

LA MÁQUINA Y EL TIEMPO

(Alfredo Mario Ferreiro entre la novedad y la historia)

Pablo Rocca

I

De golpe los cambios bruscos que experimentaba el mundo central se sintieron por las orillas del Plata. Antes que nadie –y quizá mejor que nadie–, Alfredo Mario Ferreiro (Montevideo, 1899-1959) advirtió que la provinciana capital uruguaya se había convertido en “*una mezcla terrible de todas las nacionalidades. Nos yanquizamos a escape. Padecemos la angustia a hora fija. Vivimos auscultando el cable. Volamos en ondas de 25 metros. Cambiamos a cada momento el automóvil usado por el nuevo*” (Ferreiro, julio-agosto 1927). No conforme con este febril diagnóstico, se propuso, sobre todo, representar la modernización técnica de un modo parejo al que venía procesándose en otros sitios del planeta –incluida América Latina–, pero con soluciones personales que, sólo ahora, con la experiencia del fin de la modernidad y con los estudios, las antologías y las reediciones de esta época, podemos visualizar mejor.¹

Es cierto que una evaluación y hasta una propuesta similares ya se habían esbozado en Montevideo con la prosa y la poesía de Juan Parra del Riego (Huancayo, Perú, 1894-Montevideo, 1925) o en algunos artículos de la heterodoxa revista *Los Nuevos* (1920-1921), dirigida por Federico Morador (1896-1977) e Ildefonso Pereda Valdés (1899-1994) e, incluso, en ciertos textos de estos dos tímidos impulsores de la vanguardia en Montevideo. O, mejor aun, en los de Nicolás Fusco Sansone (1904-1969), dinamizador temprano de la revista *El Camino* (1923) y autor de un libro fresco y osado, *La trompeta de las voces alegres* (1925). En estos textos y en estas revistas se

¹ Si se compara la abrumadora recepción crítica de los modernistas brasileños, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Manuel Bandeira o de los argentinos, como Borges u Oliverio Girondo, la obra de Ferreiro está casi huérfana, ya que sólo en los últimos tiempos empezó a ser estimada. De hecho, los estudios sobre su obra no pasan de un puñado de textos breves. Ni siquiera su reflexión sobre arte y literatura de vanguardia fue muy atendida en las compilaciones documentales sobre el tema realizadas en los últimos años, con excepción de Hugo Verani, quien, por lo menos, recogió “El entrecasa en el arte” en su *Las vanguardias en Hispanoamérica*. Roma, Bulzoni, 1986 (2ª ed.: México, Fondo de Cultura Económica, 1992). Un hecho a destacar es la tesis de doctorado, aún inédita, de Gênese Andrade, en la que trabaja con la relación literatura y artes plásticas, atendiendo por primera vez en forma cuidadosa, la literatura de Ferreiro no sólo en el cruce indicado. Parte de este trabajo, traducido y publicado por primera vez, se incluye en este homenaje.

echó a andar la tardía vanguardia poética uruguaya, pero para la maduración de la nueva estética hubo que esperar a 1927, el año en que aparecieron tres libros decisivos: *El hombre que se comió un autobús* (*Poemas con olor a nafta*), de Ferreiro; *Palacio Salvo*, de Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959) y *Paracaídas*, de Enrique Ricardo Garet (1900-1979). Con mayor audacia que sus antecedentes cercanos, estos volúmenes de poesía comparten algunas características:

1) como sus predecesores, ponen en funcionamiento reglas que intentan acompañar los cambios de paradigma fijados en Europa por las diversas líneas de lo que hoy conocemos como vanguardia histórica (futurismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc.).

2) se acoplan al culto de la máquina que se adueña del mundo, sobre todo por la fuerza del automóvil (Giucci, 2004).

3) se concentran con especial cuidado en la representación lírica del paisaje uruguayo, más detenidamente el montevideano.

4) ahondan la fuerte crítica a la poesía modernista hispanoamericana, en forma expresa o implícita, tendiendo puentes de fraterna amistad con las tendencias o, mejor dicho, con las obras de los hispanoamericanos de los veinte y aun de los modernistas brasileños, quienes reaccionan de modo análogo contra los parnasianos de su lengua (Rocca y Andrade, 2006).

