

# Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

## Comisión Directiva

Presidenta: Gabriela Sosa  
Vicepresidenta: Verónica Goroso  
Secretaria: Victoria Diez  
Tesorero: Néstor Sanguinetti  
Vocal: Roxana Rüginitz

## Consejo Editor de la revista [sic]

Gabriela Sosa  
Verónica Goroso  
Victoria Diez  
Néstor Sanguinetti

## Consejo Académico de Lectura

Alfredo Alzugarat  
Roberto Appratto  
Hebert Benítez  
Elvira Blanco  
Carina Blixen  
Oscar Brando  
Luis Bravo  
Margarita Carriquiry  
María del Carmen González  
Gustavo Martínez  
Alicia Torres  
Silvia Viroga

## Diseño y diagramación

Rodrigo Camy Betarte  
levedad@gmail.com

## Corrección

Inés Pereira Larronde

## Fotografía de Tapa

Malvina Guaraglia

## Diseño de logo APLU

Mariana Pérez Balocchi  
(en base a diseño original de Alicia Cagnasso)

Revista [sic]. Año I. #1 - Abril de 2011.

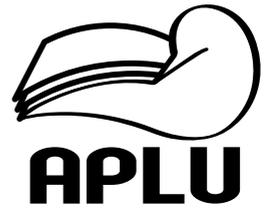
## A.P.L.U.

Av. 18 de julio 1825 ap. 401 C.P. 11.200  
Telefax (+598) 2403 6506  
apl1992@gmail.com | www.aplu.org.uy

Revista registrada ante el MEC en Tomo  
XVI, Foja 33 a los efectos del artículo 4 de la  
Ley N° 16.099.



Impreso en Tradinco S.A.  
Minas 1367 - Montevideo - Uruguay  
Tel. 2409 4463. Abril de 2011  
D.L. 341-575 / 10.  
Edición amparada en el decreto 218/996  
(Comisión del Papel)  
www.tradinco.com.uy



## SUMARIO

### La puesta en voz de la poesía

*Luis Bravo*

### Misales, de Marosa di Giorgio

*Alejandra Torres*

### Espacios de transgresión en la narrativa de Bellan

*María del Carmen González*

### Notas a unos capítulos del Quijote

*María de los Ángeles González*

### Ferreiro y Zum Felde a fines de los años veinte

*Claudio Paolini*

## sic

(Del lat. *sic*, así).

1. adv. usado en impresos y manuscritos  
españoles, por lo general entre paréntesis,  
para dar a entender que una palabra  
o frase empleada en ellos, y que pudiera  
parecer inexacta, es textual.

# Editorial

Hoy es un día de festejos para la APLU, dado que se inicia una nueva etapa. El tradicional Boletín trimestral, que ha acompañado a la institución desde hace ya varios años, da paso a *[sic]*, revista literaria arbitrada, de frecuencia cuatrimestral. La nueva publicación parte de la convicción de que resulta imprescindible contribuir desde la Asociación a un mejoramiento en la formación académica de estudiantes y colegas de todo el país. *[sic]* se propone ser un espacio ideado para la divulgación de materiales inéditos, trabajos de investigación que sabemos se llevan muchas veces a cabo de forma sistemática y profesional, aunque sin posibilidades reales de darse a conocer en una publicación. *[sic]* es una invitación a incursionar por los vastos caminos de la teoría y la crítica literaria que aún quedan por conocer, valiéndonos

fundamentalmente de los conocimientos que nuestro propio medio académico nos brinda y que no siempre hemos sabido valorar en su justa medida.

El primer artículo que incluimos pertenece a **Luis Bravo**, quien realiza un detenido estudio acerca de cómo la oralidad ha sido relegada en el logos occidental, a lo largo de la historia de la literatura, respecto del valor de la escritura. Ubicado en la vereda opuesta, Bravo analiza algunos de los legados de la vanguardia europea de comienzos del siglo XX respecto de la presencia de lo vocal y performático en la concepción misma de lo poético y propone consideraciones teóricas acerca de lo que sería estudiar la historia de la poesía desde la “puesta en voz”, aplicando el novedoso enfoque a la mirada de algunos poetas uruguayos de conocida trayectoria.

Finalmente, se vincula el abordaje de la “puesta en voz de la poesía” desde la presencia actual de diversos medios tecnológicos, lo cual enriquece aún más la mirada y permite un importante camino de investigación de cara al futuro.

Marosa di Giorgio, una de las poetas performáticas más destacadas de nuestra literatura, es el tema de otro de los trabajos que incluimos en este primer número de *[sic]*, aunque desde una óptica de análisis muy diferente. **Alejandra Torres** parte inicialmente de algunos estudios de género para abordar la obra *Misales* y reflexionar acerca de los mecanismos por los cuales la propuesta estética de Marosa se transforma en permanente transgresión. El constante devenir entre lo vegetal, lo humano y lo animal como manera de satisfacer el placer, e incluso el dolor y los deseos de destrucción; el desdibujamiento de seres y

objetos de difícil definición y fluido estado de cambio; todos estos elementos van configurando un mundo poético que cautiva por el manejo de su sensorialidad y sus pulsiones más arquetípicas.

El artículo de **María del Carmen González** tiene como centro de atención dos relatos de José Pedro Bellan, “La realidad” y “Los amores de Juan Rivault”, analizados desde la historia de las costumbres de un Novecientos contradictorio y represor del erotismo y la sexualidad. La autora se detiene a plantear los diversos perfiles femeninos de la época y los espacios que estos ocupan en un estricto esquema de valores establecido desde la masculinidad como lugar de poder. El estudio del personaje de Juan Rivault, sus características personales y su evolución a lo largo del relato, se transforma en metáfora de dicha sociedad.

Sin olvidar el estudio de los textos clásicos de la literatura, **María de los Ángeles González** propone la lectura de algunos pasajes del *Quijote* en clave foucaultiana, es decir planteando la cuestión de la creación de la realidad a través del lenguaje. Centrándose en los capítulos XLIII y XLIV de la Segunda Parte, poco frecuentados por la crítica literaria, se analiza el diálogo de Cervantes con concepciones de su época -vinculadas al Barroco- y de épocas venideras: la Posmodernidad y la cuestión de la verdad, por ejemplo. Una vez más, hablar del *Quijote* es confirmar su actualidad.

**Claudio Paolini** se centra en los posibles puntos de contacto entre dos figuras de la literatura uruguaya: el poeta Alfredo Mario Ferreiro y el ensayista Alberto Zum Felde. Rompiendo con diferencias algo esquemáticas, Paolini busca y encuentra

espacios de intersección: la bienvenida de Zum Felde a las propuestas vanguardistas de algunas figuras de nuestra cultura de aquel entonces; la participación de ambos en los mismos medios de prensa; incluso apreciaciones similares en lo referido al estado presente y pasado de las letras uruguayas. El lector podrá apreciar un amplio manejo de fuentes, que sin duda enriquece los alcances de la investigación.

Finalmente, no quisimos prescindir en *[sic]* de la sección de divulgación de actividades académicas de la Asociación y de otras instituciones, así como de las noticias que pudieran ser de interés a los socios de la APLU. Incluimos la *Separata* como material de consulta y espacio que continúe promoviendo el encuentro de colegas dispuestos a compartir su tiempo, convocados por el saber.

## La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia\*

Luis Bravo

[...] es preciso que el que hace vibrar el aire sea un ser animado y tenga fantasmas, porque la voz es un ruido significante y no sólo soplo de aire.

Aristóteles (*De anima*)

La voz del poema es escritura que encuentra su tono y nos habla.

Jacques Lacan

### Luis Bravo

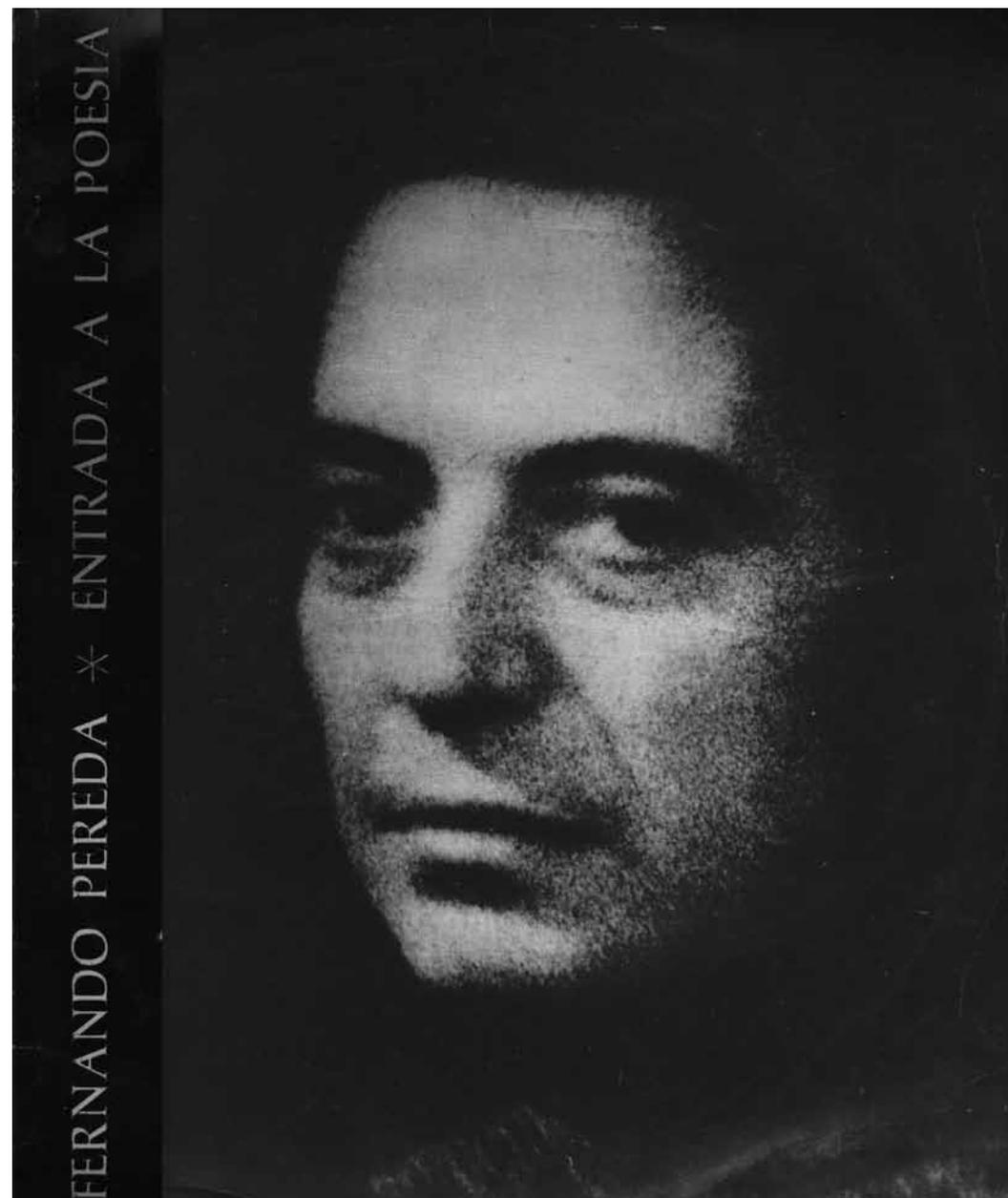
Poeta y performer, ensayista, profesor de *Literatura Universal III* en el IPA y de *Literatura Latinoamericana II* en la Universidad de Montevideo.

En poesía se destacan sus publicaciones: *Árbol Veloz* (1998, libro + 1° Cd rom multimedia con participación de veinte artistas; Cd/Dvd, 2009); *Algo pasa por la voz* (Estuario, 2008); *Tamudando*, recital-performance junto a la vocalista Berta Pereira y otros artistas (Dvd, Ayuí/Yaugurú, 2010).

Ha publicado artículos en revistas especializadas de Francia, Canadá, Perú, Colombia, México, Argentina, Portugal, Estados Unidos, habiendo ejercido el periodismo y la crítica literaria en medios nacionales en prensa escrita y radio desde 1985 (*Brecha*, *Cuadernos de Marcha*, *Hermes Criollo*, *SODRE*, entre muchos otros).

Su último libro de ensayos es *Escrituras visionarias* (Fin de siglo/ MEC, 2007). En 2011 se publicará *Historia crítica de la poesía uruguaya: 1950-1973* (Premio Letras - Fondos Concursables MEC /Editorial Estuario).

Desde sus orígenes la poesía fue concebida como una puesta en voz de la palabra. Así ha estado vinculada a celebraciones de variada índole, desde prácticas rituales, proféticas y oraculares, hasta eventos cívicos o deportivos (himnos, odas); pasando del mito y la leyenda a una forma de elaboración rítmica que le valió la invocada asistencia de musas –por cierto muy especializadas según los motivos, tonos y caudales a los que el aeda aspirara–. Los *epos* y los *melos* egeo-cretenses y griegos, el *Mhabharata* y el *Ramayana* de la India, las sagas escandinavas, los cantares de gesta en diversas lenguas surgidas durante la Edad Media, los romances y las coplas de los castellanos y moros, así como el diverso *corpus* multilingüístico, hasta el presente nunca recabado más que en lenguas específicas (como el náhuatl) de las culturas nativas amerindias, son todas formas poéticas marcadas por la oralidad. Algunos de sus rasgos genéricos son: el ser composiciones anónimas, de creación colectiva y multicrónica –resultado de un proceso de gestación cambiante hasta su fijación escrita–; textos para ser “cantados” o representados vocalmente, acompañados (o no) por instrumentos musicales, así como junto a otras artes, principalmente la danza. De ese caudaloso y ancestral manantial de representaciones, la poesía se nutrió durante siglos. A más de irse secularizando también fue delimitándose, hasta constituirse en una práctica cuya autoría pasa por la firma, el nombre propio que la impresión en letra de molde, junto al depósito legal, dan como propiedad individual. Esto a partir de una ampliación del lectorado cuya modernidad comienza con la imprenta de J. Gutenberg (1455) y llega hasta el presente, ya jaqueada por la telemática *on line* y por soportes cibernéticos como la pantalla de mano denominada *kindle*, que en pocos años disputará el mercado lector contra el libro hecho en papel.



Carátula del disco *Entrada a la poesía* de Fernando Pereda (AS, 1967).

Sin embargo, este mismo mundo global es multicrónico a un grado tal que aún hoy en las Américas, Asia, África y Oceanía son muchas las culturas que mantienen la práctica de la composición y transmisión oral como vehículo de su cultura. Es allí cuando el término “literatura” –tradicionalmente restringido al lecho de procusto de la *littera* en la que encaja la letra de molde– expone sus limitaciones.<sup>2</sup>

En Latinoamérica este tema implica una discusión de enfoques socio-culturales en pugna, aún en proceso. Un cuestionamiento axial provino del padre Ángel M. Garibay,

cuando en 1953, al exhumar la literatura náhuatl, fustigó a “doctos e indoctos” que subordinaban “literatura a escritura” (Garibay, 1953: 11). Según W. Mignolo, recién los estudios teóricos del Poscolonialismo comienzan a atender a los discursos creados en lenguas nativas, replanteándose una noción de literatura supeditada a la lengua española y a estéticas eurocéntricas:

Pienso que la paulatina toma de conciencia de la complejidad cultural y lingüística del modelo que ofrece la colonia, se ha ido manifestando en un conjunto de estudios que comienzan a publicarse alrededor de 1980. De esta manera, el dominio de los textos escritos en castellano y con valor literario, va dejando paso al dominio de textos escritos en otras lenguas y a las transcripciones de relatos orales, sin necesario valor estético (Mignolo, 1996: 4).

El hecho es que la crítica y la historia literaria latinoamericanas evidencian dificultades epistemológicas para tratar la diversidad de las literaturas orales, no solo las precolombinas sino incluso las actuales, desde un sistema que a la hora de historiarse insiste en una supra-identidad homogénea. Incluso el transculturalismo de Ángel Rama se orienta, en última instancia, a una demarcación de centralidad criolla y marginalidad indígena:

Los productos literarios indios que pertenecen al cauce de la resistencia cultural son los que diseñan los límites de la literatura en América Latina, pues manifiestan como ninguna otra comunicación lingüística, la otredad cultural. Por lo mismo postulan una nueva funcionalidad de la literatura a la cual competirá la integración de estos discursos en un marco homogéneo (Rama, 1989: 57).<sup>3</sup>

Al respecto, Uruguay Cortazzo aporta una serie de conceptos a la discusión. El revulsivo crítico uruguayo de los años ochenta postula:

[...] un pluralismo que va más allá de la idea de diferencias regionales o del modelo de la unidad en la diversidad. Una teoría literaria que dé cuenta de la complejidad y conflictividad que se observa en las literaturas de América, tiene que romper con la fascinación de la unidad y comenzar a pensar en modelos plurisistémicos y en nociones de texto no enteramente previstas para la literatura occidental (Cortazzo, 2001: 48).

En cuanto al conflictivo asunto entre oralidad y escritura en nuestro continente, Cortazzo refiere al concepto de “textualidad indígena” tratado en 1991 en un congreso en Londres. En tal sentido se hace eco del reclamo de enfoques metodológicos que no subordinen lo literario a lo escrito sino que atiendan la complejidad estructural de los discursos de la oralidad y la interdisciplinariedad, según lo planteado por M. Lienhard:

La textualidad indígena al vincularse al ritual solo puede ser concebida como multimedial, ya que se articula a otros elementos de significación: música, canto, coreografía,

vestuario, pintura corporal. Por un lado el texto indígena se aproxima aquí a la teoría del espectáculo, que exige una aproximación apoyada por la semiótica, y por otro, se necesita de una estrecha colaboración con la antropología por tratarse de otra cultura (Lienhard, 1995: 169-185).

Al respecto de este punto, en *The Singer of Tales*, Albert B. Lord –quien prosiguiendo las investigaciones de Milman Parry se aprestó a considerar los diferentes modelos y funciones que la poesía oral y la escrita habían seguido desde la Antigüedad– incluyó en el prólogo de su libro el siguiente diagnóstico de Harry Levin:

El término ‘literatura’, al presuponer el empleo de la letra, da por entendido que las obras verbales de imaginación se transmiten por medio de la escritura y la lectura. La expresión ‘literatura oral’ es evidentemente contradictoria. [...] La palabra, hablada o cantada, junto a la imagen visual del locutor o cantor, ha venido recuperando, sin embargo, su dominio gracias a la ingeniería eléctrica. Una cultura basada en el libro impreso, que ha prevalecido desde el Renacimiento hasta hace poco, nos ha legado –a más de inconmensurables riquezas– esnobismos que deberíamos dejar de lado (Lord, 1960).

Cuando Marshall McLuhan cita esa declaración en *La galaxia Gutenberg*, subraya hasta qué punto los estudios sobre “la divergente naturaleza de las organizaciones sociales de lo oral y de lo escrito” (McLuhan, 1962: 8) eran una deuda que no podría zanjarse hasta que esas dos formas de la palabra artística volvieran a coexistir en conflicto, tal y como ya ocurría hacia 1962.

Para ir desmontando parte de la falsa oposición entre *escritura civilizada* y *oralidad primitiva*, revisaré algunas de las pérdidas que trajo aparejado el pasaje de la oralidad a la escritura, a más de las consabidas ganancias.

### Antigüedad, voces nativas y multimedialidad

“El mundo existe para terminar en un libro”, dice S. Mallarmé a finales del siglo XIX. Tal afirmación hubiera provocado la ira de Simónides –bardo nacido en Keos en el 556 a. c.–, cuyo oficio consistía en componer y memorizar cantos para ser recitados ante una audiencia.

Así lo recrea Mary Renault en una de sus novelas históricas sobre la Antigüedad griega (Renault, 1990). En el archivo de su memoria, el bardo portaba los *epos* homéricos, los poemas líricos de Safo y Arquíloco, entre otros. No concebía que tal legado, esencial a su arte de componer y vocalizar, se transmitiera de otra forma que no fuera la de un entrenamiento vocal de larga data. Sin embargo, durante la tiranía ilustrada de Pisístrato, la escritura ganó terreno como nuevo soporte de la memoria y un mal día, Simónides encuentra a su discípulo, Baquilides, escribiendo sobre cera, entonces lo acusa de “traición a la musa” y trágicamente vaticina la “desaparición de la poesía”.

Mientras Simónides anuncia el fin apocalíptico del arte poético, el joven Baquilides se sitúa en el umbral de una nueva era. Si para Simónides aquello era una traición a Mnemosine y sus hijas –la sagrada memoria de los cantos ya no articularía la invocación humana y el

designio divino–, para Baquílides la escritura materializaba en signos aquello que antes era más abstracto o virtual. Y en ese instante, la concepción de que el canto poético es lo que pasa por la voz –aquello que se evoca, se invoca y se hace presente en la vocalización de cada recitado– comenzaba a desdibujarse. He allí el germen de una pérdida: la de la poesía prescindiendo del arte de la puesta en voz, del ritual convocante de una presencia física y sonora en vivo, en intercambio con una audiencia, incluida la presencia inmaterial de las diosas benéficas.

El investigador G. Guerrero rastrea en la obra de Platón lo que se entendía por *melos*. En boca del personaje de Sócrates (*La República*, L. III) aparece la clasificación de los modos enunciativos de la Edad Lírica. El *melos* está formado por tres elementos: la palabra (*logos*), la música (*armonía*) y el ritmo (*ruthmos*) de la danza. Si bien los dos últimos debían someterse al dictado del *logos*, se subraya que la composición no se realizaba en plenitud sino en la conjunción de los tres aspectos. Por tanto, los *melos* eran “una poesía de y para la voz” (Guerrero, 1998).

En *Ion*, Platón menciona que cuando el poeta asumía la voz durante la representación se denominaba *melopoios*, que significa “inspirado por los dioses”. En tal sentido, el lector actual está en las mejores condiciones para comprender que cuando lee los textos de Estesícoro, Píndaro, Safo, Anacreonte, está ante un texto parcial de lo que fue la compleja dimensión multimedial de tales composiciones.

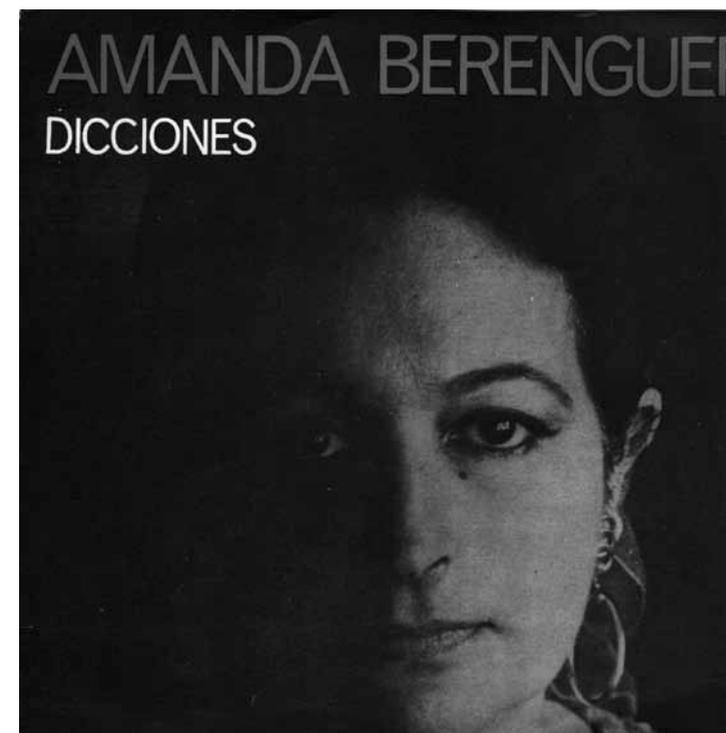
La cultura de los guaraníes *mbyá* del Paraguay mantuvo en secreto su “literatura” hasta 1950, cuando el antropólogo León Cadogan, que se había ganado su confianza, accedió a ella. Ese *corpus* se denomina *ñe' ë porã tenonde*, y se lo traduce como “las bellas letras”. Según U. Cortazzo, la mejor acepción sería “las adornadas palabras”, en alusión a las plumas que llevan en la cabeza los *mbyá*. La “palabra adornada” es palabra “bella” pero en tanto sinónimo de “sagrada”, como vínculo entre los dioses y los humanos. En la concepción guaraní las palabras son almas (*né ëng*) que encarnan en los oficiantes del rito, asimilando la energía del ser supremo, Ñamandú. Según Cortazzo,

[...] las palabras no pueden ser categorizadas como signos: son la propia sustancia sagrada que se manifiesta como sonido. [...] Las palabras no representan sino que se presentan y desencadenan la energía sagrada, la de los dioses o la de los ancestros (Cortazzo, 2001: 53).

