». En conclusión, exclama: «El rascacielos de Salvo/ es la jirafa de cemento/ que completa el zoológico edificio de Montevideo».

Un «lujoso biombo para ocultar al Uruguay»

Si el Palacio Salvo es el rascacielos de los años 20 que caracteriza poética y urbanísticamente desde entonces a Montevideo¹⁸, en 1930 —con el pretexto de celebrar el centenario de la primera constitución—

¹⁸ Es interesante anotar que numerosos escritores han vivido o viven en los eclécticos apartamentos del Palacio. Allí habitó durante largos años la narradora Armonía Somers; y —durante los años setenta— la poetisa Idea Vilariño. Más adelante lo hizo el poeta Julio Chapper. Y una joven poeta, Inés González Zubiaga —que audazmente se atrevió a publicar poemaslésbicos en plena dictadura— vivió y murió en ese edificio (se suicidó allí...) Antes, entre el final de la década del treinta y mitad de los cuarenta, en el apartamento de María V. de Muller, coordinadora de Arte y Cultura Popular, se reunía los días lunes una significativa tertulia de la que eran asiduos: el filósofo Carlos Vaz Ferreira, el crítico Alberto Zum Felde y la poetisa Clara Silva; los escritores Paco Espinola, Fernando Pereda, Julio Bayce, Alfredo y Esther de Cáceres, Alfredo Mario Ferreiro, Hugo Balzo, Héctor Tosar, Manuel de Castro, entre muchos otros. Concurrieron a esas tertulias Alfonsina Storni, Alberto Ginastera, Pablo Neruda, de paso por Montevideo. Por otra parte, en el sótano del Palacio Salvo funcionó el teatro del mismo nombre, y luego un cine; en el entresuelo sigue estando CX 30 Radio Nacional, famosa hace muchas décadas por sus radioteatros, y en los setenta por constituirse en alternativa a la voz monocorde del régimen. En la actualidad vive en el Palacio Salvo el dramaturgo Ricardo Prieto, No deja de ser curioso anotar que Vernon Lee Williams, un escritor e investigador norteamericano que estudia la obra de Armonía Somers, se ha instalado también en el emblemático Palacio.

se levantan edificios y estatuas que prolongan a lo largo de la década una voluntad de legitimar una representatividad del Uruguay de la que la capital era su único teatro y la próspera fachada de un país en realidad más empobrecido, apenas se trasponían los límites de sus suburbios. «Montevideo es un lujoso biombo para ocultar al Uruguay», se dirá sin ironía, al recorrer los renovados escenarios urbanísticos jaloados de monumentos conmemorativos de su historia o sus personajes arquetípicos: el inmigrante (1921)¹⁹, el gaucho (1927) erigidos en los años veinte se prolongan en los dedicados a la maestra (1930), al estibador (1930), al labrador (1932), al obrero urbano (1932) y al aguatero (1932). Con la carreta, la diligencia y la familia de indios charrúas completan una tipología del Uruguay condensado en el bronce distribuido estratégicamente en el trazado urbano montevideano que el Obelisco a los Constituyentes de 1830 —emplazado en un significativo cruce de la ciudad entre la Avenida 18 de Julio y Bulevar Artigas— completa.

Todos estos edificios y la Rambla Sur, ganada al «río como mar», bordeando el Río de la Plata desde la Ciudad Vieja para «rivalizar con Niza, Marsella, Barcelona o Hamburgo»²⁰, según proclaman entusiastas los cronistas de la época. Pero mientras tanto, Montevideo vive una transformación urbana resultado de otros factores. Por un lado, la visita de Le Corbusier al Uruguay en 1929, significó un espaldarazo oportuno y efectivo para quienes habían optado por la arquitectura moderna. Por otra parte, el regreso al Uruguay del pintor Joaquín Torres García en 1934 marcó un nuevo giro urbanístico. En el taller que funda —el famoso TTG— acentúa su prédica del constructivismo y su metafísica de proporciones geométricas y matemáticas que trascienden las artes plásticas en que se expresan como parte de un orden cósmico de validez universal. Funda una escuela de fieles, cuando no sectarios, seguidores que marcan con una impronta indeleble el arte uruguayo y latinoamericano contemporáneo. Allí concurren varios arquitectos como alumnos y con ellos se propicia la integración de las artes plásticas en

¹⁹ La abundancia de monumentos que se inauguran en el período, inspiran algunos comentarios irónicos. Isidoro Más de Ayala se pregunta si el del inmigrante, situado en la aduana portuaria, no representa en realidad un homenaje al contrabandista, para exclamar al final: «Monumentos, placas, estelas, conmemoraciones... ¡Oh! qué poco se confía en la memoria de los hombres!», Y por el sur el Río de la Plata, Montevideo, Palacio del Libro, 1958, p.138.

²⁰ Citado por Susana Antola y Cecilia Puente, «La nación en bronce, mármol y hormigón armado», Los uruguayos del Centenario, o.c., p. 236.