Esa dirección internacional-local y esa red de alianzas que piensa la poesía como una sucesión de interferencias en las que se mezclan los sistemas semióticos y las lenguas, instrumentos con los que pueden saltar las fronteras nacionales, se ve claro en *El hombre que se comió un autobús*. Al final del libro, Ferreiro pautan un itinerario poético que hace combinaciones con “líneas de reciente construcción”. Se trata de una lista de libros con los que el suyo sintoniza, “hasta nuevo aviso”, es decir hasta que, pronto, otras piezas se agreguen a la gran máquina renovadora de la vanguardia, que no puede sino concebir como algo en movimiento perpetuo. Son novelas, poemarios y ensayos “modernos” que fueron escritos por compatriotas (Gervasio Guillot Muñoz y Jules Supervielle), por argentinos (poemarios de Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y Oliverio Girondo, los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, de Jorge Luis Borges), por un guatemalteco (Luis Cardoza y Aragón), por un peruano que anduvo por Montevideo donde publicó su libro *Antipoemas*, varias décadas antes que el chileno Nicanor Parra titulara el suyo del mismo modo (Enrique Bustamante y Ballivián), con el español-guía de los rioplatenses jóvenes (Ramón Gómez de la Serna). La lista incluye,

también, a los creadores del surrealismo (André Breton y Philippe Soupault), y hasta propone que su libro hace juego con la teoría arquitectónica en boga (*Urbanisme*, de Le Corbusier), lo que da la pauta de la apertura discursiva que supone el gesto y el texto vanguardista. En un ejemplar corregido en 1930 para su reedición –que sólo se llevó a cabo en 1998– sustituyó *El tamaño de mi esperanza* por los poemas de Leopoldo Marechal, *Días como flechas*.²

Este mapa cosmopolita de lecturas, en suma, sugiere el fundamento de una trama distinta para la poesía rioplatense. A la vez, refuerza la idea de una pertenencia múltiple, de una identidad cultural que se siente a gusto con lo lejano y lo próximo, con lo europeo y lo americano. Aunque, hay que remarcarlo, privilegia lo último.

II

Un conjunto significativo de los poemas del primer libro, publicado cuando no era precisamente un jovencito –ya que había cumplido los veintiocho años–, muestra un repertorio que prefiere el avión antes que las alas de Pegaso, la apología del automóvil en movimiento antes que la exaltación de la luna, el festejo de lo instantáneo antes que el gesto trascendente. Ese tono desolemnizante afecta los temas prestigiosos (la muerte, el amor, la angustia), muchas veces a través del ejercicio de un humor corrosivo:

Han pasado el ropero de mi cuarto a otro cuarto

Estos dramas tan hondos,

¡es claro! no salen en los diarios

(“Adiós a mi ropero”)

Nada de esto hubiera tenido éxito sin replantearse los medios expresivos. Por una parte, Ferreiro asignó jerarquía poética al código que se introdujo con la máquina y la música contemporánea, que como nunca, a través de los carteles públicos, los avisos

² El libro de 1927 conoció una reedición en 1969, como cuaderno de *Enciclopedia Uruguaya*. En esa ocasión se reprodujo el prólogo de Gervasio Guillot Muñoz a la edición original (“Paragolpes delantero y faro piloto”), aunque no el postfácio de Jaime L. Morenza (“Paragolpes posterior”, como lo llama Ferreiro) ni las partituras compuestas por Luis Pedro Mondino en base a dos textos del libro. Hacia 1930 el autor corrigió un ejemplar con vistas a reeditar el libro, cosa que sólo ocurrió en 1998 cuando en base a esta edición, que estaba en poder de la hija del escritor, Sra. Susana Ferreiro, tomé como base para el volumen que salió en Ediciones de la Banda Oriental, la colección “Socio Espectacular”.