A partir de ambos ejemplos es posible extraer algunas reflexiones. Primero, que la interdisciplinariedad entre las artes no es una novedad de la modernidad sino que, paradójicamente, ha sido la misma cultura de la modernidad tipográfica la que obliteró tales aleaciones. Según McLuhan, la escritura, al desplazar los modos de una civilización predominantemente oral, fomentó la preponderancia del sentido visual, afectando las concepciones del tiempo y del espacio hasta hacerlos lineales: “El pensamiento abandonó su lado mágico para hacerse lógico, discursivo y así el argumento predominó sobre la metáfora”.

En el caso guaraní, Cortazzo comparte sus conclusiones con A. Brand en relación al poder mágico de la palabra en los rituales nativos:

La oralidad, entonces, no es una simple categoría textual posible de trasladarse a la escritura. Es la condición única en que puede producirse la comunicación como encuentro físico con



Carátula del disco *Dicciones* de Amanda Berenguer (Ayuí, 1973).

las entidades sagradas. La escritura destruye el nivel somático del encuentro, pues elimina al hablante como presencia y reduce toda la experiencia a una solitaria decodificación intelectual de signos [...] la resistencia a la escritura entre dirigentes religiosos guaraníes tiene que ver con esta pérdida: los que aprenden a leer ya no memorizan los cantos, los dioses ya no se presentan como antes, las palabras pierden los poderes curativos (Brand, 1997: 156).

El pasaje a la escritura implica en estos casos una doble pérdida: la del alcance multimedial de la representación poética y la obliteración del valor sagrado y del poder mágico de la palabra.

La crítica y la teoría literaria que operan desde un paradigma exclusivamente escritural han estado omisas para asimilar fenómenos de esta catadura. Curiosamente, la carencia parece situarse en torno a las manifestaciones de la voz, puesto que se hace notar tanto ante las textualidades denominadas “indígenas” o “primitivas” (cánticos rituales, himnos, invocaciones), como ante las de índole ruptural, desde las vanguardias que atraviesan el siglo XX hasta las performances multimediales y las publicaciones transtextuales de soporte cibernético. Por tanto, el punto bien podría situarse en una problemática que atañe a las herramientas críticas de un logocentrismo escritural que, cuando se enfrenta ante manifestaciones fronterizas en materia de soporte discursivo –en las que aparecen zonas de permeabilidad entre los códigos oral y escrito, así como en el entrecruzamiento de lenguajes artísticos– permanece ajena, omisa, o adopta una olímpica actitud de superioridad despreciativa. Charles Bernstein, poeta y teórico norteamericano

del movimiento *Language poets* de los años setenta, lo dice con claridad en sus ensayos sobre “poesía y palabra performática”:

Mientras la performance de poesía es tan antigua como la poesía misma, la atención crítica a la performance de la poesía moderna y contemporánea ha sido negligente, a despecho de la crucial importancia de la misma en la práctica de la poesía del siglo XX (Bernstein, 1998: 3).

Si la poesía ha sido históricamente una manifestación oscilante entre lo oral y lo escrito, partamos de que ambas vías son válidas y no excluyentes. Esa alternancia es lo que en la era electrónica –desde la radiodifusión y la industria fonográfica de los años 1920, hasta el auge en los sesenta con las primeras transmisiones de televisión vía satélite– se volvió cada vez más frecuente en las prácticas poéticas, hasta que la actual era cibernética –en permanente cambio instrumental desde los ochenta– ha ido acercando lo poético, cada vez más, a la puesta en voz de sus orígenes. Dicho de manera paradójica, el desarrollo tecnológico del siglo XXI desafía a la poesía y a los poetas a retomar las más antiguas prácticas de composición multimedial y de ejecución vocal para ser representadas ante una audiencia, presencial o mediática.

### Oír y hacer sonar: la voz de las vanguardias

El protagonismo de la metáfora, la interpenetración de lenguajes artísticos, la incorporación de lo tecnológico al arte, la internacionalización de su producción fueron características señaladas de las vanguardias en los primeros treinta años del siglo XX. Los pintores cubistas y el poeta Guillaume Apollinaire, los poetas y pintores futuristas, italianos y rusos, los radicales performers dadaístas, el creacionista Huidobro fundaron una discursividad transtextual que fusionó grafismo, sonoridad, movimiento y vocalidad, provocando el quiebre del canon racionalista de “las bellas artes y letras”. Al afectar el formato del objeto artístico –convertido en acciones inclasificables, absurdas e inasibles para el mercadeo– atentaron contra el orden burgués.

La estructuración del discurso vanguardista refractó sobre los signos, lingüísticos y paralingüísticos, convirtiéndolos en materia prima de su arte. Se consagraron a lo que F.T. Marinetti designó como “obsesión lírica de la materia”, en un claro ataque a la confesionalidad declamatoria del “yo” romántico, sustituyendo la linealidad sintáctica por el “simultaneísmo” perceptivo de la *paroliberi*. Si bien la politipografía determinó la poesía visual contemporánea –los alejandrinos, como Simias de Rodas en 300 a.c., y poetas medioevales como Raimundo Lulio, siglo XIII, ya habían transitado dicha camino (Zárate, 1976)–, en los textos futuristas y dadaístas el grafismo no es meramente visual sino que se constituye a la vez en “partitura” para la representación vocal. En *El alfabeto sorpresa* (1916), Marinetti decía acerca del “simultaneísmo”, que la letra porta “sensaciones plásticas, musicales, eróticas y sentimentales”.

Sirva como ejemplo la sonoridad protagónica, ya desde el título onomatopéyico, en “SCRABrrRraaNNG” (1919) de Marinetti, cuyo subtítulo refiere a la violencia sonora del frente de batalla que “ella” –cuya silueta desnuda puede verse en negro, abajo en el costado derecho del poema– lee, reproduciendo en su oído interno lo que “su artillero” relata en la misiva. El caos sonoro, representado por la diseminación gráfica, es lo que el poeta habrá de declamar, unido de coros de voces y de instrumentos específicos.

Desde los años ochenta se han ido asimilando muchas de las técnicas visuales, antes revulsivas, de los vanguardistas, hasta hacerse moneda corriente. La publicidad telemática, el diseño gráfico, la animación aplicada a la industria de los juegos electrónicos, han masificado en la escalada de los soportes domésticos (video, cd láser, cd rom, dvd, sitios web, blogs, mst, twitter), muchos recursos expresivos, antes transgresivos. En buena medida lo que se percibe como “levedad” posmoderna consiste justamente en que la sobreexposición de lenguajes visuales ha saturado las retinas, banalizando cualquier significación crítica. Así puede verse en fracción de segundos un poema concretista utilizado como sinopsis de una tanda de televisión, sin que nadie a nuestro alrededor se entere del evento. Sin embargo, la voz indómita de la poesía vanguardista aún está allí para distorsionar el homogéneo ruido global. En el éxtasis de la onomatopeya de la “parole in libertá”, en *Zaum* o el *lenguaje transaccional* de los futuristas rusos, en la xenoglosia dadaísta, en la segmentación sémica y el valor fonético en sí, en el gasto anasemántico de poesía fónica, en la energía del “projective verse” de Olson que posibilitó el “Aullido” de los poetas Beat, se opera una subversión del discurso que aún no ha sido domesticada.



F.T. Marinetti, 1919.  
SCRABrrRraaNNG.  
(Aquella tarde en cama ella  
leyó otra vez la carta de su  
artillero en el frente de batalla).

Si bien la lectura de los Manifiestos vanguardistas es de utilidad, siguiendo esta línea de exposición hoy cabría atender primordialmente a sus *puestas en voz*. Partimos de una premisa fundamental, y es que muchos de los Manifiestos no son meras declaraciones de principios sino resultados de una praxis performática. Un claro ejemplo es cómo a partir del estreno en 1914 de *Piedigrotta*, de Francesco Cangiullo, en Roma, y de *Zang Tumb Tumb* de F.T. Marinetti en Londres surge la redacción de *La Declamación dinámica y sinóptica* (Milán, 1916):

Esa declamación tradicionalista, incluso cuando está sostenida por maravillosos órganos vocales y por los temperamentos más fuertes, se reduce siempre a una inevitable monotonía de altos y bajos, a un ir y venir de gestos que inundan reiteradamente de aburrimiento la mugrienta imbecilidad de los públicos de conferencia.<sup>4</sup>

Si bien la diatriba contra los declamadores de poesía tradicional y su “venerable” público es ilustrativa de la confrontación estética, ese texto importa hoy mucho más por la detallada descriptiva de su operativa multimedial. En once puntos se exponen al detalle los usos de la voz, movimientos, escenografía, vestuario, así como el alcance paródico de los “instrumentos onomatopéyicos” inventados por los propios futuristas. La puesta en escena multimedial –en la que intervienen pintores, poetas, músicos, actores–, con énfasis en lo sonoro, es objetivo primordial de estas primeras *performances* del siglo XX.<sup>5</sup>

Así se presentan los instrumentos: la *tofa*, una caracola enorme “cuya melopea tragicómica turquesa-oscura” es “una sátira feroz de la mitología y de todas sus sirenas, tritones y conchas marinas”. El *putipú*, cuyo ruido es naranja, vibra si se lo frota con la

mano mojada y apunta a la “violenta ironía con que una raza sana y joven corrige y combate todos los venenos nostálgicos del Claro de Luna”. El *scetavaiasse* (rumor rosa y verde) tiene por arco una sirena de madera cubierta de cascabeles, siendo “la parodia del violín como expresión de la vida interna, y de la angustia sentimental. Ridiculiza el virtuosismo musical, Paganini, Kubelik, los ángeles tocadores de viola de Benozzo, la música clásica, las salas de los conservatorios, cargadas de tedio y de una negrura deprimente”. El *triccabbalacche* (ruido rojo), una lira que tiene por cuerdas unas varillas terminadas en martillos que suenan a platillos, es la “sátira de los cortejos sacerdotales grecorromanos y de los citaristas que adornan la arquitectura tradicionalista” (Sarmiento, 1991: 107-108).

En rigor fueron los poetas alemanes quienes primero se aventuraron a utilizar la voz como instrumento de un tipo de poema asemántico denominado “fonético”. Paul Scheebart con “Sin título” (1897) y Christian Morgenstern con *Canto nocturno a los peces* y *El gran Lalula* (1905) fueron los pioneros.

Pero el espacio que sistematizó la producción y ejecución de poemas fonéticos fue el *Cabaret Voltaire* de Zurich, en 1916. Allí se dieron a conocer los *encantatorios* poemas sonoros de Hugo Ball, con la participación de Emmy Hennings, señalando la crisis de la comunicabilidad de los significados de la poesía verbal.<sup>6</sup> Un documento de primer orden sobre lo que ocurría en aquel preciso momento, con reflexiones muy precisas sobre lo que aquí he denominado *la puesta en voz* de la poesía, se encuentra en el *Diario* de H. Ball. El 18 de julio de 1916 (el *Cabaret* había abierto sus puertas en mayo), Ball considera que la innovación plástica que Dadá está realizando *on stage* es a la vez un “redescubrimiento” del valor mágico de la palabra:

Hemos forzado la plasticidad de la palabra a un punto que difícilmente pueda ser igualado. Hemos logrado esto a costa de la oración construida racional y lógicamente. Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que han ayudado a redescubrir el concepto evangélico de palabra (*logos*) como una mágica y compleja imagen (Ball, 1974).

Si bien la “poesía sin palabras” (*Lautgedichte*) de Ball partía de una base signica de corte materialista, contenía a la vez una cierta filosofía mística:

[...] en estos poemas fonéticos, renunciamos al lenguaje que el periodismo ha corrompido y del cual ha abusado. Debemos regresar a la más profunda alquimia de la palabra, incluso abandonar la palabra para mantener la poesía como su último y más sagrado refugio (Ball, 1974: 53).

En este *Diario* de Ball he encontrado uno de los más preci(o)sos argumentos del valor que *la puesta en voz* implica para explicitar la “integralidad” de la poesía que este trabajo postula:

No hay otro lugar en el cual se detecte mejor la debilidad de un poema como en una lectura pública. Una cosa es cierta: el arte triunfa solo mientras alcance vida y riqueza en sí mismo. Para mí, el recitar en voz alta se ha vuelto la piedra de toque de la calidad de un poema, y he aprendido (desde el escenario) que en lo que respecta a la literatura de hoy todo se maneja

como un problema de escritorio, para una especie de pasivos coleccionistas de palabras, en lugar de para el oído del ser humano viviente (Ball, 1974: 54).

Puede concluirse que para Ball el texto escrito es solo una configuración de signos que requiere de la vitalidad vocal del poema y su ejecución para completar de manera íntegra su cualidad estética.

Según Michel Certeau –para quien la heteroglosia vanguardista pone en juego una inquietante permeabilidad de energías entre textualidad y corporalidad–:

[...] la voz se mueve, en efecto, en un espacio entre el cuerpo y el lenguaje, pero solo en el instante de pasaje del uno al otro [...] el cuerpo, que es un engrosamiento y una ofuscación de fonemas, no es aún allí la muerte del lenguaje. La articulación de significantes que es agitada y borrosa aun permanece como modulación vocal, casi perdida pero no absorbida en los temblores del cuerpo; es un extraño intervalo en el que la voz emite un discurso carente de “verdades”, y donde la proximidad es una presencia sin posesión (De Certeau, 1988: 230).

### La puesta en voz: aproximaciones teóricas

Lo que he denominado *puesta en voz de un poema* no es el mero reflejo oral de una dimensión escritural previa. En *la puesta en voz*, sea cual sea el soporte que el poema haya adoptado antes, éste asume su materialidad fónica en un primer plano. Quien se presenta ante la audiencia ha elaborado ese texto para que suene, y no porque la persona física del poeta esté allí circunstancialmente. En esa instancia el poema recupera algo que le es propio a su naturaleza: el ser un objeto de lenguaje compuesto para la voz de quien dice y para el oído de quien escucha, además de para la vista y oído interno del lector. En tal sentido, la “lectura” en voz alta no es un mero trámite ni un traslado de lo que reside en la página. En *la puesta en voz* no se apunta a la “motivación” del escucha para que luego se convierta en el “lector”, sino que ya está en juego la significación integral del poema, con sus cualidades rítmicas, tonos, pausas e intensidades dirigidas al corazón mismo de la recepción que es la presencia activa del espectador con todos sus sentidos. Roger Chartier denomina “lectores-oralizadores” a los asistentes de una *performance* de poesía, pues no consumen pasivamente el discurso, sino que ya con su presencia interactúan en el evento de “actualización” textual (Chartier, 1992).

Para decirlo en un juego de palabras: la lectura poética sin elaboración de su *puesta en voz* es algo que suele ocurrirle a los poemas, pero los poemas solo “ocurren” cuando su *puesta en voz* ha sido formalmente elaborada. Cuando la *puesta en voz* se da en vivo, el discurso inevitablemente interactúa y está mediado por múltiples elementos paralingüísticos (espacio, luz, gestualidad, canales de audición, otros aspectos tecnológicos), y entonces el poeta puede elaborar o no tales variables, jamás ignorar su existencia como si no fueran parte de la significación. Si se trata de una *puesta en voz* por vía indirecta, como una grabación, la voz podrá servirse de los recursos que le son propios a nivel expresivo, así como de efectos que la tecnología proporciona, atinentes al registro del plano sonoro. En tal sentido su trabajo ya no es únicamente personal; tendrá que compartir ciertas elecciones de producción con el técnico de sonido, sin ir más lejos, involucrándose en aspectos que si

bien exceden su campo de conocimiento serán determinantes para el resultado final de la emisión.

La *puesta oral* es una acción performática en tanto se inscribe de una manera única e irreplicable en un espacio-tiempo, en el que la palabra adquiere el valor de “acontecimiento”, en intercambio con una audiencia que interactúa con su presencia. En tal situación el receptor parte de una expectativa no dominable; hay algo de impredecible, y por tanto hay una cierta entrega o resistencia, que resulta siempre desafiante.

La *puesta en voz* es un “suceso” y no un fenómeno solo mental (como la lectura personalizada), pues implica una mediación corporal y una intensidad de intercambio energético entre intérprete y audiencia. De allí ese factor ritualizante que pone a prueba de manera insoslayable, midiendo el alcance poético de la palabra en la propia voz del poeta.

El reflejo volátil que llamamos “voz” materializa a nivel estético una serie de elementos que determinan en este instante el hecho poético en sí.

Al respecto, Régis Durand concibe “la volatilidad de la voz como un concepto cultural y psicoanalítico, posicionado entre realidad y representación, funcionando en un soporte metafórico de puro tiempo y de producción física” (Durand, 1977). Por tanto, la voz –esas ondas sonoras producidas en la laringe por la salida del aire que pone a vibrar las cuerdas vocales– entra en juego. Al tono –determinado por la longitud y masa de las cuerdas vocales– y a la resonancia –en pecho, garganta y cavidad bucal– habrá que sumarles la articulación, la dicción, la entonación, la acentuación particular del hablante, todas actuantes en la emisión de alcance estético. Conforme a esto, Roland Barthes introdujo en “las teorías de la voz” el concepto de granularidad. Concibió los efectos paralingüísticos de la modificación vocal:

[...] como un entrelazado de timbre y lenguaje cuyo propósito no es la claridad de los mensajes sino la fruición gozosa de incidentes pulsionales, de lenguaje contorneado de carnalidad, un texto en el que se puede oír la granulación de la garganta, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, una completa estereofonía carnal: la articulación del cuerpo, de la lengua, no del significado del lenguaje (Barthes, 1975).

Si para De Certeau “la voz es un signo del cuerpo que viene y habla”, según Steve McCaffery “la voz es una polis de boca, labios, dientes, lengua, amígdalas, úvula, aliento, ritmo, timbre y sonido”, y agrega:

[la voz] es menos un componente que una producción de un ensamblaje materioneumático en el cual intervienen hueso, cartílago, líquido, y tejido. Poseedora de tal complejidad que aún una única voz resuena como una simultaneidad de eventos corporales y acústicos: [la voz] es una consecuencia de la energía y fuerza respiratoria huyendo a través de las cavidades fijas y las tensiones ajustables (McCaffery, 1998).

Volviendo a la *puesta en voz*, Mike Weaver describe el *modus operandi* de las poéticas de la voz como “la figura (sonido) que surge del suelo (silencio) produciendo una configuración de tiempo lleno contra tiempo vacío” (Weaver, 1996).

En coincidencia con H. Ball, el teórico E. Buenaventura afirma que “por poético que

sea un texto escrito, la verdadera dimensión de su función poética se produce en el proceso de la puesta en escena y en su relación con el público” (Buenaventura, 1991). Para señalar la pérdida del valor artístico de la palabra en vivo en la civilización occidental, Buenaventura remite a las reflexiones de A. Artaud en torno al teatro balinés:

El lenguaje verbal como lo concebimos en Europa no es más que la terminación de un proceso, como el cadáver es la terminación de una vida, y hay que librarse de esta convención cadavérica del lenguaje [...] a causa de su carácter determinado, fijado de una vez por todas [las palabras] detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo [...] todo lo que tiene que ver con la enunciación particular de una palabra, con la vibración que puede tener en el espacio, se les escapa (Buenaventura, 1991: 26).

¿Por qué el poeta es privilegiado en cuanto a una posible puesta oral de su texto? Porque es el que conoce más de cerca la intención del mismo; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje. ¿Por qué el poeta puede ser el peor intérprete de su propio texto? Porque ha olvidado o ha cercenado una parte raigal de la naturaleza del poema, habiendo enajenado esa faceta de su arte que es *la puesta en voz*, por motivos que no deben juzgarse pero sí señalarse como carencia. La vasta tradición oral de la poesía (el aeda, el rapsoda, el trovador, el poeta-juglar, el performer), si bien nunca ha desaparecido, parece muchas veces divorciada de la labor del “poeta moderno”, malentendido éste como aquel que solo “escribe” su obra desde y para el homotipograficus. Dicha actitud –determinada por el aspecto tecnológico de la escritura y de impresión– debe ser permeabilizada, desfosilizada, desenajenada si el poeta pretende reintegrar el arte de la puesta en voz a su creación verbal. De no ser consciente de este aspecto, el poeta solo estará realizando una lectura mimética del texto. Lo que es válido, salvo cuando se confunde ese mero testimonio con una forma representacional del valor artístico del poema. Ser consciente, aquí, sería activar una *poiesis* no modelada por las prácticas habituales de la escritura, en tanto intocable inscripción final; un desplazamiento de la “poesía-epitafio”, podríamos decir, siguiendo la metáfora de la “convención cadavérica del lenguaje” de Artaud.

En esta línea de pensamiento poético el texto escrito es un punto de partida pero no un punto de llegada del poema. Lo escrito es una guía o una referencia matriz que aspira a una “forma sonora”. Su modulación conjuga de manera compleja la voz como instrumento y el discurso escrito como intención, como espacialidad visual, pero no como inscripción de una “verdad intocable” sino como cosa moldeable en su materialidad vocal.

Por último, como se verá, la *puesta en voz* tal y como la concibo tiene múltiples vías que atañen a la composición poética en sí, a la concepción de la poesía que cada poeta construye o le es dada, y por tanto no siempre ni necesariamente es atinente a la comunicabilidad externa del texto. La “voz” también es un fenómeno de oído y diálogo interno, tal como deja establecido J. Lacan (según epígrafe) al darle vida propia a la voz del lenguaje que habla desde el interior de la escritura.

### La *puesta en voz* entre poetas uruguayos

Encontré un aspecto particular sobre este punto en “Autobiografía lírica” de Juana de Ibarbourou, una conferencia de 1956. La poeta expone allí cómo el proceso de creación le

acontece en un plano de voces internas:

Es mi costumbre la producción poética oral. Sale, solo, el primer verso. Y como me contara Jinarajadasa, que es tierna costumbre del pueblo indio [...] voy redondeando el poema de la misma manera, en un repetir sin descanso hasta que está entero, acabado ya. Después es el repetirlo para mí misma, para la perfecta grabación íntima. Generalmente no lo paso al papel sino cuando llega una oportunidad. [...] El poema realizado así no es un conjunto más de versos afortunados o sin belleza, sino algo como nuestro propio aliento, nuestro propio sueño, nuestra buena hambre, resultantes funcionales perfectos; y es también un florecimiento del cerebro organizado por Dios para la transmisión poética de su acento y emoción universales. Por el artista habla la divinidad. [...] Hay algo de médium, único, de dictado de lo desconocido, en la creación artística [...] Entonces creo que el poeta es sólo el misterioso aparato receptor de una voz que llega hasta él (Ibarbourou, 1956).<sup>7</sup>

Según interpreto, el poema se va gestando en el plano de una sonoridad interna, y como mediación de una voz que ella –como los aedas griegos y los rapsodas de India– considera no del todo propia. Recién después de que la memoria ha fijado el texto exclusivamente sonoro la poeta lo transcribe. Podría decirse que *la puesta en voz* es previa e interna y atañe a la composición misma del poema. A la vez, el poema es la organización sonora de una voz que trasciende al sujeto y lo pone en contacto con la divinidad.