de la prensa y las palabras de la radio –cada vez más extendida– conquistó el habla con mucho mayor rapidez de lo que podía responder la Academia para someter esa avalancha, ya mediante sinónimos, ya por su domesticación fonética y sígnica. Ferreiro incorpora a sus versos los extranjerismos, a los que parece reclamar en lugar de temerlos como una peligrosa y corruptora invasión, tal el registro castizo y aun el criollista: “*Voiturette de la especie*”, “*charleston de temporal*”, “*zeppelin blanco de una nube*”. Quizá porque ellos mismos son la expresión del triunfo de la máquina en la vida contemporánea en los hablantes concretos de una comunidad que tiene la sensación o que se maneja con la expectativa de estar a la altura de las más desarrolladas. Esos vocablos señalan el mejor atajo para llegar a la creación de una poesía nueva, que le permita inventar la dicción contemporánea para el público del presente. Sin embargo, Ferreiro es capaz de ir más allá del sometimiento al profundo impacto de la *automovilidad* planetaria de la mano de Henry Ford, con quien –dígase de paso– parece compartir el sueño de un capitalismo popular, adaptable a una sociedad como la uruguaya.³ En su léxico convoca la variante que podríamos llamar “criolla”, dignificando el lenguaje coloquial, más el ciudadano que el campero, tanto en el plano léxico como en el fónico. Verbigracia, en el poema “Buenos Aires”, abundan palabras o sintagmas antes desusados en la alta poesía rioplatense, como “*chorros*” en lugar de “ladrones”, “*guitas*”, en lugar de “dinero” y el giro lunfardesco “*qui mi cointas*”, en lugar de la forma en castellano estándar “qué me cuentas”.

Es este, además, su modo de dialogar con la música popular, sobre todo con el tango, aún no reconocido en su potencialidad lírica por las élites, salvo por un puñado de coetáneos, como Silva Valdés, Juan Carlos Welker y Carlos César Lenzi, autores de letras o a quienes los intérpretes de la música popular en ebullición hacia 1925 les tomó en préstamo sus versos para hacerlos patrimonio de un conjunto masivo de público (Vilariño, 1995). Proceder así sería una forma de legitimar el tango. Esta perspectiva puede invertirse si se piensa que un poema como “Adiós a mi ropero” puede ser una parodia, en clave, del abuso de la nostalgia tanguera, tanto de aquellas letras que evocan iterativamente lo que “no volverá más”, como las que cifran ese sentimiento en objetos personales, por ejemplo en la famosísima canción “Viejo *smoking*”. La ambigüedad y la

³ Una aseveración como esta debería llevarnos a mayores y mejores reflexiones. Baste para probar rápidamente la afirmación de un mundo moderno cifrado en el automóvil inventado por el empresario norteamericano para uso de “sus” obreros, el poema “El dolor de ser Ford”, así como el aviso de la casa “Serratosa & Castells”, representante de la marca en Montevideo, que patrocina el libro de poemas reproduciendo una estrofa del mencionado poema.

inversión, propias del discurso humorístico, vienen a constituirse en factores desestabilizadores en el “sistema Ferreiro”, aun mucho más allá de la práctica humorística. Agrandando la serie de escritores argentinos que están en la misma empresa (como su amigo Nicolás Olivari en *La musa de la mala pata* o en los relatos porteños de Roberto Arlt), Ferreiro contribuye a la disolución de las fronteras entre “alta” y “baja” literaturas o entre “poesía culta” y “poesía popular”.

Esta opción de escritura se encuadra, claramente y de manera belicosa, dentro de la reacción americana –especialmente enérgica en el Río de la Plata– contra el casticismo y la tendencia ampulosa de muchos escritores de esta lengua. No sólo contra los españoles sino, aun más, contra sus epígonos hispanoamericanos. Los vanguardistas porteños cifraron en las novelas de Enrique Larreta estos mismos ataques, defendiendo el fragmentarismo y las metáforas ocurrentes de Ramón Gómez de la Serna como antípodas de esta concepción, y a veces como antídoto para la misma.⁴ En Montevideo nadie como Ferreiro enunció esa política con una franqueza y radicalidad semejantes a la que habían ostentado, durante algunos números de *Martín Fierro*, Borges, Mastronardi y Gironde, los más severos críticos de los hispanocéntricos de *La Gaceta Literaria* de Madrid o sus aliados de donde fuese (1927, véase Alemany, 1998). Un artículo-homenaje a Ramón contiene un pasaje en el que defiende la necesidad de actualizar la lengua castellana, liberándola de la preceptiva gramatical y de las palabras altisonantes, de lo cual da pragmática cuenta toda su obra –en prosa o en verso– en ajuste a su fraseo breve, la imagen concentrada y el oído abierto a lo coloquial. Esa aspiración busca convertirse, a la vez, en otro escueto breviarío de la ruptura:

El español es un lenguaje pesado si se le trata como los gramáticos quieren. De una pesadez de Poema del Mio Cid o cosa por el estilo. Y el cerebro español ha sido siempre –aún en las épocas de mayor instrucción en España–, un aferrado a las cosas de adentro. Españolismo a borbotones sale de toda esta estantería de biblioteca. Pero el españolismo pintoresco y las bibliotecas ya van

⁴ La identificación de Enrique Larreta con el casticismo huro siguió de largo varios años, como puede verse en algunos artículos juveniles de Juan Carlos Onetti, publicados en *Marcha* (1939-1941), recogidos en *Requiem por Faulkner y otros textos*, Juan Carlos Onetti. Montevideo, Calicanto, 1974 (Recopilación y prólogo de Jorge Ruffinelli) y en el tomo III de las *Obras Completas* de Onetti. Madrid, Galaxia Gutenberg (en prensa) (Edición de Hortensia Campanella y Pablo Rocca).

pasando. En el coso largo de la vida, son carromatos que no volverán más (Ferreiro, 1929)⁵

Si sólo pocos “cerebros” españoles, como el de Ramón, están preparados para recibir adecuadamente la novedad, entonces sobre todo en América está el espacio de salvación de la lengua para sumarse a la vanguardia triunfante en el mundo. A la idea de una autonomía cultural y literaria defendida por los modernistas, los practicantes de la vanguardia en Hispanoamérica vendrían a sumar cierto sentimiento de superioridad sobre la antigua metrópoli, en el sentido de autoperibirse como *más á la page* y con menos lastres que ellos para hacer un arte que, también, puede y aun debe estar al día. Al margen de los contactos con el núcleo más ortodoxo de los ultraístas españoles, que se fue debilitando, pronto la frecuentación de otros poetas jóvenes de la llamada “generación del 27” –en especial Rafael Alberti y Federico García Lorca– propiciaría la reconciliación entre las dos lenguas poéticas, así como el simultáneo olvido de Gómez de la Serna, a quien para comienzos de la década del treinta pocos reivindicarán. Por lo menos no con el fervor de los años veinte, cuando tan útil había sido a sus propósitos.

Sea como fuere, la adicción a la novedad que, sintéticamente, define a toda vanguardia, no logró en Uruguay quebrar los patrones dominantes. No llegaron a conformar grupos homogéneos sino que se dispersaron en una guerra de guerrillas contra lo establecido, mirando con respeto y hasta con admiración la poesía de Julio Herrera y Reissig (1875-1910) –audaz inventor de metáforas e imágenes insólitas–; efectuaron un *activismo* y un *antagonismo* moderados, factores que Renato Poggioli considera representativos de la plataforma ideológica de la vanguardia y de su programa de acción disolvente y primariamente constructivo, por lo que tampoco alcanzaron la fase superior, la del “*nihilista*” y el “*agonista*”, en que esos triunfos logran la sustitución de los valores establecidos y la continuidad de los nuevos (Poggioli, 1997: 25 y ss).