Otro desafío bien distinto implica reabrir el proceso de producción textual que la escritura ha dado por terminado. Allí la creación se reactiva y puede variar lo ya escrito. Los elementos que la puesta en voz revisa a fondo atañen al sistema fónico en todas sus dimensiones: ritmo (timbre, metro, rimas, acentos), homofonías y homologías, más la tonalidad que la voz del poema reclama para su reenvío oral. Es que “el poema vive a medida que se le está leyendo o se le escucha”, como afirma el poeta uruguayo Fernando Pereda (1899-1992) en la introducción a un Long Play (1967) que fue, durante años, su único material editado. Según dice la *plquette* que acompaña al disco, el poeta trabajó varios meses hasta encontrar la “forma de decir” esos textos, tal y como a él le “sonaban” internamente. En la contraportada, Pereda agrega:

Como el poema es inseparable de su música lo conocemos más al escucharlo también de “viva voz”. Si rehúye esta prueba se hace sospechoso y suele descubrirse una falta de vitalidad llevada hasta el sacrificio de la magia, sin la cual el poema no existe (Pereda, 1967).<sup>8</sup>

He allí elementos ya vistos (la magia, la vida del poema en la voz), pero me interesa señalar cómo en la concepción de Pereda habría una “forma de decir” que responde a lo que cada poema contiene como “virtualidad” sonora a alcanzar. En tal sentido, el texto escrito no tiene la última palabra sino que es una de sus facetas transicionales. Por lo mismo, el trabajo poético consistiría menos en la escritura y mucho más en una incesante búsqueda de una *puesta en voz* que diera finalmente con el tesoro sonoro que el poema porta en sí.

Un tercer ejemplo es el de un texto que, al ser preparado para su *puesta en voz*, fue reinterpretado en su naturaleza fónica. Es el caso de la poeta Amanda Berenguer (1921-2010) en la grabación del disco *Dicciones*.

Ella describe así la instancia:

El poema ya estaba escrito y me eché sobre él a decirlo, distorsionarlo, gritarlo, no sé, a inventarlo de nuevo en la voz (...) La experiencia es directa, improvisada, y no puedo repetirla. Es recrear el poema, ya escrito, en la voz. Si quisiera volver a hacerlo sería diferente. Ninguna versión es igual a otra (Berenguer, 1973).

Sin embargo, Berenguer se propuso cierta sistematización del evento: “utilizaría algunas vocales de modo grave como la a o la o, y otras agudas así la í o la u, y usaría la estructura silábica para graduar el poderoso significado de las palabras”. El resultado fue una especie de trance en el que, según dice “entraba por una punta del poema y salía por la otra en un estado parecido a una entrega total”<sup>9</sup> Allí la *puesta en voz* –para ser reproducida en disco– provocó la reapertura a enunciaciones fónicas que no aparecían en el texto escrito y que no hubieran surgido en una lectura convencional.

Por último solo citaré una apreciación de E. Foffani en torno a la cualidad performática en Marosa di Giorgio (1932-2004), que abre otra vía para comprender el grado sustantivo en que la *puesta en voz* demarca lo poético:

Su dicción atraviesa múltiples entonaciones y hace de la voz no sólo el lugar del habla sino también el sitio incandescente donde cada palabra, cada sílaba, cada suspiro crean una lengua distinta. Distinta y distintiva, la voz de Marosa tiene la rara virtud de no dejar huellas de la escritura: cada poema parece ser dicho por vez primera, como si el tono borrara la dimensión de la letra (Foffani, 2004).<sup>10</sup>



Cd *Diadema* que acompañó la edición de *La flor de lis* (Cuenco de Plata, 2003).

La puesta en voz de la “sacerdotisa” marosiana ritualiza el acto creativo en sí, adoptando el tono cosmogónico que su obra contiene, encantando al receptor que, posiblemente, ya nunca vuelva a ser un mero “lector” de su escritura, sino un incesante “escucha” de esa voz que habla como desde otro mundo.

### Coda

Ante la notoria marginación del género poético del mercado editorial, el presente de la poesía se halla en un cruce de reencuentro con su más antiguo origen, radicado en la emisión oral del texto ante una audiencia, sea ésta hoy presencial o mediática. Los poetas actuales se encuentran ante la paradójica situación de que mediante las últimas tecnologías están desafiados a replantearse su arte escritural desde la antigua *puesta en voz* multimedial, o se ven impelidos a acompañarse al avance de la transtextualidad cibernética. Es un hecho que la poesía del siglo XXI trabajará cada vez más con los medios a disposición, fusionando la palabra con lenguajes múltiples. La puesta a punto de paradigmas teóricos que a la vez incentiven un nuevo instrumental metodológico para el abordaje crítico e historiográfico es, como se ha visto, no solo un reclamo del presente sino una deuda ya histórica para con el género poético que, desde su más antiguo origen así como desde sus márgenes no canónicos, siempre ha desafiado los estrechos límites impuestos por la *littera*.

### Notas

\* Versiones anteriores de este texto fueron publicadas en Internet como “conferencias” en: *Festival Poesía en Voz Alta*, UNAM, Casa del Lago, México, 2007; *XIX Festival Internacional de Poesía de Medellín*, Colombia, 2009. Esta es la versión corregida de lo expuesto en conferencia plenaria en el *VI Congreso Nacional y V Internacional de APLU*, Montevideo, 2010. El autor advierte que se trata de una investigación en curso.

<sup>2</sup> “El vocablo ‘literatura’ proviene de ‘letra’ (*littera*, una letra del alfabeto; del griego *gramma*, un signo escrito que significa un sonido). En su sentido primigenio designa la escritura alfabética y la distingue tanto de la voz (*phoné, vox*, grito, llamado) como de las formas de escritura no alfabética”. Mignolo, W. (1996): “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, en Sosnowski, Saúl (comp.) (1986): *Lectura crítica de la literatura americana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

<sup>3</sup> El subrayado corresponde al autor del artículo.

<sup>4</sup> Marinetti, F.T. “La declamazione dinámica e sinottica”, pliego [Milán, 1916], en Sarmiento, J.A. (1991): *La poesía Fonética*. Madrid: Libertarias.

<sup>5</sup> En Youtube pueden verse, entre otros, los videos: Fragmento “Bombardamento” de Zangtumbtumb/porMarinetti: <http://www.youtube.com/watch?v=2pt2xvCP7cg&feature=related>

El poema “Piedigrotta” del futurista Francesco Cangiullo, en versión de Luciano Chessa, en el Italian Cultural Institute de San Francisco, en el marco de “The Fortunato Depero opening night”:

<http://www.youtube.com/watch?v=p-HGNAgilaQ>.

<sup>6</sup> Fragmentos del poema “Karawane” de H. Ball, en una versión de su performance de 1916, puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=m7QspFFDdmU>

La voz de Hugo Ball leyendo “Karawane”, en una animación de video actual puede

verse en:

<http://www.youtube.com/watch?v=tDgvA8OcNSI&NR=1>

<sup>7</sup> “Autobiografía lírica” (conferencia de 1956) de Juana de Ibarbourou, cuyo texto agradezco al envío vía correo electrónico del investigador Andrés Echeverría.

<sup>8</sup> Pereda, Fernando: “Entrada a la poesía / En la voz del autor”, Grabado en S.O.D.R.E., Ed. por AS, Montevideo, 1967.

<sup>9</sup> Berenguer, A. (1973): *Dicciones*. Montevideo: Ayuí. La introducción del disco, así como un par de sus “dicciones”, pueden escucharse en: <http://audiomaquina.blogspot.com/2010/08/luis-bravo-y-amanda-berenguer.html>

<sup>10</sup> Foffani, E.: “Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis”, en *La Nación*, Buenos Aires, 21/11/04.

### Bibliografía

BALL, H. (1974): *Flight out of Time: a Dada diary*. N.Y.: Viking Press. (Traducción: Luis Bravo).

BARTHES, R. (1975): *The pleasure of the text*. New York: Hill & Wang.

BERNSTEIN, Charles (Comp.) (1998): *Close Listening, Poetry and the performed Word*. New York: Oxford University Press. (Traducción: Luis Bravo).

BRAND, A (1997): “Se os Ñanderu consiguieren falar novamente con Deus...”, en Sidekum, A. (org.) *História do imaginario religioso indígena*. São Leopoldo: UNISINOS.

BUENAVENTURA, E. (1991): “Texto visual, texto sonoro”, en *Revista Graffiti*. Montevideo: N° 10, Julio 1991.

CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

CORTAZZO, U. (2001): *Indios y latinos /Utopías, ideologías, literaturas*. Montevideo: Vintén editor.

De CERTEAU, Michel (1988): *The Writing of history*. New York: Columbia University Press.

DURAND, R. (1977): “The disposition of the voice”, en *Performance in Postmodern Culture*, ed. M. Benamou & Ch. Caramello. Madison: Coda Press. (Traducción: Luis Bravo).

FOFFANI, E. (2004): “Poesía, erotismo y santidad. La flor de Lis”, en *La Nación*. Buenos Aires, 21/11/04.

GARIBAY, K, A.M (1953): *Historia de la Literatura Náhuatl*. Vol. I. México: Porrúa.

GUERRERO, Gustavo (1998): *Teorías de la lírica*. México: F.C.E.

LIENHARD, Martin (1995): “La percepción de las prácticas textuales amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario”, en Pizarro, Ana: (comp.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Volumen III. São Paulo: Unicamp.

LORD, Albert B. (1960): *The Singer of Tales*. Cambridge: Mass., Harvard University Press.

McCAFFERY, S. (1998): “Voice in extremis”, en *Close Listening/Poetry and the performed word*, Edited by Charles Bernstein. New York: Oxford University Press. (Traducción: L. Haiek y Luis Bravo).

McLUHAN, Marshall (1962): *La galaxia Gutenberg* (Génesis del “Homo

typographicus”). Barcelona: Planeta-Agostini.

MIGNOLO, W. (1996): “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho [1986].

RAMA, Ángel (1989): *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Á. Rama [1982].

RENAULT, Mary (1990): *The praise singer*. England: Penguin Books.

RUFINELLI, Jorge (1990): “Renovar la poesía”, en Berenguer, Amanda: *El monstruo incesante / expedición de caza*. Montevideo: Arca.

SARMIENTO, J.A. (1991): *La poesía Fonética*. Madrid: Libertarias.

WEAVER, M. (1966): “Concrete Poetry”, en *Lugano Review*, N° 5/6.

ZÁRATE, Armando (1976): *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor.

## **Misales, de Marosa di Giorgio: un erotismo en la penumbra de los orígenes**

Alejandra Torres

Ingresar al mundo de Marosa di Giorgio puede ser una experiencia fascinante, algo semejante a un retorno al jardín primero, y cada uno de los elementos que lo constituyen parece estar anclado en un tiempo circular, donde todo vuelve a comenzar por primera vez. No obstante, al igual que en las imágenes del cuadro de Cranach que muestran las tapas de la primera edición de los *Misales*, algo oscuro, indescifrable, se esconde entre las frondas. A esa zona de oscuridad expuesta me propuse acceder en este trabajo para observar algunas de las características en torno a las cuales se construyen o problematizan ciertas nociones de género que organizan los relatos.

En relación con lo anterior, y tomando como punto de partida el trabajo de Terence McKenna *El manjar de los dioses*, el ingreso a este mundo tal vez sea parangonable a la experiencia de algunos chamanes cuando se adentran

[...] en un mundo oculto a aquellos que moran en la realidad ordinaria. En esta dimensión distinta se ocultan poderes tanto protectores como malévolos. Sus reglas no son las de nuestro mundo; se asemejan más a las reglas que operan en el mito y en el sueño (McKenna, 1993: 36).

Si nos detenemos en el título, es preciso reparar en que *Misales* lleva implícita la idea de ritual, celebración, ofrenda y sacrificio y, por lo tanto, un sentido de entrega y sometimiento. Ya desde el principal paratexto se refleja la ambigüedad que, a mi criterio, va a atravesar toda la obra, donde permanentemente se tienden puentes entre lo elevado y lo “abyecto”, para llamarlo de alguna manera.

### **Alejandra Torres**

Profesora de Literatura e Idioma Español egresada del Instituto de Profesores “Artigas”, maestranda en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR), su tesis se titula *Mercado y modelos de lectura en la sociedad montevideana de los sesentas* (tutor de tesis: Pablo Rocca).

Actualmente se desempeña como docente de Educación Media y dicta el curso de *Estilística y Análisis de Textos* en el Instituto de Profesores “Artigas” de la especialidad de Idioma Español.



Foto de Marcelo Cattani.

Desde el punto de vista de su organización interna, se encuentran varios relatos encabezados bajo el título “Misa de...”, excepto unos pocos en los que el término “Misa” no aparece como encabezamiento pero constituye el núcleo de la estructura prepositiva, como por ejemplo “Carnes en la Misa”.

En lo que tiene que ver con su publicación, la primera edición de *Misales* data de fines de 1993. Poco después, Hilia Moreira publicó un artículo titulado “Misales, de Marosa di Giorgio. Nupcias de mujer y murciélago”, en el que destaca la presencia de un universo particular, un “misterioso mundo que la editorial *Cal y Canto* presenta envuelto en tapas que reproducen un cuadro de Lucas Cranach (siglo XV-XVI), donde Eva ofrece la fruta a Adán entre ramas, cervatillos y leones” (Moreira, 1994).

Me interesa la relación con Eva como ícono de lo femenino dentro de ciertos contextos, básicamente vinculados con el eros femenino, tanto como las referencias al entorno de ella: la naturaleza agreste, desbordada, resumida en esas “ramas” y, por supuesto, la presencia del elemento animal, en parte como espectador, en parte como partícipe del hecho central:

el ofrecimiento.

Al abordar la temática desarrollada en los *Misales* resulta significativa la relación entre los personajes femeninos y el universo vegetal y animal en torno al que se construyen los relatos. Sobre este particular, me detendré en algunos comentarios que apuntan a mostrar cómo esa relación con la naturaleza se apoya en una búsqueda de placer que en gran medida la involucra como un personaje más, ya sea en su manifestación animal o vegetal, dándole un rango de humanización que redimensiona el posicionamiento del hombre en ese cosmos.

En lo particular, atenderé a aspectos más o menos generales de la obra, deteniéndome en la identificación de algunos ejes temáticos en torno a los cuales se articulan los relatos, y abordaré un poco más en detalle el titulado “Misa final arriba de un hongo”.

### Ofrendas y sacrificios en un “edén” vacilante

A propósito del tema que relaciona lo femenino primordial con un profundo conocimiento de elementos de la naturaleza tendientes a convertirse en fuente de placer, el trabajo de McKenna abre un vasto terreno interpretativo, que merecería un estudio más en detalle. En él se plantea, entre otras cosas, la estrecha relación entre una antigua sociedad fraternal y el entorno natural. Este sentido de “lo” femenino puede interpretarse tal vez como el elemento no marcado, la zona más indiferenciada, tradicionalmente reprimida en tanto que se constituye como manifestaciones minoritarias por su oposición con lo hegemónico dominante.<sup>1</sup>

En relación con el texto de Marosa, ese espacio configurador de identidades opera como un *locus* primigenio en donde todo parece estar en incipiencia.<sup>2</sup> No obstante, el vínculo que me interesa establecer en particular con el texto de McKenna –en el que me detendré al analizar “Misa final arriba de un hongo”– es anterior a Çatal Hüyük: más precisamente se trata del desierto del Sahara, al sur de Argelia, en una zona conocida como el altiplano de Tassili-n-Ajjer.<sup>3</sup>

No obstante, sin haberse echado a andar la máquina binaria de los sexos en el sentido occidental que hoy le atribuimos, la asociación de la antigua cultura ubicada en la actual Anatolia con el elemento femenino radica, entre otras cosas, en el vínculo existente entre las mujeres y su entorno natural próximo, como descriptoras y organizadoras de taxonomías vegetales, enmarcadas, como los personajes femeninos que pueblan el universo de los relatos de di Giorgio, en un entorno rural, agrícola, vegetal, en una interacción permanente con los elementos constitutivos de ese mundo. En tal sentido, como señala Echavarren, se trata de una poética que está más próxima a la experimentación, entendida como una búsqueda a partir de una transformación de lo que podríamos definir como un relato tradicional, en una variante en donde la dominante es lo inacabado, lo insatisfecho, la búsqueda permanente de nuevas formas de placer; al decir de Echavarren, un apetito sin satisfacción.<sup>4</sup>

Retomando el tema de la figura de Eva, esa imagen femenina que vemos en la tapa de los *Misales*, y que intenta representar a la Eva bíblica, es probable que, teniendo en cuenta el significado de los antiguos relatos que la involucran, esté haciendo referencia a una tensión entre el elemento masculino y el femenino. Esto da cuenta de que en la época en la que se recogió esta historia, el cambio del estilo fraterno al dominante ya estaba muy adelantado (McKenna, 1993: 106). También en los relatos de di Giorgio se respira esa tensión, porque la disolución se opera en otra zona, en la de la indeterminación, en el reforzamiento de lo inacabado y en el permanente afirmarse en constantes velocidades

que impiden sujetarse a un estado estático, porque lo que se muestra es el tránsito por incontables devenires.

Avanzado el tiempo, hemos asistido a una consuetudinaria represión de lo femenino<sup>5</sup>, convirtiéndose en el sello de los siglos siguientes. No olvidemos, entre otras cosas no menos relevantes, cómo la tardía iglesia medieval dirigió la gran quema de brujas, por considerar que todo lo mágico y cualquier suerte de desvío se debían al diablo.

En relación con lo anterior, los relatos que conforman los *Misales*, pese a su oscilación y ambigüedad en lo que refiere a la constitución homogénea de lo que podríamos llamar “lo femenino”, tienden en su conjunto a emancipar a ese *Otro* reprimido a través de la restitución del vínculo con esos *devenires* –siguiendo la terminología utilizada por Deleuze–, en esa permanente velocidad de movimiento que rebasa los límites de lo estrictamente humano para rozar los márgenes de lo animal, lo vegetal, lo *Otro* en su conjunto.

A continuación me detendré en algunos de los ejes temáticos en torno a los cuales se construyen los relatos que integran los *Misales*.

### La aproximación de contrarios

La coexistencia de lo animal y lo humano, lo instintivo y lo racional, la luz y la sombra, el placer y el dolor, la alegría y la tragedia, la tristeza y el gozo, lo sagrado y lo profano, entre otros, es una constante en la obra.

Estos elementos aparecen integrados en un espacio atemporal, por momentos primordial, que remite con claridad a una suerte de orígenes, donde se mueven seres de difícil categorización en un sentido más o menos tradicional. En este aspecto, di Giorgio construye un espacio fundacional en el que los parámetros sociales del comportamiento humano habitualmente aceptados son disueltos y recreados, en un proceso semejante a la alquimia. Hay una transmutación de lo que habitualmente se espera de lo estrictamente animal o de lo estrictamente humano, y como resultado de este proceso aparecen esos seres en permanente devenir, anclados en un universo que también les es propio porque igualmente fueron transmutadas las reglas del orden cósmico.

En relación a lo anterior, Judith Butler, en un trabajo titulado *El género en disputa*, da cuenta de estas transfiguraciones y exploraciones, en las que también se detiene Michael Foucault cuando a propósito del cuerpo anómalo de Herculine Barbin se pregunta si verdaderamente tenemos necesidad de un sexo verdadero, a lo que comenta:

Con una constancia que roza la cabezonería, las sociedades del Occidente moderno han respondido afirmativamente. Han hecho jugar obstinadamente esta cuestión del ‘sexo verdadero’ en un orden de cosas donde sólo cabe imaginar la realidad de los cuerpos y la intensidad de los placeres. (M. Foucault: 11).

### La presencia de algo inquietante, siniestro

Otra característica de estos relatos es que parecen estar sobrevolados por la presencia de algo inquietante, latente, que acecha. Un “algo” por momentos ambiguo e indescifrable.

La presencia de lo ambiguo, de lo indeterminado, se pone en evidencia en múltiples pasajes de los *Misales*; como puede verse en el siguiente fragmento: “Unas mariposas del

sexo varón, también, aunque parecían señoritas...” (di Giorgio, 1993: 45). Una opacidad que imposibilita el nítido reconocimiento de los límites es el escenario predilecto para echar a andar estos encuentros, por momentos intensos, por momentos irrelevantes, por momentos placenteros, por momentos tortuosos.

En “Misa final con caretón” –la indeterminación ya se anticipa desde el título– se menciona a un ser volador, por momentos ave, por otros insecto, que incluso es nombrado como “aquello”: “Volaba delante de ella, esa especie de alguacil, de tenedor, con cinco patas, cinco parecía, con alas, con un pico [...] aquello en vuelo y ella corriendo” (di Giorgio, 1993: 87).

La indeterminación se presenta también como una realidad vacilante, que por alguna razón impide su plena captación al ojo que la describe, tal como vemos en el pasaje en el que el narrador dice “[...] con cinco patas, cinco parecía”. La presencia del verbo “parecía” implica una oposición con el sugerido pero ausente “ser”. Tenemos entonces una visión inacabada, tal vez, según los datos que nos da el sujeto de la enunciación, se percibe “aquello” como una visión en proceso, que como tal no podría aceptar la categoría del “ser”. Esta perspectiva imprime movimiento a los elementos que pueblan los relatos, les da un estatus semejante a pliegos que parecen des-plegarse dando lugar a un efecto multiplicador. Por la misma razón, estos se presentan como objetos sobre los cuales se tientan diferentes nominaciones, como sucede con el personaje llamado “Señora Una”, en donde la aparente determinación de “una” en oposición a “la” se difumina para tornar totalmente impreciso su referente, dándole el aspecto de lo innominado.

Una situación semejante tiene lugar cuando el narrador comenta el asombro de uno de los personajes ante la constatación de que Esmeralda y Piolín, dos adolescentes, mantenían entre ellos una relación de similitud: “Aurora mira asombrada. Esmeralda y Piolín se parecen. Son de piel quemada oblicuo mirar. Tienen quince años los dos, edad milagrosa.”; para reafirmar más adelante que “Las piernas de ella se veían en el aire, duras, secas y oscuras, no se sabía todavía si de varón o mujer.” (di Giorgio, 1993: 126).

### Animales que son testigos de cópulas, observadores y partícipes

La presencia de lo animal se carga de la misma ambigüedad e indeterminación ya mencionada, mostrándose por momentos como algo impreciso en lo que se refiere al género o a la especie en cuestión. Se alteran los criterios taxonómicos ingresando así a un universo autónomo. Una transformación de lo que Deleuze llama, en la obra consultada, lo molar (unicidad) en lo molecular (multiplicidad).

Hay un contagio permanente de experiencias, se humaniza lo animal o se opta por animalizar lo humano: “Apenas ejecutada, Arturo la besó, la izó sobre el caballo para que este participara un poco así del estremecimiento sin igual” (di Giorgio, 1993: 64). La estrecha relación que se presenta a lo largo de los relatos entre el placer y el dolor –en algunos casos llevado al extremo de la destrucción total, la muerte– probablemente esté contemplada en el nombre con el que se recogen estos episodios, tal como señaláramos al comienzo.