Pero a diferencia de lo que ocurrió en Europa, y de la misma manera que en otros lugares de América Latina, los escritores uruguayos no estuvieron ajenos al problema de lo criollo, ya como parte de la tradición de la cultura gauchesca o la representación de los sujetos sociales típicos de lo americano (el gaucho, el negro, el indio). Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche, Ildefonso Pereda Valdés y Juan Cunha –entre los más destacados de este proceso– intentaron dar vida a la literatura de

⁵ Sobre la incidencia de la greguería ramoniana en Ferreiro véase Antelo (1992) y,

cepa criolla con las herramientas de la poesía nueva. Pese a los escollos, también Ferreiro imaginó las propuestas más innovadoras que, a la larga –junto a las de Cunha– fueron las de mayor gravitación en otros proyectos poéticos.⁶

Quizá este sea el punto capital, no del todo observado hasta ahora para el caso Ferreiro. En sus dos libros, tanto en *El hombre...* como en *Se ruega no dar la mano* (1930), se juntan las dos tendencias dominantes de la vanguardia latinoamericana: el maquinismo o el culto a la modernidad tecnológica –la “*modernolatría*” de la que habla Marshall Berman (1986)–, asociado al paisaje urbano de Montevideo (sus calles y el trajinar de su gente, el puerto y el Río de la Plata que lo baña) y el criollismo o la recuperación de lo “propio”. Con el empleo de la imagen disruptiva, con el rechazo de la rima –dos banderas ultraístas– y el acostumbrado ejercicio del humor, rehuye la “marina” romántica o modernista, así como la adocenada loa a la tradición, entendida como un efecto especular de lo campesino. Según ha apuntado Jorge Schwartz, la vanguardia latinoamericana aprende de los “ismos” europeos “*la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical*”, adoptadas inicialmente del futurismo italiano y, luego, la necesidad de crear una “*nueva sensibilidad*” (Schwartz, 2002). Ferreiro se toma muy en serio estas enseñanzas en sus dos libros de poemas, pero en lugar de convertirse en un imitador, fusiona esas propiedades con lo circundante. Esto es, con la ciudad que se moderniza y el medio natural de acuerdo a una interpretación diferente, sensual, de los gastados motivos campestres, marinos y confesionales.

Antes, la matriz futurista de las ideas de Ferreiro resulta evidente. Salta en los poemas y en una veintena de artículos que escribió para *La Cruz del Sur* y para *Cartel*.⁷ Un ejemplo en el que parece retomar la glorificación marinettiana del “*automóvil de carreras*” del Manifiesto de 1909: “*Lo estupendo es que es tan poema el automóvil, como es automóvil –movible por sí mismo– el poema [...] ¡Fuera consonantes,*

especialmente, Gropp (2002).

⁶ Esta afirmación daría pie a otro trabajo. Pero para que no quede descolgada, alcanza verificar que la poesía de Cunha fue reivindicada por la “generación del 45”, tanto por sus críticos más activos (Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, José Pedro Díaz, Domingo L. Bordoli), como por sus poetas más notorios (Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Sarandy Cabrera, entre otros). Más tarde, tanto Nancy Bacelo como Washington Benavides dieron sobradas muestras de adhesión a su poética, tanto en su lírica como en su labor de editores. Sobre la recuperación de Ferreiro hablaremos rápidamente más adelante.

⁷ Ferreiro codirigió *Cartel* con el español Julio Sigüenza, radicado durante un tiempo en Uruguay, hasta que regresó a su Galicia natal. En investigaciones realizadas en el curso de un trabajo que dirigí en la actual Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (FHCE, UDELAR),

palabras convencionales!. (Ferreiro, Cartel N° 1, 1930). El “*asesinato del claro de luna*”, eficaz metáfora que Marinetti eligiera para exterminar el romanticismo (Grisi, 1990), resuena en composiciones como “*Canción para alcanzar la luna cuando pase*”, cuya estrofa final es casi un manifiesto complementario, más amable y menos gesticulador que en los textos del italiano:

*Te alcanzaremos,
faro petrificado,
y te pondremos en el pedestal más alto
de la Plaza Roja,
para que te puedan ver, bien de cerca,
los astrónomos, los poetas de antes y los enamorados cursiS [sic] (Ferreiro,
1930, Se ruega...: 46).⁸*