Por otra parte, es frecuente la aparición de seres que parecen estar más allá, provenientes de otro espacio vital, como en el caso del mariposón que viene a completar la acción del hombre. Es lo que el personaje femenino llama “segunda parte”, una especie de “plato fuerte” que da el toque del goce final: “Espero la otra parte. Mándela, de lejos [...] Ahí, entró la mariposa, volvía del infinito. Plegó las alas, se aplicó, temblaba en el delirio” (di Giorgio: 1993: 58).

Son seres que provienen de una zona intermedia y se muestran como lo inacabado, como aquello capaz de devenir en otra cosa. Las conductas humanas aparecen por momentos contaminadas de lo animal y viceversa. El goce de lo sexual en los humanos suele presentarse como algo que no logra alcanzar una satisfacción plena, que resulta insuficiente; allí es donde el elemento animal hace su entrada como la otra cara de una misma moneda, aceptado con total naturalidad. Sobre este particular, Benítez señala que “Son visiones de lo que está ahí, factualidad de animales e inminencia de humanidad, en un juego abierto e indeterminado de desplazamientos” (Benítez, 2001). Esos desplazamientos configuran un juego de oscilaciones que se hace presente a los largo de todo el texto.

Asimismo, la fusión de lo humano con lo vegetal en la nominación de los personajes no ocurre en todos los casos, pero es frecuente encontrar, en los femeninos, nombres de flores, ya sea en forma explícita o formando parte de un nombre compuesto del que uno de sus referentes es el elemento floral, como por ejemplo en el caso de “Violena”, “Señorazucena”, “Lidium” o “Iris Hibra”. Esta forma



Recital *Figuras de palabras* en Casa del Teatro. Montevideo, 1984. Foto tomada de Garet, Leonardo (2006): *El milagro incansante*. Montevideo: Ediciones Aldebarán.

de construir muchos de los nombres femeninos que protagonizan los *Misales* remite al vínculo remoto entre este sexo y la naturaleza. En este entendido, la elección por acercar estos elementos, con tendencia a la disociación en nuestros tiempos y culturas, es en sí misma una opción emancipadora de lo tradicionalmente doblegado, reprimido.<sup>6</sup>

### Idea de sacrificio, de sometimiento

La idea de sacrificio se anticipa desde el título del texto, en una de sus significaciones, reforzándose en numerosos pasajes de las “Misas” que lo componen: “Aprontó la carne y los huesos”; “Parecía que estaban en una iglesia, que la sacrificaban”; “Señora Una parecía de almendra, que le hubiesen quitado la piel marrón y estuviese blanca y expuesta.” (di Giorgio, 1993: 17).

Algunos personajes dan muestra de una sexualidad sacrificada, ofrecida por momentos bajo la forma de un sometimiento irreversible, y por otros bajo la de un placer inconcluso. Esto se evidencia en las múltiples alusiones a lo sangrante, lo herido, lo lacerado.

Otros personajes femeninos parecen simplemente tenderse, resignadamente, sin gozar, ausentes, como Señora Elena en “Misa final para Elena”: “Ella estaba rígida”; “Elena se escondió bajo las sábanas dispuesta a no salir más” (di Giorgio, 1993: 80); o como el de “Misa del árbol”: “Ella parecía estar ajena a todo” (Op. Cit. pág. 18).

Los personajes que tienen mayor participación en la cópula, que parecen disfrutarla e incluso comandarla, tienen características masculinas, como es el caso de Señora Violina: “Ella, aunque era grandota, y de voz espesa...”, “Tenía un leve bigote y el alma trémula [...]”, “Venía oscura y fuerte en el viento [...]”, “Ella era grandota, mujer dura, con leve bigote, grave dentadura [...]” (Op. Cit. pág. 9-10).

Hay, como señalé al principio, una tendencia a presentar los elementos contrarios como complementos, como parte indivisible de una misma cosa: “Parecía una desgracia aunque alguien cantaba.”; “[...] y le hizo un gesto ambiguo y reconocible...”; “[...] una vela, en el ropero, que oscilaba y no se apagaba.”; “él decía unas cosas muy bellas pero que daban un miedo horrible.”; “[...] iba una caballa con caracolitos insertos; se la comían viva. Tal vez, dijo él, esto a la señora caballa dé placer” (Op. Cit. pág. 16).

La asociación dolor-placer es otra constante, presente en algunos pasajes como una ecuación que se retroalimenta, donde la aniquilación total, la destrucción del otro, resulta mutua fuente de goce.

Las cosas, los seres, el universo todo aparece habitado por permanentes tensiones que garantizan esas existencias. De allí que la presencia de lo oculto, pero latente, provoque placer. Lo que no se muestra totalmente, lo indeterminado, desata un deseo contenido, también oculto e igualmente latente. Tal es el caso del personaje llamado “el Rubio”, que espía a “Roberto de los Bosques”. También “el Rubio”, en el mismo relato, se dedica a revisarle los anos a un hongo, los hurga abriéndolos, insertándoles un palo: “Tiene rayas, anos muchos.”—con relación a este relato en particular me detendré más adelante—.

Sin embargo, el personaje opta por callar su descubrimiento, disimula, oculta su disfrute hasta que finalmente decide eliminar la fuente de placer matando al hongo.<sup>7</sup> Esta relación entre el placer y la muerte y sus umbrales puede ser interpretada como una cierta forma del dolor. También se ve en otros relatos, donde la cópula es presentada como un momento en el que en aras de la búsqueda de una cima de placer se linda con el dolor, la depredación, la destrucción del objeto de deseo, su disolución final. Tal lo que ocurre, por citar solo un ejemplo, en “Misa final con murciélago”: “Cuando ella no pudo más quiso quitarse el de la nuca, pero fue imposible, sólo le sacó un pedazo”, y finalmente, “Quedaba

uno, el de la nuca, el que estaba muerto y roto” (di Giorgio, 1993: 70).

Volviendo al tema de la ambigüedad, los personajes en apariencia humanos suelen enfrentarse a la presencia de lo animal como algo también ambiguo, como una fuerza absoluta, que simplemente se instala: “Al parecer se estaba llenando por doquier de huevos chiquitos, de palomas y otros bichos, de caracol. Había una confusión”. La idea de indeterminación prevalece, lo que permite multiplicidad de interpretaciones; un movimiento descriptivo que se prolonga potenciando el significado del que es portador el objeto, al que, por otra parte, se le adosan marcas tradicionalmente excluyentes (si se trata de un ave no se trata de un caracol, etc.).

Los *Misales* se pueblan de escenas de violaciones, de necrofilia, de instancias eróticas que se acumulan en un oscilar entre lo sagrado y lo profano, donde por momentos la elección de lo sacrílego es una forma de transgresión: “Él murmuraba palabras obscenas y religiosas, entreveradas, porque se daba cuenta que estaba actuando en dos planos, iguales y lejanos”; “Arrodílese señora. Oremos. Es bueno orar antes. Porque después se peca tanto. Que a eso vinimos. Como usted sabrá. A pecar” (di Giorgio, 1993: 17).

Esta idea de dos planos iguales y lejanos que por momentos se fusionan indiferenciándose se refleja en las tendencias y conductas humanas y animales, en esas tensiones a partir de las cuales se construye el relato en la presencia de la vida y la muerte como algo ambiguo, por momentos ambivalente, en la búsqueda del placer y del dolor, de la satisfacción y de la incompletud, del sometimiento y del goce. No en vano la idea de lo sexual como des-centrado produce horror: “Era una gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clitoris, recios, como pimpollos de rosas rojas en hileras [...] Él buscó con su cuchillo sexual entre todo lo del viso buscando la almeja céntrica. Ella se estremecía como si la hubiese atado al cielo” (di Giorgio, 1993: 17-18).

Es una búsqueda de lo sexual “verdadero”, en donde el personaje se dice desconcertado: “debería haber un punto único, el nervio central que atacar” (Op. Cit. pág. 17), revelando finalmente el terror que produce una sexualidad potenciada, desplegada, sin diques de contención. Esa sensación de caos aterra: “Era terrible aquel delantal”.<sup>8</sup>

### **Una forma de éxtasis: la capacidad visionaria de algunos de los personajes**

El conocimiento que se pone de manifiesto en el pasaje “[...] estaba actuando en dos planos, iguales y lejanos” parece tener su origen en cierta capacidad visionaria de algunos personajes: “Todo lo veía aumentado y brillante” (di Giorgio, 1993: 22), “Con los ojos cerrados, dormida, veía perfectamente todo lo que pasaba” (Op. Cit. pág. 39). Otros, irradian una luz descomunal, que engecece: “Ella brillaba tanto que si la miraba se cegaba” (Op. Cit. pág. 39).

Esta particularidad visionaria, un tanto chamánica, puede tener su explicación en la importancia que adquieren en ese universo los numerosos elementos aéreos que lo pueblan, mariposas, aves, vampiros e insectos.<sup>9</sup> Mircea Eliade vincula el motivo del vuelo y de la ascensión celeste con las culturas arcaicas, tanto en los rituales como en las mitologías chamanísticas y extáticas (Eliade, 1995). Los puntos de contacto resultan evidentes, más aún si lo relacionamos con el análisis de McKenna sobre la relación entre las culturas arcaicas, lo femenino primordial y el consumo de determinadas sustancias, en simbiosis con el entorno animal-vegetal –como por ejemplo el hongo conocido como “soma”, estrechamente vinculado con las culturas agrícolas más antiguas–. Este tipo de tóxico visionario es el que parecen haber probado alguno de los seres que habitan el universo de di Giorgio.

### **“Misa final arriba de un hongo”: claroscuro de indeterminaciones**

En este relato el erotismo aparece desplegado en un sentido abarcativo, o si se quiere, con un intento de derribar los límites tradicionales que suelen circunscribirlo a lo estrictamente humano, como una forma más de direccionar las tendencias que pueden llegar a resultar peligrosas. Lo humano, lo vegetal y lo animal se intercomunican, y se integra en el proceso a personajes de mayor o menor definición humana junto a un lobo y un curioso hongo que despierta deseos descontrolados.

El escenario es un espacio en el que coexisten luces y sombras, empezando por la nominación de alguno de los personajes; el Rubio se opone y complementa con Madona Laura, de melena larga y oscura. Lo oscuro es metaforizado en permanente contraste con distintas manifestaciones de lo luminoso, “oscurísimo origen”: “Él, a oscuras...”, “aquella sombra”, “oscuros trajes”, junto a “delantal brillante”, “reflejo” o “estrella”. El “arriba” y el “abajo”, el “afuera” y el “adentro” son categorías que también apuntan a reforzar el contraste y la alternancia de esos estados opuestos, pero al mismo tiempo complementarios: “[...] éstos se reproducían en su alma o en su ánimo.”, en lo más oculto e intangible como en lo más exterior y visible; “Esa laguna era el subconsciente de la casa”, en donde lo exterior y lo subterráneo se comunican contaminándose.

Los hechos, los personajes, discurren en una luz vacilante, semejante a la de la vela que amenaza con extinguirse pero persiste: “Una vela en el ropero, que oscilaba y no se apagaba”.

El Rubio, personaje casi fantástico, por momentos se acerca más a la constitución de una rara especie de pez que a un humano, tal vez producto del encuentro entre un hombre y una hembra “Dentado”:

“El Rubio era de cuerpo angosto y tenía en ese cuerpo dos hileras de dientes [...] Su madre, también madre de los dientes así lo gestó [...] muchas veces fue llamado Dentado. Los peces Dentado vivían, abundaban, en la laguna de debajo de la casa, a donde se bajaba por unas piedras, o de un salto, lo que producía terror.” (di Giorgio, 1993: 102).

El personaje femenino que aparece como su opuesto complementario es “Laura la madona”, quien tiene características de matrona (madona/matrona), pero sin ningún apego a la castidad: “Laura la madona era grande melena negra, inflada, piel oscura, color de rosa”. En ella, la propia elección del nombre encierra un juego de opuestos en donde el significado de “Laura/el aura” –claridad, luz– se transfigura en una suerte de “virgen” sombría, que busca en las márgenes del bosque, en la periferia, en lo fronterizo, placeres y gozos cuasi animales, cuasi humanos, cuasi divinos: “Ella ya iba de caza. Al inevitable Roberto de los Bosques. Después de algunas andanzas intensas, breves, iba hacia él como una estrella con pecho, uñas, cola”.

Un elemento que llama la atención es el doble camino que se recorre en la nominación de este personaje: por un lado se la sacraliza, dándole primacía al elemento femenino que parecería destacar frente a su opuesto, deconstruyendo el tradicional poder del ego varón sobresaliente en las religiones occidentales. Sin embargo, el elemento antepuesto, y por eso destacado, es “Laura” (no es “La Madona Laura”), subordinando lo religioso a la condición humana.

Laura la madona, igual que otros seres de los relatos de di Giorgio, se muestra como alguien que ha podido conocerlo todo, en sus distintas intensidades y velocidades, en sus permanentes y eternas alternancias. Desciende de extraños seres que semejan potes, frascos, elementos dispersos “de origen oscurísimo”, capaz de copular con múltiples formas vivas,

animales, hongo, hombres, etc. Sin embargo, atrás de la búsqueda permanente de Laura la madona –madona que nada tiene de virginal–, parece esconderse una insatisfacción persistente, donde, como señala Echavarren, “[...] las gratificaciones no son literales”, reflejo de un apetito incapaz de sentirse aplacado o satisfecho.<sup>10</sup>

Nuevamente, en torno a una alternancia que refuerza la tendencia a la indeterminación, se opone la angostura de El Rubio con la anchura de Laura la madona, como también van a oponerse en forma antitética y complementaria conceptos como vida y muerte –nacimiento y muerte del lobato, hijo de Laura la madona; o acerca del hongo, “Está muerto [...], está vivo”, o en expresiones como “[...] muchos o un mismo día...”, el hongo “liso y hueco”, el encubrir y el descubrir: “murmura sobre el hongo, lo encubre, lo descubre...”, y en la descripción del hongo hipersexuado, presentado en una especie de simbiosis con víboras, que a su vez son como penes, con glandes almendrados, incontados, en una multiplicidad que, como ocurre en la mención de sus muchos anos, no hace otra cosa que construir la idea de una sexualidad des-centrada; el hongo se describe como “Fofó, lúbrico, reproductivo. Unas víboras de cabezas almendradas, borbotean desde él [...] Tiene rayas, anos muchos” (di Giorgio, 1993: 105).

Ese contagio del que hablamos se traduce tanto en papas que al ser desenterradas se tornan Popes; Papas, como en el hongo lúbrico que sobre el final del relato adquiere tal grado de humanización que el Rubio apunta su dirección, como una fuente de placer que no se puede dejar pasar o perder: “Mientras, él a oscuras apunta la dirección del hongo” (di Giorgio, 1993: 106).

El hongo, ese adminículo portador de un placer extremo<sup>11</sup>, desplaza a Laura la madona en los apetitos de El Rubio, y se potencia aún más al colocarlo en la zona de lo oculto, de lo secreto, como una forma de intensificación del gozo: “Así queda loco de ganas, pero calla, disimula y grita: ¡Hongo!”, “Del hongo no le habló”. Parece haber un deseo homoerótico que se oculta, que prefiere mantenerse en secreto.

Laura la madona, arriba del hongo como una diosa posesa; el hongo como portador de un placer indescriptible, capaz de desplazarla a ella del centro de interés de El Rubio, para colocarlo después en medio de un juego erótico de secretos y ocultamientos. Hongo al que más de uno desea poseer –Ester, Laura la madona, El Rubio–; semejante, si se quiere, al que rendían culto las culturas arcaicas, ya que los hongos poseían la propiedad mágica de conferir ventajas adaptativas a sus usuarios arcaicos y a su grupo. Aumento de la agudeza visual, estímulo sexual y acceso a lo Otro trascendente, llevaron al éxito a la hora de conseguir alimentos, poder sexual y resistencia.

El contacto con el hongo provoca en el Rubio deseos encontrados, extremos. En el hongo, retomando el planteo hecho por Deleuze en su trabajo, predomina lo molecular frente a lo molar. Esa condición des-centrada trastorna, provoca un vértigo que enloquece y desencadena una tensión en la que la respuesta del objeto de deseo es el desafío: “Lo voy a matar. Hongo, lo voy a arar. Le voy a dar (El otro contestó Te espero)” (di Giorgio, 1993: 106).

Atrás de la represión y del ocultamiento y, por sobre todo, del terror a la disolución de los límites, se esconde el triunfo final de lo ambivalente, del constante movimiento pendular de toda conducta humana.

Notas



<sup>1</sup> Gilles Deleuze afirma que en tanto que el concepto de mayoría lleva implícito un estado de dominación, asociando a su vez el concepto al hecho de que “[...] el ‘hombre’ ha constituido en el universo un patrón con relación al cual los hombres forman necesariamente (analíticamente) una mayoría.”

<sup>2</sup> Como señala Benítez: “El mundo de la obra de Marosa di Giorgio es estrictamente sólido en el sentido de que la magia de sus huertos no se entrega al «truco» de la alegoría. Sus textos –«son cosas como de fábula», me dijo un día (las cursivas son mías, y procuran atender a la relatividad de esa atribución)– se presentan como materializaciones verbales que refieren a entidades que postulan una existencia no imaginaria.”

<sup>3</sup> El trabajo de McKenna se remonta al asentamiento de Çatal Hüyük (hoy en día la región de la Anatolia turca) en el noveno milenio a.c., considerado también como la culminación neolítica y oriental del Edén original. En aquel lugar y en aquel entonces “[...] los humanos, sus plantas y animales domésticos, se convirtieron por primera vez física y psicológicamente en algo aparte de la vida de la naturaleza indómita y del rugido desconocido” (McKenna, 1993: 82). Lugar, a su vez, considerado por algunos estudiosos como el que dio origen al grupo del lenguaje indoeuropeo y la zona más propia para situar la invención de la agricultura. En la zona mencionada, se encontraron en rocas pintadas que datan del neolítico tardío numerosos motivos referentes al hongo, su consumo y culto como objeto altamente apreciado, perteneciente a lo que los estudiosos denominaron período de Cabeza Redonda (McKenna, 1993: 98).

<sup>4</sup> Roberto Echavarren: “Marosa di Giorgio”, en <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Echavarren/MarosaDiGiorgio.htm>

<sup>5</sup> Tengamos presente que el repudio por parte de los sectores hegemónicos hacia el uso de drogas psicodélicas, como por ejemplo el Cannabis, no esconde otra cosa que el desprecio por lo femenino, ya que “Los estilos y la ostentación estética personal son normalmente un anatema para la mentalidad absurda y cerrada de las culturas dominantes [...], estas ostentaciones se consideran una prerrogativa de la mujer”; de allí que el ascenso

del uso de la marihuana en los Estados Unidos en la década de los sesenta sea considerado “[...] un caso clásico de una influencia de los valores aparentemente femeninos que acompañaron al uso de la planta que eliminaba los límites” (McKenna, 1993: 185).

<sup>6</sup> Sobre este particular comenta McKenna que “[...] el terror que experimenta el ego al contemplar la disolución de los límites entre el sí mismo y el mundo no sólo se encuentra tras la represión de los estados alterados de conciencia, sino que, de un modo más amplio expresa la represión de lo femenino, lo extraño, lo exótico, y las experiencias trascendentales” (McKenna, 1993: 23). Esta técnica de disolución está permanentemente instalada en la construcción de los relatos de di Giorgio, entre otras formas, al presentar sus mujeres-flores.

<sup>7</sup> La conducta del personaje se relaciona con el comentario de McKenna, para quien “La actitud generalmente hostil de la sociedad dominante hacia la expresión sexual puede rastrearse hasta el terror que siente el ego dominante en cualquier situación en que desaparecen los límites, incluso en el caso de las situaciones más placenteras...” (McKenna, 1993: 94-95).

<sup>8</sup> En consonancia con la opinión de McKenna sobre el terror que produce cualquier situación des-centrada, carente de límites, afirma también que “Se trata de otra señal de hasta qué punto las actitudes dominantes inconscientemente asumidas nos han impedido la participación en el rico mundo de Eros...” (McKenna, 1993: 12).

<sup>9</sup> Característica que alcanza al propio yo narrador, aunque este aspecto se pone de manifiesto más claramente en el resto de los libros de di Giorgio, no tanto en los *Misales*.

<sup>10</sup> Roberto Echavarrén: “Marosa di Giorgio”, en <http://henciclopedia.org/autores/Echavarrén/MarosaDiGiorgio.htm>

<sup>11</sup> Para algunos autores, el fruto del árbol del conocimiento del que come Eva no es otra cosa que el hongo que contiene psilocibina, consumido en el “Edén” de Tassili-n-Ajjer, mantenido por una religión que recompensaba la disolución repetida de los límites personales (McKenna, 1993: 106). Disolución similar a la que tiene lugar en el universo de di Giorgio.

## Bibliografía

BENÍTEZ, Hebert (2011): “Marosa di Giorgio: la integración de las voces en el salvajismo de los papeles.” Montevideo: Curso de Verano del Instituto de Profesores Artigas.

BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

DELEUZE, Gilles y GUATARI, Félix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DÍ GIORGIO, Marosa (1993): *Misales. Relatos Eróticos*. Montevideo: Cal y Canto.

ECHAVARRÉN, Roberto: “Marosa di Giorgio”, en <http://www.henciclopedia.org/autores/Echavarrén/MarosaDiGiorgio.htm>

---. “Trabajo, fetiche, capital”, en <http://www.henciclopedia.org/autores/Echavarrén/trabajo1.htm>

ELIADE, Mircea (1995): *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

FOUCAULT, Michael: “El sexo verdadero”, presentación a *Herculine Barbin llamada Alexina B*. Madrid: Editorial Revolución.

McKENNA, Terence (1993): *El manjar de los dioses*. Barcelona: Paidós.

MOREIRA, Hilia: “Misales, de Marosa di Giorgio. Nupcias de mujer y murciélago”, en *Brecha*, Montevideo, 14 de enero de 1994.

URIARTE, Elías. “La poesía completa de Marosa di Giorgio. Los papeles salvajes”, en *Brecha*, Montevideo, 21 de agosto de 1992.

## Espacios de transgresión en la narrativa de José Pedro Bellan

“La realidad”, “Los amores de Juan Rivault”

María del Carmen González

La narrativa de José Pedro Bellan, desarrollada en un lapso relativamente breve (1889-1930)<sup>1</sup>, montevideana por excelencia, tiene entre otras características la de presentar escenarios de conflicto, donde se exhiben tensiones propias de la sociedad en la que el autor produjo su obra. En sus textos refleja ciertas problemáticas vinculadas al terreno del amor y la sexualidad, en especial en lo relativo a las conductas codificadas con respecto a ambos sexos. En este sentido, es correlato simbólico del tránsito que se advierte en el Uruguay de la segunda y tercera década del siglo XX hacia nuevas concepciones y prácticas de lo público y lo privado (Caetano, 2001: 19).

Me interesa en particular, y en esta oportunidad, el tema de la sexualidad y la construcción de un espacio discursivo en el que subyacen disensos y consensos, puritanismo y aires de modernidad, valores cristianos e intereses de la burguesía liberal.

El espacio urbano albergó nuevas formas de interacción entre mujeres y hombres en lugares públicos. El incipiente feminismo va a la conquista de un afuera del hogar, antes negado por la costumbre y las normas morales. El erotismo invade las salas de los cines en y fuera de la pantalla, brindando un doble espectáculo que alimenta el voyeurismo. No obstante, persistió una corriente conservadora firmemente arraigada que promovía un ideal femenino desexualizado, garantía para que la mujer cumpliera correctamente el rol –asignado por la sociedad– de guardiana del hogar.

Las nuevas lectoras de las numerosas revistas de actualidades que en las primeras décadas del siglo proliferaron en Montevideo –como analiza Pablo Rocca (2001)– son introducidas en novedades mundanas y en una literatura folletinesca que sirve de estímulo a la fantasía, que irrumpe en el celoso ámbito cerrado del mundo femenino tradicional. Se abre un espacio para la sexualidad practicada o fantaseada, se muestra lo que no se debe hacer.

### María del Carmen González

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas”. Licenciada en Letras, egresada de Facultad de Humanidades y Ciencias (Udelar). Magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana.

Docente de Enseñanza Secundaria y del Instituto de Profesores “Artigas” donde dicta los cursos *Literatura Española II* y *Literatura Uruguaya II*.

Co-directora de la editorial Rebeca Linke editoras.

Un ejemplo de esto puede verse en el personaje de Concepción de la novela *Doñarramona* (Bellan, 1918).

Dos amenazas contenía el ejercicio libre de la sexualidad: la improductividad y la enfermedad. Habida cuenta de la necesidad de libertad que trajeron los tiempos nuevos fue necesario ordenar y catalogar. La medicina fue instrumento científico para determinar y diferenciar lo sano de lo enfermo, lo normal de lo anormal, eufemismos de la subyacente dicotomía moral e inmoral, y aún virtud y pecado. En este marco, la prostitución fue considerada por una parte de los sectores hegemónicos como un mal necesario para salvaguardar la familia y su función productiva en la sociedad, mientras otros, vinculados a la moral cristiana, combatieron su existencia (Trochón, 2001).

Si se tiene en cuenta que la sexualidad humana forma parte de la cultura, por lo mismo se la debe pensar inmersa en los discursos que habitan en la sociedad. Michel Foucault piensa que: “Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada” (Foucault, 1995: 13).

De esta manera, gran parte de los relatos de Bellan constituyen un espacio virtual de transgresión, pues hablan de la sexualidad. Haré referencia en primer lugar a “La realidad” y luego me centraré en “Los amores de Juan Rivault”, ambos publicados en 1924 en la colección que lleva el nombre del último.

José Pedro Díaz, por lo menos en dos oportunidades –prólogo a la edición de *Doñarramona*, Clásicos uruguayos (1954) y a la edición de *La realidad*, Banda Oriental, Colección Socio Espectacular (1996)–, destaca la importancia de la nouvelle “La realidad”, por la confluencia de líneas de pensamiento que se manifiestan de una u otra manera en el resto de su obra. El mencionado relato está incluido, además, en otra colección publicada dos años después: *El pecado de Alejandra Leonard* (1926).

Se trata del único caso en el que Bellan publicó dos veces una misma narración en colecciones distintas (Díaz, 1954). Díaz destaca el gesto y lo considera un texto clave de su narrativa. Los respectivos relatos epónimos que abren las dos colecciones, Los amores y El pecado, abordan diferentes modos de la transgresión. El primero, a través de la figura del protagonista, trae formas del erotismo que desvirtúan o desmienten la idea convencional del amor, y el segundo –del cual no me ocuparé en esta oportunidad– aborda también el tema del amor pero como subsidiario de la desconstrucción del modelo de mujer ideal para la sociedad burguesa. El propio título –“El pecado de Alejandra Leonard”– acerca la idea de transgresión, culpa y castigo. De manera que en las dos colecciones se encuentra la idea de *desvío* respecto a lo esperado por la sociedad, desde lo masculino y desde lo femenino. Ambos planteos están estrechamente ligados con las expectativas familiares y sociales.

En los dos textos elegidos se introduce el tema de la sexualidad en el ámbito de espacios representativos del proceso de modernización y el surgimiento de una vida ciudadana en crecimiento: la pensión donde habita transitoriamente el joven originario del interior del país –en el caso de “La realidad”–, las calles de la Ciudad Vieja y el Centro de Montevideo, el cine, el burdel –en “Los amores de Juan Rivault”.

El escindido joven protagonista de “La realidad” experimenta dos formas de amor: una real, física, violenta y trágica con Madame Jourdain, la dueña de la pensión en la cual se aloja, y otra imaginaria, fantaseada, ideal e imposible con una joven que ve un día en la ventana de enfrente a la pensión. Esta dicotomía carne/espíritu, recurrente en la literatura occidental, es motivo de complejización por parte de Bellan, quien hace que su personaje viva un sentimiento dual y en apariencia contradictorio: el amor ideal bajo el signo del bien y la pureza de sentimientos, y el deseo carnal en señal del desborde sensual, la lujuria.



CMDF. Plaza Cagancha. Columna a la Paz. Año 1926. Autor: s/d. (Foto: 601A)

La muerte de Madame Jourdain –la fogosa amante representante del puro instinto– provoca el desmoronamiento del otro deseo amoroso, el puro, el incontaminado de toda realidad prosaica. El joven ha construido el ideal luego de aparecer en su vida sexual la primera; cuanto más desprecia el exceso de su pasión carnal más se va configurando el personaje de Isabel.

Enriqueta o sea Madame Jourdain –centro motor del relato– ejerce sobre el narrador protagonista un influjo ambivalente, en tanto provoca atracción y rechazo. Por otra parte, ella misma es movida por la presencia fantasmal de una rival en el pensamiento del otro, pues cuando cree en esa presencia el narrador nos dice “se agiganta, se pone sublime” (Bellan, 1967: 57), es tocada por el misterio del espíritu. El tema del relato resulta ser entonces la tensión entre la carne y el espíritu, lo abyecto y lo sublime. Tensión en la que juegan un rol preponderante las proyecciones fantasmáticas en la construcción del deseo y la calificación del mismo.

En relación a la pasión carnal, se sugiere que el sujeto se convierte en objeto de la pasión, sentimiento que termina destruyéndolo por ser un estado de exaltación que suprime el instinto de autoconservación. Ese sería el caso de Madame Jourdain: “muero porque no sé a dónde ir”.

La construcción de Isabel, el amor idealizado por virtuoso, tiende a despojarse y suavizarse respecto de connotaciones carnales –“Su cuerpo es suave y fresco como un arbusto, erguido y sereno como una columna. [...] ¡Ni una violencia! Subyuga el ademán tranquilo, emociona su expresión de nobleza”–. Madame Jourdain, por otra parte, encarna la sexualidad más explícita, instintiva, casi animal: “Madame se sostenía en la misma pose,

fascinada por el placer de mis ojos. Apoyada sobre la pierna izquierda, la curva perezosa del anca entraba en la cintura” (Bellan, 1967: 64). En resumen, una mujer es ensoñada, y la contundencia real de la otra es presentada por la nota mórbida del lenguaje lindante con lo pecaminoso. Son opuestas, pero se sostienen mutuamente, no existe la una sin la otra.

En el relato, la mirada sobre el sexo y el amor está atravesada por los discursos que operan sobre el sujeto occidental –la separación entre carne y espíritu–, pero por su configuración esquizoide representan el dilema que habitaba por entonces en la sociedad uruguaya. Al establecer la interdependencia entre ambas esferas avanza hacia consideraciones acerca de la sexualidad que en la práctica no se realizan. Ninguna de las dos formas de erotismo llega a un final feliz, ambas se desvanecen.

En “Los amores de Juan Rivault” estamos otra vez frente a la sexualidad de un joven, en este caso integrante de una familia burguesa, hijo único, soltero, promisorio heredero de la empresa familiar. Se dice de él que ha frustrado las expectativas familiares de que se convirtiera en abogado y político. Un proceso de deterioro se ha instalado en él; el ocio es el primer mal síntoma, el excesivo cuidado de su aspecto físico, el segundo. El modelo de virilidad tradicional queda subvertido tras la referencia a los polvos de arroz, los perfumes, la atención con que elige sus ropas y se mira en el espejo. El narrador dice: “Es aseado, prolijo, una prolijidad un tanto femenina” (Bellan, 1922).<sup>2</sup>

Como un buen partido burgués, es requerido por jóvenes de su clase, chicas modernas, desempacadas, que lo saludan desde un auto. Y también como corresponde a los hábitos sexuales de la clase dominante, es atendido en todos los sentidos por “una linda sirvientita”, María, víctima de sus impulsos y requerida para aprobarlo antes de su salida a la conquista del placer (Bellan, 1922: 7).

La mirada de María refuerza el narcisismo del personaje, “la llamaba un momento para que ella le viese, tiranuelo, burlón, dejándole aquellos besos que la quemaban” (Op. Cit. pág. 7). Se narra la aventura solipsista que Juan Rivault protagoniza, en primera instancia, en la utilización de espacios públicos para hacer lo que no se debe: el placer de violar algo íntimo, el cuerpo de las mujeres, siguiendo sin declararlo un viejo consejo de Ovidio.<sup>3</sup>

Es un aventurero cuyo territorio de acción privilegiado es el público, que continuamente viola los límites entre lo público y lo privado, y más aún, entre lo público y lo íntimo.

El relato construye un espacio de sexualidad trasgresor al violentar las normas de comportamiento aceptadas social y moralmente, pero también revela la doble faz de una sociedad que desde el punto de vista del discurso oficial desplaza la sexualidad de los individuos y pone en primer lugar otros objetivos, pues “el deseo podía conducir a la violación peligrosa del nuevo orden” (Barrán, 1990: 67).

Al otro lado de esta sexualidad fuera del orden que el protagonista llama *programa*, está el otro *programa*, el familiar y social, la búsqueda de una esposa conveniente y acorde con su posición. Al llegar a los veinticinco años, por consejo de sus padres, cortejó a una señorita, “una hermosa muchacha hija de unos conocidos comerciantes” (Bellan, 1922: 12), prototipo de su clase, quien “tocaba el piano, asistía a conferencias y leía versos” (Op. Cit. pág. 12), requisitos ineludibles para una buena esposa. Conforme a la época y condición social del protagonista, los preliminares de esos amores fueron publicados. Rivault pertenece a una clase que hacía llamarse “gente de bien” y cuyas actividades sociales merecían ser exhibidas públicamente como modelo jerarquizado (Barrán, 2001: 202).

La pérdida de interés y respeto por las regladas visitas ante la oficialización del noviazgo constituye otro modo de transgresión, que se intensifica en el posterior episodio sexual vivido con María en el asiento de un tranvía. Allí se sugiere el clímax orgásmico de la

figura masculina, mientras la joven se constituye en esta, y todas las instancias, como objeto de deseo. El tratamiento de la sexualidad está firmemente imbricado con lo social y con una diversidad que niega el proyecto homogeneizador. Mujeres liberadas que conducen un automóvil y que se atreven a llamar a Juan para invitarlo a una reunión, novia recatada, mujer subalterna convertida en *instrumento de placer*.

Otro de los espacios que aparece en el relato, y donde se manifiestan ciertas conductas contrarias a lo moralmente correcto, es el cine, novedoso y paradigmático lugar de lo público. En este momento se desplaza el protagonismo a uno de los amigos de Juan, Robledo, para quien la mujer es una “droga perniciosa”, más si está en el cine y acompañada por su marido. Resulta entonces una doble violación, por manifestar lo privado en el espacio público y a la vez en la intimidad del matrimonio. La inclusión del personaje apunala el planteo acerca de una sexualidad “negada” y “omnipresente”, tal como afirma Barrán (Barrán, 1990: 125).

Con Rivault estamos en presencia de un síntoma que denuncia una enfermedad, así es entendido también en el texto. Él vive su sexualidad como padecimiento; no puede controlar su pulsión erótica. Aparece como un digno representante del libertinaje, nombre dado a la lujuria en el Novecientos, al atentar, mediante sus conductas, contra dos discursos: el religioso y el liberal burgués. El primero proveniente de la Pastoral católica, el segundo amparado en el discurso científico, particularmente el de la medicina. Ambos, de acuerdo en que el onanismo era dilapidación y causa de enfermedades. Rivault y sus amigos atraviesan varias fronteras, la primera es la masturbación, de por sí censurada, y la otra es la intervención de lo íntimo en el espacio público.

Frente a estos síntomas intervienen las instituciones: la ciencia y la familia. Los médicos envían al joven a recuperarse al campo, luego a Europa y después a Norteamérica.



CMDF. Hipodromo Maroñas. Año 1916. Autor: s/d. (Foto: 697)

Vuelve con otro signo de enfermedad, en vez de eyaculador precoz es impotente, y se abre otro espacio de transgresión: *el lugar infame*, el prostíbulo. Éste, resultará ser el lugar de reencuentro con María quien, *cuesta abajo en la rodada* y desde su lugar de prostituta, inventará una forma de salvarlo al recordar la frase que daba cuenta de la excitación de Juan en el episodio del tranvía: “Ay María pareces una modista” (Bellan, 1922: 13). Hábilmente, esta nueva María intercesora propondrá un juego de travestismo: simulará ser una modista y se hará perseguir por las calles de la Ciudad Vieja y por 18 de julio. Juego de provocación y ocultamiento en otro espacio público: calles transitadas por distinta gente, pero sobre todo mujeres, damas que se muestran, mujeres trabajadoras y prostitutas.

El deterioro físico y moral del personaje dibuja un *in crescendo*, pero como es “un individuo poco apto para el análisis” (Bellan, 1922: 22), solo lo atormenta su virilidad en cuestión. Por lo mismo no interesan los medios para conseguir el fin; al travestismo y la persecución se suman la exhibición de lo íntimo y su contraparte, el voyeurismo: “Empezó a suponer a la gente que pasaba, en conocimiento de las relaciones libidinosas que lo unían a la modista; se imaginaba a las niñas tímidas, en acecho tras los cortinados y las celosías, impacientes por verlos en un arrebato sexual” (Bellan, 1922: 23).

Otro elemento que acrecienta el caudal erótico es la violencia implícita en la ambigüedad, la confusión en la percepción desde las perspectivas masculina y femenina: “Según él, María, para las mujeres, tenía el aspecto de una ramera, en tanto que los hombres la confundían con una modista” (Bellan, 1922: 23). Dicha ambigüedad se encuentra también en sí mismo, pues ante la pregunta de María acerca de por qué le entusiasman las modistas, Rivault no termina su idea: “No sé. Acaso sea porque una modista... No, no sé. Creo que no tiene explicación” (Op. Cit. pág. 28). El fetiche, en este caso la modista –ligada a la clase popular–, es incorporado en el imaginario de principios de siglo, es la presa fácil para el libertino (Barrán, 2001: 116).

Progresas el relato dando cuenta de los factores que intervienen en la excitación sexual, y se agrega la competencia del *mozalibete* que se detiene a contemplar a la supuesta modista y comienza a seguirla, siendo ahora la persecución “como de dos perritos tras la misma promesa” (Bellan, 1922: 23). Al deshacerse del intruso comienza a construir una fantasía de violación que funciona como estímulo supremo para el deseo erótico.<sup>4</sup> En el relato imaginado crece el deseo de destrucción de un orden, la integridad del cuerpo del otro que es la continuidad del orden establecido, repetido en múltiples actos y clonaciones del objeto erótico, al desear muñecas que representen todo tipo de mujeres “pero inmóviles, inmóviles como desmayadas de espanto” (Bellan, 1922: 25).<sup>5</sup> Animado por su fantasía le dice: “Yo soy capaz de romperla en dos pedazos a usted” (Op. Cit. pág. 25). El juego sigue con el temor del otro, la muchacha finge temor a ser destruida hasta entregarse luego de la batalla.

Por otra parte, María refiere a Rivault algunas situaciones que se dan en el prostíbulo, historias de sadomasoquismo. El relato cumple la función de ampliar la visión con respecto al erotismo y mostrar la función del juego en la sexualidad humana, que penetra en lo que podría considerarse *extraño* o *insano*. El ámbito de la prostitución habilita la entrada en escena de la ruptura de los límites establecidos, pues “al prostituirse, la mujer era consagrada a la transgresión. En ella, el aspecto sagrado, el aspecto prohibido de la actividad sexual, aparecía constantemente; su vida entera estaba dedicada a violar la prohibición” (Bataille, 1997: 139).

El personaje se hace dependiente de esta relación, pues solo gracias a la escena ideada por María puede ejercer su sexualidad, ella es su *instrumento de placer*. La joven es el objeto significativo, depositario del deseo erótico, que será sustituido, a su muerte, por Henriette,

la prostituta que ocupará su lugar.

El texto había comenzado con un Juan Rivault afeminado en sus hábitos de aseo y arreglo personal, y se cierra incrementando este rasgo en él. La sugerencia al respecto y el contraste con otra frase del narrador: “Y Rivault se irguió, apuesto y soberbio como un conquistador” (Bellan, 1922: 31), dejan planteada una tensión entre una virilidad dificultosamente ejercida en lo íntimo y real, pero ostentada exterior y socialmente. Es posible que se esté sugiriendo una homosexualidad que no tiene lugar en esa sociedad por ser pecado para la iglesia y enfermedad para la medicina, además de perversión (Barrán, 2001: 183).

Rivault aparece como el representante de una clase social que se consideraba superior no solo por su poder económico, también por su posición como modelo en costumbres refinadas y valores morales. El mandato familiar exigía a los jóvenes de familias burguesas elegir una mujer con quien casarse dentro de su clase y de acuerdo a las conveniencias. El ejercicio de la sexualidad del personaje es francamente opuesto a esos designios y a las expectativas de la sociedad en la medida que su forma de ejercerla es dilapidadora de energía, tanto por no consumar una relación sexual como por hacerlo solo con prostitutas.

Si en “La realidad” Bellan planteaba la escisión entre el amor idealizado y el real, y presentaba la sexualidad como una construcción ideológica esquizoide que fragmenta al individuo dissociándolo forzosamente, en “Los amores de Juan Rivault”, la cuestión está en lo que la sociedad impone a los individuos a través de sus discursos, sometiendo la sexualidad a un régimen de conveniencia económica, social o religiosa, donde el deseo erótico, desobediente, es inaceptado. A ese hijo varón le correspondía prepararse para ser el *pater familias*, quien además de controlarse debía vigilar y regimentar el deseo de los que tiene a su cargo, la mujer y los hijos como forma de orientar las energías hacia el trabajo y el ahorro (Barrán, 1990: 75).

El cuerpo y la pulsión erótica en espacios públicos son algunas de las cuestiones que aparecen en los textos hasta aquí analizados, y que hablan de lo que la sociedad uruguaya en su pasaje del imaginario del Novecientos hacia la segunda y tercera década del siglo estaba tramitando: el lugar que posee el deseo y la misión que compete al poder hegemónico ante el eterno retorno de lo prohibido.

## Notas

<sup>1</sup> José Pedro Bellan (1889-1930), dramaturgo y narrador formado en los últimos años de la generación del 900, comienza su actividad literaria al escribir su drama *Amor* en 1908 que publica en 1911, al que le sigue *Huerco* (1914), su primer libro de cuentos. Comienza la redacción de *Doñarramona* en 1917 y la publica en 1918. De 1919 es *Primavera*, la temática es la infancia y la adolescencia, libro incorporado como lectura escolar -Bellan era maestro de escuela-. Son de ese mismo año piezas dramáticas *Vasito de Agua*, *Tro-la-ro-la-ra* y *Dios te salve*. Esta última, estrenada en Buenos Aires en 1920. En 1922 estrena la segunda y publica *Los amores de Juan Rivault*. Sigue a éste la comedia *La ronda del hijo*, estrenada en 1924, *El pecado de Alejandra Leonard* en 1926, *Blancanieves* en 1928 con música ejecutada por Felisberto Hernández. En el año de su muerte publica dos obras teatrales *Interferencias* y *El centinela muerto*, ambas de 1930.

<sup>2</sup> Las citas corresponden a José Pedro Bellan: *Los amores de Juan Rivault*. Montevideo: s/e, 1922.

<sup>3</sup> “Sentaos junto a la dama, si no hay quien lo impida; juntad cuando podáis vuestro

cuerpo al suyo y tocadla, mal que le pese, como si a ello os obligara lo reducido del asiento” (Ovidio, 1985: 17).

<sup>4</sup> A este respecto y en relación al componente de violencia existente en la construcción del deseo erótico dice George Bataille: “Apenas podríamos decir que si se echa en falta el elemento violación, o incluso de violencia, que la constituye, es más difícil que la actividad erótica alcance su plenitud” (Bataille, 1997: 23).

<sup>5</sup> En este punto Bellan introduce un motivo que será desarrollado por Felisberto Hernández en “Las Hortensias”.

## Bibliografía

### Corpus

BELLAN, José Pedro (1954): *Doñarramona*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos.

---. (1922): *Los amores de Juan Rivault*. Montevideo: s/e. (incluye “La realidad”).

---. (1967): “La realidad”, en *El pecado de Alejandra Leonard y otros relatos*. Montevideo: Arca.

### Crítica, historia y teoría

BARRÁN, José Pedro (1988): *Iglesia católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900)*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias.

---. (1990): *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II, El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental – Facultad de Humanidades y Ciencias.

---. (2001): *Amor y transgresión en Montevideo: 1919-1931*. Montevideo: Banda Oriental.

BARTHES, Roland (2006): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI editores [1977].

BATAILLE, Georges (1997): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets [1979].

CAETANO, Gerardo y Roger GEYMONAT (1996): “Ecos y espejos de la privatización de lo religioso en el Uruguay del Novecientos”, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*. Tomo II. Montevideo: Taurus: 14-54.

DÍAZ, José Pedro (1954): “Prólogo”, en Bellan, José Pedro, *Doñarramona*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos.

FOUCAULT, Michel (1995): *Historia de la sexualidad*. Tomo I, “La voluntad de saber”. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

KRISTEVA, Julia (1993): *Historias de amor*. México: Siglo XXI [1983].

MARCUSE, Herbert (1985): *Eros y civilización*. Barcelona: Planeta-Agostini [1953].

OREGGIONE, Alberto y Pablo ROCCA (dir.) (2001): *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental.

OVIDIO (1985): *El arte de amar*. México: Editores Mexicanos Unidos.

ROCCA, Pablo (1996): “Mujer y privacidad en la literatura uruguaya (1890-1920)”, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*. Tomo II. Montevideo: Taurus: 147-171.

TROCHÓN, Ivette (1998): “De grelas cafishios y piringundines”, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuos y soledades 1920-1990*. Montevideo: Taurus: 62-102.

## El problema del conocimiento: una resolución provisoria

### Notas a unos capítulos del *Quijote*

María de los Ángeles González

### María de los Ángeles González

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas” y Licenciada en Letras (FHCE, UdelaR). Entre 2008 y 2010 cursó el Doctorado en Letras Españolas e Hispanoamericanas en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se encuentra en la etapa de redacción de la tesis sobre la recepción uruguaya del *Quijote*. Desde 2009 es investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII).