Otro recurso hace aún más notorio el cruce o, si se quiere, la deuda. Se trata de la construcción de un poema en base a onomatopeyas – “*Tren en marcha*”–, en el que el uruguayo lleva al límite la cuestión del sentido y del valor, explorando la delgada línea entre el referente, el sonido y el signo. O, si se prefiere, entre el significante y el significado. En “*Tren de soldados enfermos*”, Marinetti había usado el recurso onomatopéyico en estado de pureza para representar el avance de esta máquina, estableciendo tres cortes internos en el poema (“*Contragolpe visceral de la onomatopeya lírica del tren*”, “*Ruedas*” y “*Locomotora*”), por cierto un criterio de división semejante al que efectuará su seguidor en *El hombre que se comió un autobús* con las partes del automóvil (“*Radiador*”, “*Diferencial*”, “*Carburador*”, “*Rueda de auxilio*”, “*Caja de herramientas*”). También los primeros ultraístas españoles, como se dijo bien conocidos en Montevideo, y por cierto muy marcados por el impacto futurista en las exploraciones nuevas, se permitieron tensar la sintaxis y el sentido a través del privilegio orgánico del código, usando la onomatopeya como línea estructural del poema o apelando a esta en su expresión integral, a veces con pretensiones ornamentales jugando con la tipografía (Bonet, 1996).

Nicolás Gropp y Claudio Paolini detectaron diversos textos de Ferreiro en la revista de los años veinte *Vida Femenina*.

⁸ En la primera versión de este poema, publicado en *La Cruz del Sur*, Montevideo, N° 26, octubre-noviembre 1929: 30, el segundo verso dice: “*faro petrificado en luz*”. No es la única variante que contiene.

La obra de Marinetti era bien conocida entre las minorías letradas de Montevideo hacia mediados de los veinte, donde era habitual la divulgación de páginas del futurismo y de su principal animador.⁹ Y, como ocurrió en Argentina y en Brasil, el pasaje de Marinetti por Montevideo en una solitaria y ajetreada jornada de 1926, debió despertar una lectura un poco más atenta de la obra del avejentado líder futurista (Saítta, 1997; Castro Rocha, 2000-2002; Rocca, 2003).¹⁰ No se ha conservado la biblioteca particular de Ferreiro, por lo que no podemos saber qué textos concretos pudo leer, ya que no hay balances o siquiera referencias precisas a este autor en sus páginas críticas. Tampoco en la colección latinoamericana de Marinetti consta libro alguno del montevideano, cuando sí los hay de otros coterráneos, como Julio Raúl Mendilaharsu y Pereda Valdés (Schwartz, 1983). De cualquier manera, en la obra de Ferreiro son notorios los intertextos marinettianos, más o menos explícitos, y hasta se puede detectar homenajes, como el mencionado “Tren en marcha”.

Quizá para detener la proliferación de este ejemplo, una refinada escritora y crítica uruguaya, Clotilde Luisi, reprodujo en un artículo de 1929 el pasaje de “Tren de soldados enfermos” como ejemplo de un divertimento pasajero. Por elevación, aunque no lo nombrara, esto era un reproche a la composición análoga del poeta uruguayo, bastante comentada entonces en las notas críticas locales sin tener en cuenta este concreto antecedente del italiano. Fue una manera de advertir a los jóvenes que no se marearan con este “*Marinetti escandaloso, enfant terrible, irrespetuoso y burlón, que se dilató de hilarante alegría y de gozo infantil al asustar a los viejos literatos, como un chico que se divierte haciendo muecas al maestro*”. Había, postula Luisi, otro Marinetti, el “*de una sensibilidad algo irónica y por eso mismo melancólica y fina*”. Es decir, había otra cosa desde esta lectura: la poesía que siempre se yergue por encima de la primaria reacción contra lo establecido (Luisi, 1929). La crítica –y la consiguiente apología– no era nueva, aunque no había sido acompañada de muestras prácticas, ya que en la ocasión Luisi se encarga de traducir –y lo hace muy bien– algunos poemas de

⁹ Además de los libros y las piezas publicadas en diversas revistas, consignados en el citado artículo (Rocca, 2003), corresponde agregar otros textos. Se trata de un fragmento dramático de *Las bases*, presentado bajo el título general de “El Teatro Futurista. Una nueva obra de Marinetti”, en *La Democracia*, Montevideo, N° 43, 21 de agosto 1921: 3, cols. 4 y 5. Y del texto de Adolfo Montiel Ballesteros “El «Humour» de Marinetti”, en *Albatros*, N° 6, 1930.