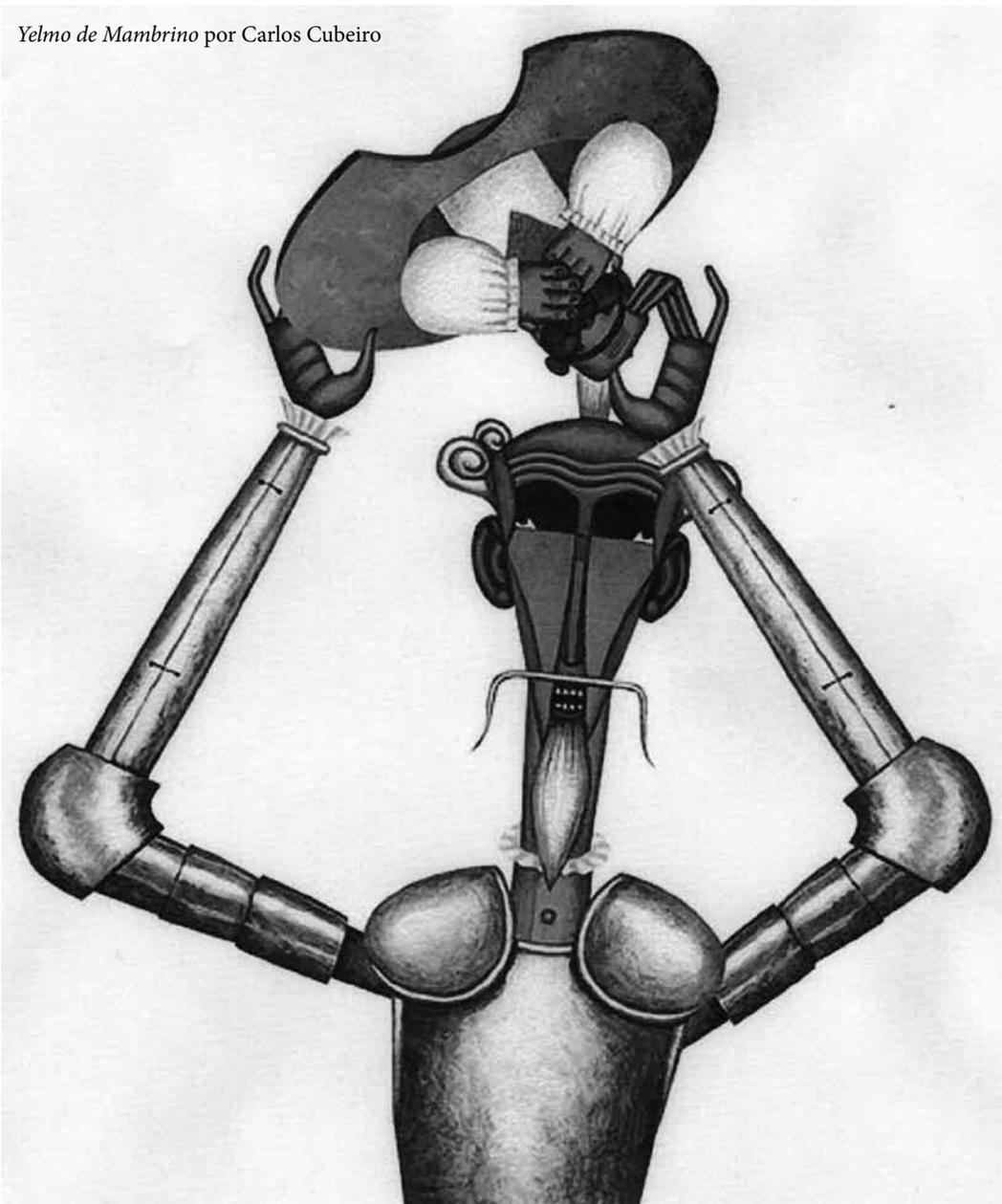
Se desempeña como profesora de *Literatura Española* en el IPA, en las especialidades de Literatura e Idioma Español; es Asistente de Literatura Española en la FHCE y desde 2001 colabora en el suplemento *Cultural* del diario *El País* con artículos sobre literatura y cultura.

Ha publicado dos libros sobre temas de su especialidad: *De España al Río de la Plata: Escritores migrantes en el siglo XX*, (Rebeca Linke, 2009) y *Tradición hispánica en el siglo XX: Vigencia y polémica*. (Biblioteca Nacional, 2008) y más de quince trabajos extensos publicados como artículos académicos en revistas arbitradas o capítulos de libros.

En los capítulos XLIII y XLIV del *Quijote* de 1605, con la presentación de la historia de Doña Clara y Don Luis, Cervantes expone un nuevo hito de la casuística amorosa que se desarrolla en los episodios de Marcela y Grisóstomo, Cardenio y Luscinda, Fernando y Dorotea, así como en “El Curioso impertinente” y en la historia del Cautivo.

A su vez, cada uno de los *casos de amor* puede entenderse como el desarrollo de una o varias poéticas posibles si se considera que el *Quijote* es, entre otras cosas, un campo de experimentación y reflexión. Leída desde esta perspectiva, la historia de Doña Clara y Don Luis parece dialogar con un subgénero todavía muy vigente en la época: la novela sentimental. Por tanto, podrían abordarse estos capítulos en clave de manifiesto poético y doctrina amorosa, al tiempo que en ellos se retoman los hilos de historias anteriores que relevan otros problemas, en especial el de la relación entre las palabras y las cosas, para usar el sintagma de Foucault, o las posibilidades de dar cuenta de la realidad a través del lenguaje. Precisamente en este último punto se centra el presente trabajo.

Al respecto, por ejemplo, se crea la noción de *baciyelmo*, ápice del *perspectivismo lingüístico* que también cuestiona la univocidad del conocimiento (Spitzer, 1968). Los cambios de identidades, las ambigüedades de las apariencias, junto con el debate sobre la naturaleza del yelmo son, en cierto modo, una variante del mismo problema, e incluso el caso amoroso presentado puede ser considerado también como una reflexión sobre el conocimiento.



### La mirada y la palabra, ¿de cuál fiarse?

En los capítulos citados del *Quijote* de 1605, ambientados en la venta, se anudan y desanudan historias que se han ido sumando y superponiendo a lo largo del libro. A las resoluciones de los casos de amor viene a agregarse la reaparición del barbero, a quien se le había sustraído “el yelmo de Mambrino”, y la aparición de

los cuadrilleros, que retrotraen al episodio de los galeotes. Ciertas convenciones –casualidades, reapariciones– remiten a la novela sentimental, pero también recuerdan la trama argumental de las comedias, ya que se advierte, quizás más que en otros pasajes, un manejo del diálogo teatral –o el enriquecimiento del diálogo narrativo gracias a los aportes del teatro– como una novedad de Cervantes, que se incorporará al género que está iniciando. De hecho, Gilman afirma que el final del primer *Quijote* está impregnado de elementos del género dramático (Gilman, 1989), y a su vez, según Maravall, el teatro es el género que más conviene al despliegue barroco del problema de las esencias y las apariencias (Maravall, 1980: 407).

Precisamente este último aspecto, es decir, la discusión acerca de la realidad y la apariencia, el juego entre lo que es y lo que parece, la posibilidad de establecer verdades, así como los alcances y limitaciones del conocimiento, cobra relevancia en los episodios analizados, aunque está presente en todo el *Quijote*.

Según Celina Sabor de Cortazar, el *Quijote* plantea

[...] una visión filosófica y dramática del mundo, muy propia de la mentalidad barroca: los límites de realidad y apariencia, el valor de los datos inmediatos de los sentidos, el problema platónico de las ideas [...] Nada es, todo parece; y parece a cada personaje de manera peculiar, individual, intransferible. Esto permite a Cervantes la manipulación del punto de vista múltiple, para lo cual introduce en la obra diversos narradores, que a veces relatan el mismo suceso desde ángulos distintos (Sabor de Cortazar, 2003: 29).

También en ese sentido, los capítulos XLIII al XLVI funcionan como síntesis de preocupaciones que recorren todo el *Quijote* de 1605. Dice Gilman que en la Primera Salida, conforme al principio aristotélico, “las cosas o bien son, o bien no son: el castillo no es un castillo; la venta es una venta” (Gilman, 1989: 102). Sin embargo, después del capítulo IX, cuando ocurre la rotura del manuscrito, también se quiebra un pacto de lectura posible válido hasta el momento –aunque provisorio por la inestabilidad y las ambivalencias del narrador, que esquivó determinar nada menos que el lugar de los hechos y el nombre del protagonista– y el texto empieza a deslizarse en territorios más inciertos. A esto se agrega la incorporación cada vez más compleja de elementos literarios, ya no solo por medio de las referencias del protagonista loco, que no distingue entre realidad y ficción por causa de la lectura, sino confrontándose o interactuando con este. La inclusión de los códigos pastoriles, así sea en segundo grado, puesto que no se trata de la estilización de pastores reales sino de mozos que actúan imbuidos por los modelos culturales –también ellos contaminados de literatura–, complica aún más los límites del mundo novelesco.

Se han rastreado muchas fuentes buscando explicar el lugar central que tiene en el *Quijote* el conflicto entre apariencia y realidad, o entre el ser y el parecer. Sin duda se trata de un tema de época, origen de tópicos barroco-tridentinos, como el

desengaño del mundo, la realidad engañosa o el *engaño a los ojos*, la idea del mundo en permanente movimiento –que desemboca en la presentación de la *realidad oscilante*– (Castro, 1925). De esta visión pesimista del mundo surgen diferentes manifestaciones artísticas que hacen eco de esa crisis espiritual, pero que a la vez son también consecuencia de las nuevas interrogantes que abrían los avances de la ciencia. En virtud de todo esto, en el siglo XVII se da una superposición de teorías y doctrinas filosóficas que intentan *leer* el mundo sin que se llegue necesariamente a una síntesis.

Es por lo mismo que el artista barroco se ve sumido en un mundo confuso; por un lado informado por hechos individuales que se perciben como evidencias, mientras por otro aumenta la sospecha de su carácter fantasmal en la medida que la ciencia les resta singularidad, los generaliza, busca en la repetición de fenómenos leyes más amplias. La naturaleza ya no es fiable, incluso el arte o la técnica pueden superarla. Por lo pronto, no es transparente la percepción que se tiene de ella, tal como ilustra el célebre soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola (1559-1613), “A una dama que se afeitaba”<sup>1</sup>. Sin embargo, la desconfianza de los sentidos no es siempre una mera lección ascética que implique que la experiencia mienta, sino que puede ser una precaución acerca de su carácter contradictorio, derivada de los nuevos hallazgos de la ciencia: todos los hombres cultos “saben que la Vía Láctea no es una nube blanquecina sino la aglomeración de innumerables estrellas descubierta por el «anteojo» de Galileo, del que Gracián y otros hablan también” (Maravall, 1980: 375).<sup>2</sup> La apariencia, la comprobación de un mundo fenoménico, no implica necesariamente falsedad, es una propiedad que pertenece a las cosas. Por eso se agudiza el perspectivismo en el pensamiento y el arte de la época; los tratados de pintura discuten sobre la perspectiva lineal y la aérea, “el concepto barroco de escorzo refuerza la función de perspectiva” (Maravall, 1980: 399).

El hecho de que la apropiación de la realidad dependa de la relación entre sujeto y objeto es un problema ya presente en la filosofía renacentista, en la que emerge el conflicto acerca del conocimiento aristotélico, que parte de las cosas sensibles, y el platónico, que parte de las nociones ideales. Según Américo Castro, el *engaño a los ojos* es un tema central para los pensadores del Renacimiento, y precisamente en el siglo XVI se encontraría el germen de lo que después de Descartes pasará a llamarse filosofía idealista:

Lo seguro, la base de apoyo serán los estados de conciencia de nuestra mente; de aquí hay que partir para conocer lo que realmente sean las cosas, siendo así que el testimonio de los sentidos es falaz. La distinción platónica entre apariencia e idea llevará a un dualismo entre aspecto y razón, cuyas máximas consecuencias sacará Descartes (Castro, 1925: 81 y 83).

Cervantes está al tanto de las doctrinas platónicas y aristotélico-escolásticas sobre las posibilidades del saber y el conocimiento, y a menudo juega esos

presupuestos, aun utilizando como portavoces a sus personajes. En *La Galatea*, por ejemplo, se dirá:

No me maravillaría yo tanto de esto si fuese de aquella opinión del que dijo que el saber de nuestras almas era acordarse de lo que ya sabían [...]; mas cuando debo seguir el otro mejor parecer del que afirma que nuestra alma era como una tabla rasa, la cual no tenía ninguna cosa pintada, no puedo dejar de admirarme (Castro, 1925: 82).

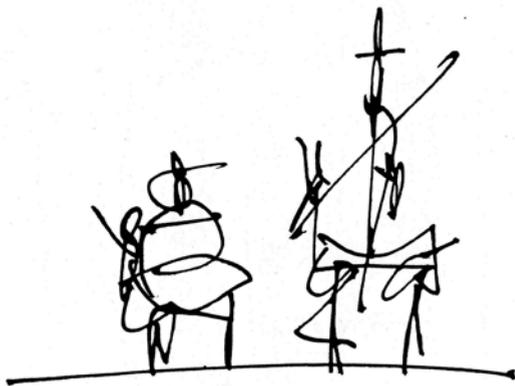
Es casi seguro que en este, como en otros aspectos, Cervantes opta por contraponer posibilidades y dar cuenta de los problemas, sin intentar una conclusión.

El perspectivismo del *Quijote* apunta a mostrar el mundo como una red formada por diversos puntos de vista, por eso, según Cascardi:

[...] se suele creer que su antítesis es una forma del platonismo «ortodoxo» en que la realidad se reduce a una estructura fija, y donde se resuelven los conflictos entre las diversas construcciones del mundo. Por el contrario, el lector no tiene más remedio que reconocer las limitaciones del pensamiento científico-analítico fundado en las formas ideales. Pero, dentro del mundo provisional de la ficción, Cervantes está sumamente alerta a los modos del saber que sirven para las circunstancias variables e inciertas (Cascardi, 2000: 307-308).

Ahora bien, en el *Quijote* no solo se construye deliberadamente una realidad que puede abordarse desde distintos puntos de vista, el tema del engaño liso y llano también está presente dentro de la trama; incluso, hay episodios, aun en la Primera Parte, en los que artificialmente “se hace que las cosas presenten una realidad fingida al lado de la verdadera” (Castro, 1925: 81). No se trata solo de mostrar una realidad oscilante o múltiple; la dificultad para distinguir entre la esencia y la apariencia de las cosas es, muy a menudo, por lo menos al comienzo de la Primera Parte, un problema de los personajes, que se engañan o son engañados, pero que al lector ya se le presenta resuelto. El relato vacila en el nombre del hidalgo, problematiza la seguridad de las fuentes y más, pero el lector no tiene dudas acerca de la naturaleza de los molinos de viento o de las mozas del partido.

Lo cierto es que, por lo menos a partir del episodio de Marcela, los objetos y las personas “no serán lo que son (o no son) sino lo que parecen a alguien que las nombra y les da forma verbalmente en el acto de describirlos” (Gilman, 1989: 104). La distinción entre la locura de Don Quijote, que ve lo que quiere ver, y la realidad estable vista por los otros personajes comienza a desestabilizarse. Empiezan a aparecer disfrazados y travestidos, a la vez que se multiplican los puntos de vista, los debates y dobleces en la presentación de la realidad. Por lo mismo, no parece casual



que en los capítulos finales, desarrollados en la venta, donde se enredan y desenredan encubrimientos y apariencias, reaparezca también el barbero cuyo “yelmo” había puesto en primer lugar la discusión sobre el conocimiento a través de los sentidos.<sup>3</sup>

En los capítulos considerados hay un hilo narrativo y por tanto una línea de lectura posible, que se juega en la confrontación entre la palabra y el conocimiento a través de los sentidos. En ese aspecto podría conectarse el jocoso debate sobre el “yelmo” con el delicioso episodio de Don Luis y Doña Clara, si se piensa en este último como ilustración del amor en tanto forma privilegiada de conocimiento, en sentido platónico.

El problema del *engaño a los ojos* y el modo confuso en que se presenta la realidad se extiende a este nuevo personaje introducido al final del capítulo XLII, en “hábito” de mozo de mulas; sin embargo, el lector ya está advertido de la posible ilusión y reconoce las trazas de una nueva aventura y posibles pliegues, desde que este se introduce como “solo una voz” y “una voz tan entonada y tan buena” que “de tal manera canta que encanta” (I, XLII, pág. 521).<sup>4</sup> La presentación de Don Luis está filtrada por el verbo *parecer*, así como por las imágenes auditivas, modo de crear un clima sugerente, difuso, que alerta acerca de una identidad oculta. No se afirma una presencia, sólo se interpreta algo que se oye: “les parecía que cantaban en el patio”; “le pareció a Dorotea que no sería bien que dejase de oír Clara una tan buena voz”, “me parece que con nuevos versos y nuevo tono torna a su canto” (I, XLII, pág. 521-523). Tras varios engaños y simulaciones la advertencia se hace necesaria, o por lo menos es aprovechada para generar una nueva expectativa, puesto que el lector, ya entrenado, detecta la punta de una madeja, el comienzo de una nueva aventura. Frente a tales antecedentes, también se hará necesario avisar al lector cuando, por el contrario, un personaje *es* lo que *parece*, como ocurre en la llegada de los cuadrilleros: “tenían parecer de ser cuadrilleros, como en efecto lo eran” (I, XLIII, pág. 542). En este caso el *hecho de que lo sean* es lo que garantizará la aventura.

El tema del *engaño a los ojos* y la falsedad del parecer puede tener otros alcances si se toman en cuenta las modificaciones que los descubrimientos científicos de principios del seiscientos introducían en la visión del mundo.

Una de las funciones que tienen los encantadores en la obra es confirmar el mundo tal como Don Quijote quiere verlo, a contrapelo de los datos que aportan los sentidos. Según el *Diccionario de Autoridades*, los encantamientos eran producidos por fuerzas “preternaturales” que lograban engañar las percepciones sensoriales (Neumeister, 1995: 297). Don Quijote insiste en leer la realidad de acuerdo al método de la *confrontatio textuum* –para el caso los libros de caballería– y cerrando los ojos a la realidad sensible. Neumeister compara esta atadura de Don Quijote a un paradigma previo que otorga un sentido completo al texto, el aferrarse a las leyes escritas en los libros, con la actitud de los científicos de Padua y Bologna al rechazar los hallazgos –por otro lado incontrovertibles– de Galileo, y considerar su invento, el telescopio, como obra del demonio. El descubrimiento de las cuatro lunas de Júpiter se produjo exactamente entre la escritura del primer y segundo *Quijote*, y demostró “el abismo existente entre la evidencia y su interpretación” (Neumeister, 1995: 302). Don Quijote acusa a Sancho de “no estar cursado en esto de aventuras”, al igual que la ciencia parecía no poder percibir el mundo sin una teoría previa.

En el capítulo XLIV, cuando reaparece el barbero reclamando bacía y albarda, y ante la pícaro defensa de Sancho de las conquistas habidas, plegándose a la idea de que se trata de yelmo y jaez, lo que se pone en cuestión es la validez de la mirada para la apreciación veraz de la realidad. En este caso es Sancho quien niega la evidencia de los sentidos, por lo menos de lo que ve el ojo del barbero y que el narrador asume como real. El asunto pasa a dirimirse en un terreno presuntamente más filosófico, cuando se plantea que lo que cada uno ve no es lo mismo, por lo que no puede extraerse de la experiencia de los sentidos una validez general. El problema barroco de la apariencia se aprovecha aquí con fines paródicos. En la época “interesará – dice Maravall– sobre todo lo que el ojo ve y se reconocerá a este un papel activo. [...] Por encima de un objetivismo intelectualista, propio del socratismo medieval, nos encontramos con un mundo coloreado, condicionado por los intereses de cada uno. Hay como una antinomia más difícil de salvar entre la objetividad de lo real y la mirada que lo contempla” (Maravall, 1980: 394).

A propósito de este problema, Heinrich Merkl propone una lectura del *Quijote* como reflexión acerca de las ideas del sofista Protágoras, que Cervantes profundiza también en *El retablo de las maravillas* (Merkl, 2000: 595-600). De acuerdo a su argumentación, parece probable que Cervantes conociera las ideas de este pensador antiguo, ya sea a través de Platón o de Erasmo, ya por medio de Juan de Mal Lara o de López de Hoyos. Los diálogos de Platón circulaban en Europa desde el siglo XVI, y aunque no es admisible que las ideas de Protágoras se discutieran abiertamente por su cariz atea, Erasmo las había resumido, atenuándolas o silenciando los aspectos incompatibles con el cristianismo. En todo caso, algunos de sus postulados básicos, difundidos a través de Platón o de Sexto Empírico, han servido desde entonces como modelo del relativismo filosófico:

[...] el hombre es la medida de todas las cosas:  
tal como las cosas se me muestran, tales son para mí;  
tal como se te presentan, tales son para ti. [...] Si toda

representación es verdadera, será también verdadero que ninguna representación lo es, porque, al afirmarlo, uno se apoyaría en una representación: por tanto, decir que toda representación es verdadera será falso (Samaranch, 1995: 145-169).

Las lecturas posmodernistas del *Quijote* destacan especialmente este carácter subjetivo de lo real, que coincide con los postulados de Protágoras; juego cervantino en el que el episodio del “yelmo de Mambrino” es el punto culminante. Lo que en todo caso intenta probar Merkl es que muchas de esas lecturas pasan por alto el papel que tiene el engaño en el *Quijote*, y si bien el protagonista “se comporta como si quisiese probar, por su praxis vital, las ideas de Protágoras”, toda vez que en los hechos intenta probarse algo por medio del engaño el resultado es el fracaso; como cuando “Anselmo engaña a su esposa para probar su virtud”, o “el cura y el barbero engañan a Don Quijote para guiarle hacia la felicidad”, amén de los autoengaños del propio Don Quijote. Todos estos conducen a alguna forma de desengaño. En ese sentido, sigue Merkl, “el Quijote es una novela antisofista: una prueba virtual de la existencia de una realidad objetiva”. La clara distinción entre quienes están engañados y quienes no lo están probaría la existencia de un mundo social que “constituye la base de lo que es verdad en esta novela” (Merkl, 2000: 596).

Es cierto que el lector no se engaña respecto a la existencia de una verdad colectiva, pero también debe admitirse que Cervantes juega en el límite y que los cuestionamientos más eficaces respecto a la univocidad de la visión-interpretación de los objetos se introducen por boca de Sancho, por ejemplo en la invención del término y concepto de *baciyelmo* y en la definición subjetiva del objeto en función de su utilidad. Una vez que Don Quijote le solicita que muestre el cuestionado “yelmo”, y viéndose perdido a falta de *pruebas*:

[...] Sancho, hijo, saca aquí el yelmo que este hombre dice ser bacía.

-¡Pardiez, señor -dijo Sancho-, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez de este hombre albarda!

-Haz lo que te mando -replicó Don Quijote- que no todas las cosas deste castillo han de ser guiadas por encantamiento.

Sancho fue a do estaba la bacía y la trujo; y así fue como Don Quijote la vio, la tomó en las manos y dijo: -Miren vuestras mercedes con qué cara podía decir este escudero que esta es bacía, y no el yelmo que yo he dicho; y juro por la orden de caballería que profeso que este yelmo fue el mismo que yo le quité, sin haber añadido nada en él, ni quitado cosa alguna.

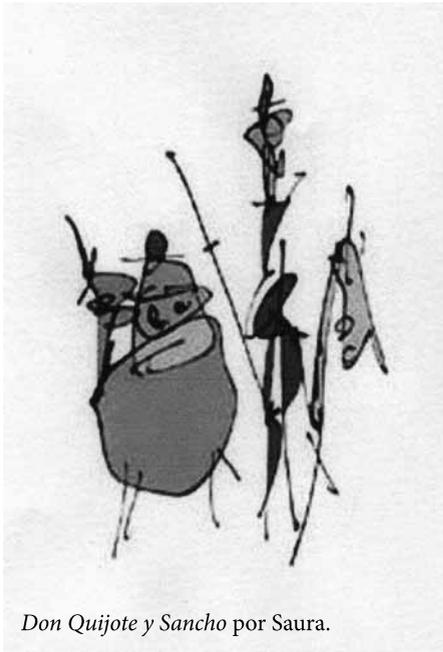
-En eso no hay duda -dijo a esta sazón Sancho--; porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, cuando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance (I, XLIV, pág. 539-540).

Precisamente, será en relación al “yelmo” y la “albarda” que en el capítulo siguiente Don Fernando tomará la opinión de todos los presentes –previo acuerdo cómplice contra el barbero y a favor de Sancho– para corroborar la esencia de los objetos. Mientras ocurre el debate, el barbero se admira de la “razón de la sinrazón”, lo que quizás esconde una ironía cervantina sobre cierta clase de polémicas doctas: “¿Qué es posible que tanta gente honrada diga que esta no es bacía sino yelmo? Cosa parece ésta que puede poner en admiración a una Universidad entera”. Y sólo entonces Don Quijote empieza a dudar, si no del “yelmo”, al menos del jaez: “A mí albarda me parece; pero ya he dicho que en esto no me entremeto [...], ponerme ahora en cosa de tanta confusión a dar mi parecer sería caer en juicio temerario [...] en declarar si ésa es albarda o jaez, no me atrevo a dar sentencia definitiva: sólo lo dejo al buen parecer de vuestras mercedes” (I, XLV, pág. 541-542). Finalmente se hace cargo de la falsedad de las apariencias que él mismo percibe, lo que se transforma en una de las confesiones más reveladoras de Don Quijote: “Quizá por no ser armados caballeros como yo lo soy, no tendrán que ver con vuestras mercedes los encantadores de este lugar, y tendrán los entendimientos libres, y podrán juzgar de las cosas deste castillo como ellas son real y verdaderamente, y no como a mí me lo parecían” (I, XLIV, pág. 542).

Don Quijote cree en las posibles trasmutaciones de las cosas por obra forzada de encantamiento, en las trazas del demonio que puede engañar a los sentidos, así como también lo cree Cervantes en el terreno de la creación novelística. Estos capítulos son un ejemplo de juegos de escondite y engaños hasta el punto de que el narrador dirá sobre ese caos, peleas y malentendidos que se suscitan a continuación, que es “máquina y laberinto de cosas”, inventada, en definitiva, por el propio autor.<sup>5</sup>

Pero una cosa es la ficción y otra la historia, y el debate respecto a la relación bacía/yelmo y albarda/jaez resulta, en definitiva, paródico, abusivo, ejemplo extremo de cómo la opinión puede esgrimirse como autoridad y dogma, a contrapelo del sentido común y de los otros sentidos.

Al respecto, para establecer la verdad sobre la bacía/yelmo y la albarda/jaez se recurre a la “toma de opinión”, quizá en el sentido aristotélico de la *Política*, que da preeminencia a las mayorías en el establecimiento de la verdad. Sin embargo, en este caso, la verdad no puede ser confirmada porque se introduce la variante del engaño. No se trata de un debate legítimo, sino de un simulacro burlesco, quizá una parodia de los procedimientos jurídicos. La actuación es tan convincente y el procedimiento formal tan riguroso, que hasta el barbero llega a plantear su posición en términos de pareceres ante lo que Don Quijote considera jaez (“me parece a mí albarda, y no jaez”). La opinión, el parecer –aunque contrarios al sentido común–



Don Quijote y Sancho por Saura.

construyen una realidad aparente, como en *El retablo de las maravillas*. En el entremés, al igual que en este episodio, quien viene de afuera –en este caso el cuadrillero– no forma parte del juego, y es quien descubre la trampa (I, XLV, pág. 543).

Algunos de los argumentos del debate, así como las conclusiones del de la Santa Hermandad, merecen consideración. El otro barbero, el de la aldea de Alonso Quijano, interviene en la discusión a favor del “yelmo”, y afirma que “está tan lejos de serlo [bacía] como está lejos lo blanco de lo negro y la verdad de la mentira” (I, XLV, pág. 541), argumento capcioso si se toma en cuenta la mentira que entre todos están actuando, al punto de transformarla en verdad ad hoc. Si se confronta esa opinión con esta otra del *Persiles*, puede afinarse aún más la ironía

de Cervantes: “Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto”.<sup>6</sup> Pobres argumentos a favor de la verdad y del bien. “Todo este mundo que nos rodea está, pues, en un tris, que se trate de un yelmo o de la noción de bien y mal” (Castro, 1925: 80). La conclusión a la que llega Don Fernando, una vez tomados los votos, es no sólo que todos los presentes coinciden en que el objeto en cuestión es jaez y no albarda, sino que el barbero ha perdido el pleito por haber “alegado y probado muy mal” lo contrario, lo que supone la necesidad del argumento antes y por encima de lo que anuncian los sentidos y el uso. Es decir, sólo es fiable aquello que puede ser argumentado; a falta de ello, la opinión de la mayoría es suficiente.

## Notas

<sup>1</sup> “Yo os quiero confesar, Don Juan, primero:/ que aquel blanco y color de doña Elvira/ no tiene de ella más, si bien se mira,/ que el haberle costado su dinero./ Pero tras eso confesaros quiero/ que es tanta la beldad de su mentira,/ que en vano a competir con ella aspira/ belleza igual de rostro verdadero./ Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande por un engaño tal, pues que sabemos / que nos engaña así Naturaleza?/ Porque ese cielo azul que todos vemos/ ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande/que no sea verdad tanta belleza!”. El mismo tópico aparece en *Saber del mal y del bien*, de Calderón de la Barca: “Que tal vez los ojos nuestros/ se engañan, y representan/ tan diferentes objetos/ de lo que miran, que dejan/ burlada el alma. ¡qué más/ razón, más verdad, más prueba/ que el cielo azul que miramos?/ ¡Habrà alguno que no crea/ vulgarmente que es zafiro/ que hermosos rayos

ostenta?/ Pues no es cielo ni es azul”. Citado en: Antonio Maravall (1980): *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, pág. 359 [1975].

<sup>2</sup> Maravall, Op. Cit., pág. 375: “No por eso el hombre barroco deja de buscar leyes inmutables que rigen el Universo; el propio Galileo afirmó que ‘Quello che non puo essere eterno non puo essere naturale’.

<sup>3</sup> En el capítulo XXI, cuando se presenta la aventura del yelmo, el narrador va graduando la información, a la vez que alterna, mediante el uso de los verbos, acciones que tienen que ver con la percepción sensorial y con la interpretación subjetiva de ella, de modo que el primer dato será: “descubrió Don Quijote un hombre de a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba”. En segundo término se introduce lo que ve Don Quijote y acto seguido lo que ve (y *columbra*) Sancho. La síntesis es posterior: “Es, pues, el caso del yelmo, y el caballo y caballero que Don Quijote veía, era esto...” (Cervantes I, XXI, pág. 252-253).

<sup>4</sup> Todas las citas de texto que sigan se harán a partir de la edición de Luis Andrés Murillo.

<sup>5</sup> A su vez, según Maravall, el mundo visto como laberinto y como maquinaria incomprensible son también tópicos barrocos.

<sup>6</sup> Citado en Castro, pág. 80. Ahora bien, ¿esto significa que el bien y el mal son aparentemente distantes pero coinciden en algún punto? ¿Son relativos al punto de mira? ¿Tenía presente Cervantes la noción, que bien debió conocer por los tratadistas italianos acerca de la perspectiva: un punto de fuga central donde concurren las rectas paralelas entre sí y perpendiculares al plano del cuadro? ¿Las paralelas pueden ser concurrentes en algún punto? (Para este aspecto, ver Antonio Guardeno)

## Bibliografía

CASCARDI, Anthony (2000): “Dos formas del saber en Cervantes, Platón y Aristóteles”, en Bernat Vistarini, A. (editor), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto 2000, Palma, Asoc. de Cervantistas, 2001.

CASTRO, Américo (1925): *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando.

CERVANTES, Miguel de (1986): *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia (edición a cargo de Luis Andrés Murillo).

GILMAN, Stephen (1989): *La novela según Cervantes*. México: FCE.

GUARDEÑO, Antonio (2005): “Indubitables y necesarias o «Con las matemáticas hemos dado, Sancho»”, en Sánchez Ron, J.M., *Cervantes y la ciencia*. Barcelona: Crítica.

MARAVALL, Antonio (1980): *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel [1975].

MERKL, Heinrich (2000): “Cervantes, Protágoras y la posmodernidad: funciones del engaño en el *Quijote*”, en Bernat Vistarini, A. (2001): *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto 2000, Palma: Asociación de Cervantistas.

NEUMEISTER, Sebastián (1995): “Los encantadores y la realidad del mundo de Don Quijote”, en Grilli, G. (dir.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo.

SABOR de CORTAZAR, Celina (2003): *Para una relectura de los clásicos españoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes [Edición digital basada en la de Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1987].

SAMARANCH, Francisco (1995): “Protágoras y el enunciado del hombre medida”, en *Éndoxa, Series Filosóficas*, N° 5. Madrid: UNED.

SPITZER, Leo (1968): *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

## Conexiones críticas inesperadas: Ferreiro y Zum Felde a fines de los años veinte

Claudio Paolini

### I

Alfredo Mario Ferreiro (Montevideo, 1909-1959) y Alberto Zum Felde (Bahía Blanca, 1889 - Montevideo, 1976): dos figuras que a primera vista parecen antagónicas.

El primero es reconocido fundamentalmente por la originalidad y el impulso desmitificador de su obra poética, aspectos que se reflejan especialmente en *El hombre que se comió un autobús* (1927); el segundo, por haber realizado una profunda renovación de la crítica y la ensayística sobre la cultura uruguaya en las primeras décadas del siglo XX.

Poco se recuerda que Zum Felde publicó un libro de poesía, *Domus aurea* (1908), o escribió teatro, *La Hiperbórea* (1908), *Lulú Margat* (1908), *Alción* (1934) y *Aula magna o La sibyla y el filósofo* (1937) –algunos de ellos emparentados con el Modernismo–. O que la obra de Ferreiro no se redujo solo al ámbito lírico vanguardista, sino que también abarcó la narrativa, la crónica humorística, el ensayo y la crítica sobre arte y literatura; sin haber faltado tampoco varios textos híbridos (Paolini, 2007-2008).

En este caso, nos detendremos en la labor crítica de ambos y en algunos de sus trabajos, en perspectiva con sus ideas sobre vanguardia, aparecidos en publicaciones periódicas montevidéanas durante los últimos años de la década del veinte del siglo pasado.

### II

Ferreiro fue escritor de obra prolífica, aunque con períodos de altas y bajas. Solo hasta inicios de los años treinta había publicado en Montevideo –además de sus dos libros de poesía– numerosos textos en los diarios *El País*, *La Razón y El Siglo*, y en las revistas *Cartel* –dirigida por el propio Ferreiro y Julio Sigüenza–, *La Cruz del Sur* y *Vida Femenina*. La labor de Zum Felde –aparte de los textos ya mencionados– había sido aún más profusa, destacándose *El Huanakauri* (1917), *Crítica de la literatura uruguaya* (1921), *Epopéya de la Agraciada* (1925), *Estética del Novecientos* (1927) y los tres tomos de *Proceso intelectual*



Alberto Zum Felde. Archivo de la imagen, SODRE.

*del Uruguay* (1930); además de su trabajo crítico entre 1919 y 1929 en la edición vespertina del diario *El Día*, y sus colaboraciones en las revistas *Pegaso*, *Teseo*, *La Cruz del Sur*, *Cartel* y *La Pluma* –donde ocupó su dirección desde el primer volumen hasta el quince–. A su vez, las actividades críticas de ambos escritores fueron contemporáneas a las de Eduardo Dieste, Alberto Lasplaces, Gustavo Gallinal, entre otros.

En cuanto a las características y a los propósitos de la reflexión crítica, en Ferreiro se observa una correspondencia con sus textos poéticos y narrativos, impregnados de una intención vanguardista. En un breve artículo aparecido en la revista *Cartel* expresa:

Y henos aquí con un arte en pijama. Un arte suelto, florecido y musculoso, dentro de sutiles telas. Palpable a través de ellas. Ese arte, que piruetea, que recién se levanta, que hace gimnasia en paralelas de metáforas, tiene tal fuerza de razonamiento que es capaz de iluminar por sí solo la más rebelde de las comprendederas. Arte es este de construcción rápida. De imaginación pronta, correspondiente, por consecuencia, a la era del rascacielo, del asfalto de las veredas picadas y del motor hendiendo distancias y volteando récords. (Ferreiro, 1929 b 4).

O lo que señala en otro artículo titulado “El entrecasa en el arte”, aparecido también en *Cartel*: “Lo mismo un automóvil que un poema. Lo estupendo es que es tan poema el automóvil, como es automóvil –movible por sí mismo– el poema” (Ferreiro, 1930 a 1); concepto muy próximo a: “Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr

### Claudio Paolini

Licenciado en Letras y Psicólogo, egresado en ambas carreras de la Universidad de la República.

Estudiante, en su etapa final, de la Maestría en Ciencias Humanas, opción en Literatura latinoamericana, restando sólo entregar la Tesis –sobre Literatura fantástica uruguaya del medio siglo XX–.

Docente en el Instituto de Profesores “Artigas” y el Centro Regional de Profesores del Centro (Florida), e Investigador en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR).

Ha participado en diversos congresos y publicaciones, a nivel nacional e internacional, y ha impartido varios cursos y conferencias. Sus campos de estudio han sido: la narrativa fantástica uruguaya, el teatro del absurdo en Uruguay, las expresiones vanguardistas en Latinoamérica y el teatro en dictadura, entre otros tópicos.

Es miembro del Consejo Editor de *Hermes Criollo*, revista montevidéana de crítica y de teoría literaria y cultural –semestral, arbitrada y de carácter independiente.

sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.”, que aparece en el *Manifiesto futurista* (1909). Recordemos que, además de la difusión que tuvo este manifiesto en nuestro país, Marinetti visitó Montevideo en junio de 1926 para impartir una conferencia, en el marco de una gira por Brasil y el Río de la Plata; y que, como sostiene Pablo Rocca, quizá tanto Ferreiro, como Juvenal Ortiz Saralegui y Enrique Ricardo Garet, “cuyas edades oscilaban entre los veinte y los veintisiete años, llegaron a tener algún apresurado «intercambio idealista» a la salida del teatro con el declamador itálico” (Rocca, 2003: 116). Tres jóvenes, autores de libros fundamentales que aparecieron en 1927: el ya citado de Ferreiro, *Palacio Salvo* de Ortiz Saralegui y *Paracaídas* de Garet. Tres libros instalados bajo la influencia de una coyuntura regida por el encuentro entre dos debates superpuestos: por un lado, el disenso entre lo viejo y lo nuevo en relación a las formas artísticas; y por otro – como indica Ángel Rama –, la discordancia entre el sector que tiende hacia una “vocación de adentramiento en una comunidad social, con lo cual se religa a las ideologías regionalistas” y el que “intensifica su vinculación con la estructura del vanguardismo europeo” (Rama, 1973: 62).

En cuanto a Zum Felde, ya en 1925, en un artículo titulado “Concepto de la crítica literaria”, marcaba claramente la diferencia entre la crítica que según él se estaba realizando hasta ese momento y la aplicada por él al señalar que “nadie puede aceptar ya seriamente las lucubraciones incomprensivas, hechas por gacetilleros indocumentados, que rasgan sus bocas asombradamente, como muñecos de feria” (Zum Felde, 1925: 8). De este modo, Zum Felde hace un quiebre, una ruptura entre una crítica irresponsable y anquilosada, y otra seria y moderna. Por otra parte, también se mostró abierto a reflexionar y a promover las nuevas concepciones artísticas, hecho que se ve reflejado en varias actividades y publicaciones. A inicios de 1927 imparte un ciclo de conferencias, en el Ateneo de Montevideo, sobre las nuevas corrientes literarias originadas en Europa. Asimismo, escribe una serie de artículos sobre Ultraísmo publicados en marzo en la edición de la tarde de *El Día*. En setiembre del mismo año, dicta otra serie de conferencias en la Universidad de La Plata (Argentina), que pronto son recogidas en el libro *Estética del Novecientos*, donde realiza un estudio acerca de la génesis y advenimiento de la sensibilidad cultural posterior a la Primera Guerra Mundial.

Sumido en este entorno, en febrero de 1928 se produce una ilustrativa polémica, en las páginas de la edición vespertina de *El Día*, sobre el concepto de vanguardia, entre Zum Felde y El duendecillo FAS –seudónimo de Francisco Alberto Schinca, director, junto a Francisco Ghigliani, de dicha edición de *El Día*– (Paolini, 2009). Lo importante a destacar es que Zum Felde, en respuesta a una nota de Schinca, señala que:

como no somos amigos de los neutralismos y menos de las ambigüedades, definiremos francamente nuestra posición. Admitimos como legítimas y convenientes para el momento actual de la cultura, las nuevas tendencias y modalidades estéticas surgidas en estos últimos años: (cubismo y post-cubismo, post-futurismo, supra-realismo, etcétera, empleando rótulos corrientes, de un valor general), como expresiones de un estado de alma, de una realidad psicológica contemporánea, más acusada, naturalmente, en la generación más joven. Y, en este sentido, miramos con simpatía los esfuerzos de los jóvenes vanguardistas, por crear nuevos modelos de expresión, nuevos valores poéticos. Pero, entre los principios y sus realizaciones, hay ciertas diferencias. No basta adscribirse al vanguardismo, para

hacer buena obra de vanguardia. Las escuelas, las modalidades, no dan lo que es fundamental en todo artista: el talento. Y no sólo el talento en sí, sino el talento más el tiempo: es decir, más el ejercicio, el desarrollo y la experiencia, o sea la madurez del talento (Zum Felde, 1928 d 7).

En tal sentido, resulta indudable la buena recepción de Zum Felde respecto a las manifestaciones vanguardistas exhibidas en Uruguay, aunque no deja de exponer las objeciones que para él son básicas: los deslindes de las vanguardias están en la intensidad de su mensaje humano y en la particularidad del talento individual, con lo cual incurre en la negación de la legitimidad puramente especulativa o formal de las expresiones vanguardistas, fundamentalmente en lo que tienen de fenómeno colectivo.

### III

Hasta donde hemos podido investigar, Ferreiro y Zum Felde coincidieron en sus colaboraciones en *Cartel* y en *La Cruz del Sur*, y ambos escribieron artículos sobre *Raza ciega* [cuentos] (1926) de Francisco Espínola, *La epopeya de la ciudad* [poesía] (1927) de Emilio Frugoni, *Diálogo de las luces perdidas* [poesía] (1927) de Sarah Bollo y *Palacio Salvo* [poesía] (1927) de Juvenal Ortiz Saralegui.

*Raza ciega* fue el primer libro de Espínola, y tuvo en general muy buena recepción crítica.

La nota de Ferreiro apareció en el N° 17 de *La Cruz del Sur*. En esta ubica a Espínola “al frente de los mejores narradores rioplatenses” (Ferreiro, 1927 a 27) y destaca su gran capacidad imaginativa:

Nosotros deseáramos que así fuese nuestro gauchito. Deseáramos. Porque bien ha de saberlo Espínola que los gauchos, desgraciadamente, no son como él los pinta. Esto de no copiar la realidad (procedimiento felizmente al revés de cómo han procedido todos los aburridores costumbristas del Río de la Plata, excepción hecha de Yamandú Rodríguez) es, a nuestro entender, el más alto mérito de Espínola. Su fantasía artística le permite ser el intérprete de cierta manera de sentir al gauchito; manera que no podía ser expresada por otros sentidores que ahora van cayendo en la cuenta de que lo que dice Espínola es lo que ellos no podían manifestar. (Ferreiro, 1927, a 27).

De esta forma, además de celebrar los cuentos del autor, Ferreiro marca la incapacidad de unos y la habilidad de otros para representar lo que ven y lo que sienten. Igualmente, deja en claro el carácter y la intencionalidad de su crítica:

Aquí no hacemos estilo –¿lo hicimos alguna vez, acaso?–. Aquí hacemos una honrada crítica. Volvamos a entendernos: decimos en este artículo lo que a nosotros nos parece. No lo que otros quieren que el libro nos parezca. Preferimos largar un disparate original y no una sesudez copiada. (Y vayan parando las orejas, con metáfora y todo, los críticos de oficio). (Ferreiro, 1927, a 27).

Al igual que Zum Felde, en el artículo ya citado de 1925, Ferreiro distingue el contraste entre su estilo y el de otros.

Otro aspecto a mencionar es el interés de Ferreiro por la presentación del libro, cuestión que en este caso resulta negativa: “Nos parece feísima la portada. Feo el motivo del indio, o lo que sea, retorcido; grandote el clisé para libro tan reducido de tamaño; mal combinados ese verde de las letras –chatas y anchas– con ese borra de vino del indio” (Ferreiro, 26-27). Y a continuación agrega: “Nosotros creemos que lo mejor que puede hacer un autor (después de un buen libro) es buscar una buena o una pasable cubierta para su obra. El libro debe halagar al público desde el escaparate de la librería. [...] Espínola ha realizado un libro magnífico; y lo ha cobijado detrás de una portada insoportable” (Ferreiro, 27). De este modo, realiza un planteo didáctico, mientras advierte que la crítica no solo debe ocuparse de cómo está escrito un libro sino también de la manera en que está presentado. Acerca de esta preocupación, Pablo Rocca expresa que durante aquellos años

en todas las revistas así como en portadas y páginas de libros, existió algo que no había ocurrido ni volverá a suceder con voluntad programática: poner en contacto dinámico literatura y artes plásticas. Los poemas “dialogan” con viñetas, dibujos, xilografías y reproducciones de cuadros o esculturas de L. Castellanos Balparda, Melchor Méndes Magariños, Federico Lanau, Carmelo de Arzadun, José Cúneo, Bernabé Michelena, Reneé Magariños, Amalia Nieto y, antes que nadie, de los idolatrados Pedro Figari y Rafael Barradas. (Rocca, 1997: 18).

En cuanto a Zum Felde, desde las páginas de la edición vespertina de *El Día*, anuncia desde el inicio de la reseña la muerte de la poesía con motivo gauchesco, dado que “si el nativismo lírico puede darse ya por virtualmente agotado [...] puesto que los poetas actuales, más o menos urbanos, no pueden sentir ni pensar como el gaucho –tipo social ya perteneciente al pasado– puede en cambio seguir inspirando al género narrativo” (Zum Felde, 1927 a 7). Insta una conexión entre lo criollo y lo actual en el área del relato, y señala que Espínola:

no cae en la exaltación romántica del gauchismo, en esa falsedad mitad sentimental y mitad compadrona, que quiere hacer del gaucho el prototipo de un idealismo redomón, convirtiéndolo en andante caballero, armado de metáforas. Y decimos esto, porque, ese romanticismo que parecía ya extinto, reaparece aún a veces, en escritores nativistas (7).

En un tono similar al empleado por Ferreiro, Zum Felde también subraya la diferencia entre el escritor que aplica un arte actual y otros que continúan atrapados en un pasado idealista y anacrónico, y concluye expresando que el autor introduce “en la literatura de asunto campero, la sensibilidad estética de vanguardia. Su metáfora, completamente nueva, en su acertado atrevimiento, da a la realidad nuevos valores emocionales. [...] Celebramos la incorporación a las letras platenses, de un cuentista de tan excelentes dotes” (7). De esta forma, Zum Felde va más lejos aún que Ferreiro, al emparentar la prosa de Espínola con la expresión vanguardista, al tiempo que la exalta con entusiasmo.

En 1927, Emilio Frugoni da a conocer *La epopeya de la ciudad*, continuidad de otro



Alfredo Mario Ferreiro. Acervo de la SADIL, FHCE, Universidad de la República.

libro titulado *Poemas montevideanos*, de 1923.

Ferreiro, en nota aparecida en el N° 18 de *La Cruz del Sur*, revela una impresión en general positiva sobre el libro e invita a quien lo compre a “que piense profundamente en la sensibilidad agudísima de este hombre que –bregando políticamente por otra parte– sale a la calle para recoger imágenes sutiles, para elaborar belleza y para darnos la auténtica instantánea de un Montevideo casi reciente” (Ferreiro, 1927 b 24). Y es debido a ese “casi”, que su opinión no termina de ser totalmente favorable. Frugoni describe una Montevideo estática y arraigada al pasado, una ciudad, en palabras de Ferreiro, “que ya no existe. [...] con sus calles largas, sus casitas blancas, sus quintas, sus siestas apacibles, su Cerro inmutable, sus barcos silenciosos, su río que es un abrazo...” (24). Mientras que Ferreiro ve una Montevideo en la que se entrecruzan múltiples emociones y costumbres: “Nos yanquizamos a escape. Padecemos la angustia

del negocio a hora fija. Vivimos auscultando el cable. Volamos en ondas de 25 metros. Cambiamos a cada momento el automóvil usado por el nuevo” (24). Una visión ligada al concepto de “modernolatría”, según Marshall Berman, en que “las disonancias personales y sociales de la vida moderna pueden resolverse por medios tecnológicos y administrativos” (Berman, 1989: 170). Solo por momentos, “como vencido por una evidencia terrible, el poeta se mete por los barrios centrales, por las grandes tiendas, trepa en automóvil, vuela en avión, canta al dique flotante, describe los teatros estremecidos de jazz y habla de la multitud y de los rascacielos” (Ferreiro, 1927: b 24). Queda claro, entonces, que Ferreiro le reclama a Frugoni un espíritu más próximo a la llamada “nueva sensibilidad”, tal como Oliverio Girondo denominó a las expresiones de vanguardia en el *Manifiesto de Martín Fierro* (1924), la misma esencia con la que estaba dotando a sus propios poemas.

En el caso de Zum Felde, su reseña subraya la unidad existente entre el Frugoni poeta y el Frugoni socialista. En tal sentido, la mayor intensidad lírica del autor se evidencia en los motivos en que “se trasunta la vida de los humildes, las escenas del trabajo proletario, la labor constructiva del inmigrante, la miseria de los conventillos, las visiones del porvenir” (Zum Felde, 1927 e 7). No obstante, también destaca el carácter de las representaciones y las metáforas adoptadas por el autor, al punto de señalar el “derroche de imágenes originales, de poder expresivo, en las que atestigua como, su conciencia literaria ya adulta, ha sabido vibrar al diapasón ultraísta de la hora” (7). Este último juicio muestra que Zum Felde observó un equilibrio entre los contenidos modernos y dinámicos y los sociales y constantes. Un equilibrio que Ferreiro percibió más inclinado a favor de lo perdurable y

tradicional. Asimismo, al vincular la obra con el ultraísmo, Zum Felde tuvo más en cuenta que Ferreiro las conexiones entre algunos versos del autor y las nuevas expresiones.

*Diálogo de las luces perdidas* es el primer libro publicado por Sarah Bollo.

Al respecto, Ferreiro escribe una nota, en forma de carta dirigida a la autora, en el *Suplemento* cultural de *El País*, en que manifiesta conceptos similares a los vertidos sobre el libro de Frugoni. En este sentido, señala: “Usted trae la voz vieja sonando en el gong de ahora. Usted es nueva por su maravillosa juventud, pero está llena de tiempo. Lo fugaz y lo eterno se funden en usted” (Ferreiro, 1928 3). Además, expresa que “hacía tiempo que no veía –en volúmenes de versos sobre todo– un título tan ceñido al contenido” (3). Y al final reitera lo del principio: “usted es una mujer maravillosa de vejez lírica dentro de sus veinte años que sonríen como bronce nuevo” (3). Desde un punto de vista, resalta la juventud, la frescura de una autora que ha decidido publicar su primer conjunto de poemas; pero, desde otro, se encarga de remarcar que sus versos, aunque expresen motivos actuales, representan a “las luces perdidas” –como anuncia el título del libro– o a lo pertinaz en el tiempo; en definitiva, a una poesía enfocada en cuestiones perdidas que surgen del pasado.

Otro aspecto a señalar es la continuidad de Ferreiro en considerar la presentación del libro, al referirse a una “lindísima carátula” (3).

En su artículo, Zum Felde prefirió reseñar dos libros, *Paracaídas* de Enrique Ricardo Garet y el poemario de Bollo. No obstante, la mitad de la nota está dedicada a lo expresado por Juana de Ibarbourou, autora del prólogo del volumen de Bollo, con relación al “florecimiento cada día más profuso de la lírica femenina” (Zum Felde, 1927 d 7). Según el crítico, en la cultura occidental, la escritura de poesía emotiva está dominada por las mujeres, dado que “tuvieron siempre, en todas las épocas del mundo, una sensibilidad mucho más delicada y profunda que el hombre” (7); mientras que la poesía masculina resulta más objetiva y cerebral. Por consiguiente, Zum Felde percibe “la necesidad de establecer una diferencia entre la poesía femenina y la masculina” (7). En este sentido, el crítico revela una concepción de la mujer adecuada para la época –y contraria a los actuales estudios de género–, ya que postula el estereotipo de que lo sentimental está ligado a la mujer y lo reflexivo al hombre, sustentado en la creencia natural y biológica de las diferencias de los sexos.

Con relación al libro de Bollo, el crítico destaca la riqueza de su sensibilidad emocional, apoyándose de este modo en la tesis de una poesía femenina. Aunque reprocha a la autora cierto desequilibrio formal, al señalar que “en algunas composiciones es sobria, sustantiva, concentrada. En otras es, en cambio, muy frondosa, verbalista, demasiado revestida de adjetivos y de imágenes suntuarias, que ya caducaron con el Modernismo” (7). A través de esta última opinión, Zum Felde se muestra colindante a Ferreiro, en la medida que percibe una expresión artística anticuada.

Sobre el cuarto y último libro en que coincidieron, *Palacio Salvo* de Ortiz Saralegui, en el N° 22 de *La Cruz del Sur*, Ferreiro inicia su comentario saludando la aparición de “firmes figuras en el escenario de las modalidades nuevas” (Ferreiro, 1929 a 33). En este caso más que en ninguno, toma posición acerca de lo que para él es la poesía nueva y el ser poeta –provocado, seguramente, por la proximidad que advierte entre su propuesta poética y la de Ortiz Saralegui–. Es así que a través de una especie de “arte poética”, proclama: “El poeta, el verdadero poeta nuevo, no debe vivir en pose para que otros lo miren. Debe retraerse. Debe dejar en paz su obra. Es inútil aclimatar una estupidez; de modo que por más cuidados que se le presten a una tanda de zoncetas líricas, morirá de muerte de olvido a poco andar” (34). El volumen de Ortiz Saralegui es recibido con fervor y alegría, y se lo cataloga como de “enorme valor poético” (33). Pero la reseña también es utilizada como un medio para atacar a los rivales de turno:

Juvenal Ortiz Saralegui canta la vida tal como él la ve. Hay unos cuantos poetas que ya cantan la vida como ellos la ven. Frente a este número de cantores sinceros está el grupito –¡tan ridículo!– de los que tienen fórmula. Es decir, de los que se han ido pasando unos a otros una recetita, una especie de vidrio de colorinches a través del cual ven la vida. Y la ven igualmente idiota; la ven con los mismos consonantes. (El alma siempre en calma; si hay dolor tiene que haber amor; si pasan dos o tres siglos, en seguida aparecen los vestigios; si va de sombrilla, será amarilla, irá por la orilla, se aposentará en una silla con... esterilla). [...] Para ir por sí mismo es necesario tener motor. Ser motor y no acoplado (33).

Hacia el final de la nota, llega al punto de personalizar la acometida al expresar: “Terminamos estas páginas aconsejando la lectura de las páginas de su lindo libro. De ese libro que una vez indignó de tal modo a un desconocido señor, que nosotros no podíamos con la risa al leer las cosas que se le ocurrieron decir en *Imparcial*” (34). Aunque no lo nombra, está claro que en aquel ambiente literario se sabía de quien se estaba hablando. De acuerdo a nuestra investigación, Ferreiro alude a un artículo de Roberto Moreno, en que se refiere a parte de *Palacio Salvo* como “una gran muchedumbre de palabras incoherentes, que más se parecían a balbuceos de beodo o de quien está padeciendo una horrible pesadilla” (Moreno, 1928: 2), entre otros comentarios similares.

Desde otra visión, y como con otros libros, Ferreiro prosigue tomando nota sobre la presentación, al señalar que este poemario “se le hace simpático a uno. Todo es grato: el papel, la forma de los tipos, la impresión nítida...” (33).

En relación con Zum Felde, sus conceptos, vertidos en dos notas consecutivas, además de referirse al libro de Ortiz Saralegui, se detienen en la trascendencia del edificio Palacio Salvo, el que inaugura en Montevideo la categoría de rascacielo; espacio de la ciudad convertido en referencia obligada tanto de paseantes como de los poetas de la nueva generación. Y ocupándose de estos últimos, el crítico expresa que

poeta de vanguardia que no hable de él, que no le dedique siquiera uno de estos renglones de ágil prosa dislocada y antigramatical que este tiempo desprejuiciado llama verso, no es considerado de vanguardia, es enviado a la retaguardia pasatista de los que todavía hablan de parques versallescos o de claros de luna. El Palacio Salvo es hoy, en fin, el santo y seña del vanguardismo uruguayo. (Zum Felde, 1928 b 7).

De este modo, señala a Ferreiro como el primero en citar al Palacio Salvo en sus poemas, y en abrir el camino para el impulso vanguardista de otros. Y, entre estos otros, se encuentra Ortiz Saralegui y su primer libro. Al respecto, y aplicando un lenguaje pleno de humor y con algunas expresiones a tono con la nueva poética, sostiene:

Creemos que puede dársele su “brevet” de poeta (o su carnet, como prefiera, que, al fin, un aviador es un *chauffeur* del aire) a condición de que no se meta a hacer raids mundiales, porque en esto los uruguayos tienen “jetta”, siendo lo mejor que no llegue a perder de vista la torre del Palacio Salvo, cuyo letrero

verde, anuncio luminoso de una marca de cigarrillos (que aquí no puede nombrarse, porque es reclame, y la Administración interviene) puede servirle de guía por la noche (7).

Por otra parte, resulta interesante observar la forma en que Ortiz Saralegui, a través de la perspectiva que otorga los años, se refiere a aquel lejano 1927 en un pequeño librito cuyos textos están fechados en 1959, pero publicados en 1961:

En 1927, como eco del martinferriero de la vecina orilla, yo publicaba *Palacio Salvo*, mi primer poemario. Y Alfredo Mario Ferreiro hacía gran ruido con *El hombre que se tragó un autobús* [sic]. La poesía se nos representaba como un juego ingenioso, atlético, de anti-todo. La nota urbana, la exaltación de la urbe en su despertar, de los primeros rascacielos y autobuses, cubrían en apariencia nuestras almas románticas, derivadas del primer cuarto de siglo rioplatense. Lejanos ecos de los ismos europeos éramos sucursales a destiempo, como acontece en América con todas las influencias literarias, lentamente asimiladas (1961: 19).

Al igual que en otros casos, Zum Felde coincide con Ferreiro en la apreciación de este libro, y en su consonancia con la poesía de la nueva hora.

Finalmente, y desde otro enfoque, el crítico plantea: “si el Palacio Salvo es una realidad poética, ¿quién es el primer poeta del palacio? Indudablemente, su creador, el mismo Salvo, cuyo nombre lleva”. Y más adelante se pregunta: “¿los verdaderos, los genuinos poetas de nuestra época, no serían los hombres de empresa, los hombres de pujanza económica y política, que son los que crean el dinamismo moderno y las nuevas realidades del mundo?” (Zum Felde, 1928 c 7). De esta forma, emerge un Zum Felde, si se quiere un poco irónico, que realiza un llamado de atención ante la contingencia de que las nuevas expresiones artísticas –en este caso, las de vanguardia– estuvieran sustentadas e impulsadas por políticos y economistas.

#### IV

Señalábamos al principio que a Ferreiro lo recordamos fundamentalmente por su poesía y a Zum Felde por su actividad crítica. La obra del primero está conectada con las tendencias vanguardistas de la época, y la del segundo muestra una recepción positiva de las modalidades nuevas, aunque su producción creativa no estuviera emparentada con dichas expresiones.

Ambos emprendieron un trabajo crítico comprometido con sus ideales y convicciones, sin eludir el debate público o la polémica mediática. Ferreiro a través de impulsos originales –aunque eclipsados por su labor fundamentalmente poética, mucho más frecuente y valorada–, y Zum Felde por medio de una acción constante y rigurosa, o militante –como señala Uruguay Cortazo (1981). No en vano, según Carlos Real de Azúa, fue “él quien – hasta la aparición de Emir Rodríguez Monegal, [al promediar el siglo]– puso a la crítica uruguaya sobre sus pies, el más capaz a un tiempo de ver *lo que* en un escritor importa y *qué* escritores importan” (Real de Azúa, 1964: 182).

Resulta evidente que la labor crítica de Zum Felde fue mucho más extensa y profusa que la de Ferreiro; no obstante, durante los últimos años de la década del veinte del siglo pasado y en lo que concierne, por lo menos, a los libros reseñados por ambos, observamos

coincidencias de enfoque y de apreciación. Correspondencias evidenciadas, por un lado, en su intención de ponderar las nuevas expresiones artísticas y en señalar lo arcaico de algunas manifestaciones poéticas; y por otro, en marcar una actitud crítica original y diversa a la practicada por las generaciones pretéritas, interpelando a los críticos anclados en concepciones vetustas y proclives al amiguismo.

En definitiva, las gestiones críticas de Ferreiro y de Zum Felde –cada una con su estilo propio– desplegaron entre sí numerosas conexiones “inesperadas”.

## Bibliografía

### Fuentes y corpus

- BOLLO, Sarah (1927): *Diálogo de las luces perdidas* (Pról. Juana de Ibarbourou). Montevideo: Barreiro y Ramos.
- ESPÍNOLA, Francisco (1926): *Raza ciega*. Montevideo: La Cruz del Sur.
- FERREIRO, Alfredo Mario (1927): “*Raza ciega* por Francisco Espínola (hijo)”, en *La Cruz del Sur*. Montevideo: N° 17, mayo-junio, a: 26-27.
- . (1927): “*La epopeya de la ciudad*. Nuevos poemas montevidianos, por Emilio Frugoni”, en *La Cruz del Sur*. Montevideo: N° 18, julio-agosto, b: 24.
- . (1927): *El hombre que se comió un autobús*, en *La Cruz del Sur*. Montevideo: 1927 c.
- . (1928): “Sarah Bollo. Un juicio sobre su libro”, en *Suplemento de El País*. Montevideo: 18 de febrero de 1928: 3. (Sobre *Diálogo de las luces perdidas*).
- . (1929): “*Palacio Salvo*. Poemas por Juvenal Ortiz Saralegui”, en *La Cruz del Sur*. Montevideo: N° 22, enero de 1929 a: 33-34.
- . (1929): “Arte en pijama”, en *Cartel. Panorama Mensual de Literatura y Arte*. Montevideo: N° I, 15 de diciembre de 1929 b: 4.
- . (1930): “El entrecasa en el arte”, en *Cartel. Panorama Mensual de Literatura y Arte*. Montevideo: N° II, 15 de enero de 1930 a: 1.
- . (1930): “Se ruega no dar la mano. Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas”, en *Cartel*. Montevideo, b.
- . (2000): “Alfredo Mario Ferreiro (I). Sobre arte y literatura de vanguardia”, en *Insomnia* (Los archivos de la Literatura uruguaya). Montevideo: N° 1, 6 de octubre de 2000. Comp., nota prel., cronol. y bibl. Pablo Rocca.
- FRUGONI, Emilio (1927): *La epopeya de la ciudad*. Montevideo: M. García.
- MORENO, Roberto (1928): “Comentarios de un «pasadista» sobre un libro «futurista». Desde la torre del *Palacio Salvo*. Poemas de Juvenal Ortiz Saralegui”, en “Suplemento” de *Imparcial*. Montevideo: N° 1.305, 21 de abril de 1928: 2.
- ORTIZ SARALEGUI, Juvenal (1927): *Palacio Salvo*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- . (1961): *De la amorosa búsqueda poética*. Montevideo: Cuadernos Julio Herrera y Reissig.
- . (2005): *Palacio Salvo y otros poemas (Poesía, crítica y correspondencia)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Ed. crítica. Pablo Rocca y Claudio Paolini. Pról. Pablo Rocca.
- SCHINCA, Francisco Alberto (1928): “Sin ánimo de polemizar...”, en *El Ideal - El Día (Diario de la tarde)*. Montevideo: N° 3.319, 16 de enero de 1928: 7.

ZUM FELDE, Alberto (1925): "Concepto de la crítica literaria", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 2.510, 15 de octubre de 1925: 8.

---. (1926): "Un ensayo sobre Marinetti, por Salas Subirat", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 2.763, 30 de junio de 1926: 8.

---. (1927): "Letras nacionales. *Raza ciega*, cuentos por F. Espínola", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 3.041, 6 de abril de 1927 a: 7.

---. (1927): "Letras nacionales. *El hombre que se comió un autobús* por A. M. Ferreiro", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 3.055, 24 de abril de 1927 b: 7.

---. (1927): "Consultas literarias. Americanismo y vanguardismo", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 3.063, 3 de mayo de 1927 c: 7.

---. (1927): "Paracaídas, de Garet y *Diálogo de las luces perdidas*, de Sara Bollo", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 3.087, 27 de mayo de 1927 d: 7.

---. (1927): "Letras nacionales. *La epopeya de la ciudad*, por Emilio Frugoni", en *El Día (Edición de la tarde)*. Montevideo: N° 3.100, 9 de junio de 1927 e: 7.

---. (1927): *Estética del Novecientos*. Buenos Aires: El Ateneo, f.

---. (1928): "Consultas literarias. Los tres principios del arte en nuestro tiempo", en *El Ideal - El Día (Diario de la tarde)*. Montevideo: N° 3.313, 10 de enero de 1928 a: 7.

---. (1928): "Letras nacionales. El Palacio Salvo en la literatura", en *El Ideal - El Día (Diario de la tarde)*. Montevideo: N° 3.316, 13 de enero de 1928 b: 7.

---. (1928): "Letras nacionales. El Palacio Salvo y la literatura", en *El Ideal - El Día (Diario de la tarde)*. Montevideo: N° 3.319, 16 de enero de 1928 c: 7.

---. (1928): "Entre dos fuegos. Nuestra actitud ante la literatura de vanguardia", en *El Ideal - El Día (Diario de la tarde)*. Montevideo: N° 3.322, 19 de enero de 1928 d: 7.

---. (1935): *Índice de la poesía uruguaya contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

---. (1967): *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo (3 tomos). [1930].

### Textos teóricos y críticos

ACHUGAR, Hugo (1987): "La década del veinte. Vanguardia y batllismo. El intelectual y el Estado", en Autores varios: *Vida y Cultura en el Río de la Plata*. Montevideo: Universidad de la República: 99-116.

---. (1996): "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana", en Ed. Hugo Verani. Sel. y próls. Hugo Achugar y Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 7-40.

BERMAN, Marshall (1989): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Andrea Morales Vidal.

BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península. (Traducción: Jorge García).

CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos. (Traducción: María Teresa Beguiristain).

CORTAZZO, Uruguay (1981), prol. y recop: *Zum Felde, crítico militante*. Montevideo: Editorial Arca.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1993): "Las vanguardias literarias", en *Literatura uruguaya*. Tomo 1. Montevideo: Cámara de Senadores, 169-194. (Recogido de *Enciclopedia uruguaya*, Montevideo: N° 47, Editores Reunidos y Arca Editorial, 1969).

NAHUM, Benjamín (1998): *La época batllista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

PAOLINI, Claudio (2007), introd. y notas: "«La cita». Una «minúscula» novela de Alfredo Mario Ferreiro", en *Hermes Criollo*. Montevideo: Año 6, N° 12, primavera 2007-verano 2008: 122-129.

---. (2009), introd. y notas: "Vanguardia, ¿sí o no? Ferreiro según Alberto Zum Felde y una polémica", en Ed. Pablo Rocca, *Alfredo Mario Ferreiro: Una vanguardia que no se rinde*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica / Universidad de la República, 51-79.

PAOLINI, Claudio, y Gabriel LYONNET (2006): "Alberto Zum Felde, la vanguardia uruguaya y el modernismo brasileño", en Eds. Pablo Rocca y Genèse Andrade, *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Alicante: Universidad de Alicante: 225-254.

RAMA, Ángel (1973): "Las dos vanguardias latinoamericanas", en *Maldoror*. Montevideo: N° 9, noviembre de 1973: 58-64.

REAL DE AZÚA, Carlos (1964), sel. introd. y noticia sobre los autores: *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Tomo 1. Montevideo: Universidad de la República.

ROCCA, Pablo (1997): "Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)", en Dirs. Heber Raviolo y Pablo Rocca, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea, Tomo II. Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental: 9-59. ---. (2002): "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)", en *Fragmentos*. Florianópolis: N° 19: 7-29.

---. (2003): "Marinetti en Montevideo. Idas y vueltas de la vanguardia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: N° 631, enero: 105-117.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966): *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Editorial Alfa.

---. (1982): "El olvidado ultraísmo uruguayo", en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: N° 118-119, enero-junio de 1982: 257-274.

RUFFINELLI, Jorge (1985): "Alberto Zum Felde. El magisterio de la conciencia crítica", en *Palabras en orden*, 2ª ed. México: Universidad Veracruzana: 9-35. (Edición ampliada).

SCHWARTZ, Jorge (2002), introd. y recop: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Estela dos Santos.

TORRE, Guillermo de (1965): *Historias de las literaturas de vanguardia (3 vols.)*. Madrid: Guadarrama.

---. (1970): *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid: Alianza Editorial.

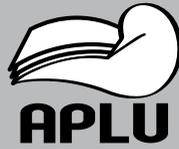
VISCA, Arturo S. (1969): *Conversando con Zum Felde*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

### Índices

MÉNDEZ, Mabel (1970): "Índice analítico de *La Pluma*", en *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo: N° 3, marzo de 1970: 89-125.

---. (1972): "Índice analítico de *Cartel*", en *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo: N° 5, mayo de 1972: 83-96.

---. (1973): "Índice analítico de *La Cruz del Sur*", en *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo: N° 7, diciembre de 1973: 137-168.



## Pautas para la presentación de artículos

.....

01. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
02. Deberá adjuntarse al trabajo un breve currículum del autor.
03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
04. Los artículos serán enviados a [aplu1992@gmail.com](mailto:aplu1992@gmail.com)
05. [sic] publicará trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
06. Los trabajos serán evaluados por al menos uno de los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista [sic] como primera edición.
11. Las pautas formales para presentar artículos serán las siguientes:
  - a. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
  - b. En la bibliografía se citarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:  
Apellido, nombre (o inicial del nombre), año de publicación entre paréntesis, título de la obra en cursiva, ciudad, editorial y número de páginas si correspondiera. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.  
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010): *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.  
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.  
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009): "Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo", en Mirza, Roger (ed.) (2009): *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 147-154.
  - c. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.