¹⁰ Por cierto, la estadía argentina y brasileña de Marinetti agitó mucho más el interés por su obra, que a veces fue repudio. Antes de su llegada hay constancias de trabajos diversos y hasta publicaciones de sus textos en libros. Por más información, además de los fundamentales trabajos de Castro Rocha y de Saítta, véase el estudio pionero de Annateresa Fabris (1994) sobre el impacto del futurismo en São Paulo, y el reciente de Patricia Artundo (2004) sobre las relaciones culturales entre Argentina y Brasil a través de los ojos de Mário de Andrade.

Marinetti que acreditaban su hipótesis. Dos años antes, en una reseña de *El hombre que se comió un autobús*, Alberto Zum Felde, el más influyente crítico local, calificaba el poema onomatopéyico de Ferreiro como la más clara de las “*humoradas y travesuras para asustar a los burgueses (propia de toda modalidad en su período de lucha contra las normas estéticas establecidas)*”.¹¹

Habría que precisar algunos términos. Existe una primera diferencia sustancial entre el Marinetti provocativo de las “*palabras en libertad*” y el joven montevideano que, no habría que olvidarlo, tenía sólo diez años de edad cuando se publicó el primer manifiesto futurista. Un poco a la manera del primer futurismo, los artículos y los versos de Ferreiro no descuidan la crítica mordaz al *establishment* literario, aunque sin un blanco preciso, sin un chivo expiatorio como en otras partes de América. Por ejemplo, como lo fue Lugones para los vanguardistas argentinos o Darío para los centroamericanos.¹² Tanto en su prosa como en su poesía –frontera sobre la que correspondería dudar, al menos en el caso de Ferreiro–, goza viendo lo nuevo, lo palpa, lo siente y lo recrea. Esa novedad tecnológica o moderna no se pretende devolver poéticamente como modelos, sino que se percibe *desde* el espacio montevideano o en función de este. En una reseña de *El hombre...*, publicada en la revista porteña *Síntesis*, en noviembre de 1927, ya Borges había observado ciertas diferencias:

Alfredo Mario Ferreiro es el único futurista que he conocido. No es, como el orador itálico Marinetti, un declamador de las máquinas ni un dominado por su envión o su rapidez; es un hombre que se alegra de que haya máquinas. También de que haya viento y potros y vidas. Es decir, la realidad le da gusto (Borges 1997: 321).

Claro que, como se encargó de recordarlo Clotilde Luisi a los inadvertidos lectores uruguayos, no toda la vasta obra marinettiana es puramente reactiva ni se ciñe al monocorde ritmo de las máquinas. De lo anterior se deduce que la alegría de Ferreiro nunca perdería su matriz futurista, como pícaramente empieza diciendo Borges, aunque después sólo juzga al Marinetti más ostensible o publicitado. De cualquier manera, no siempre las máquinas son apreciadas por el poeta montevideano con despreocupación,

¹¹ El texto completo, recuperado por Claudio Paolini en el curso del trabajo ya referido.

¹² Por más que “El dolor de ser Ford”, como señaláramos en otra oportunidad, puede ser leído como una parodia de “Lo fatal”, poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío.

puesto que a veces le sugieren formas opresivas o generadoras de angustia (“Buenos Aires”, “La balada de los frenos”). Podría considerarse que su ruptura mayor con la escuela italiana está en la observación del pasado –y lo de siempre– como si fuera creado hace un rato, sin exclusiones apriorísticas de lo viejo. Antes que ignorar los contenidos del pasado, Ferreiro pugna por resignificarlos, procedimiento con el que consigue arrebatarse de las manos de la “tradición” los objetos elevados a símbolos, restituyéndolos a su condición de objetos materiales pasibles de ser poetizados en esa condición no trascendente. En esa línea, hasta la naturaleza se impone sobre la máquina, como en “Campo abierto” o, si acaso, una y otra se fusionan, como en el magnífico “Poema ultra-rápido de la liebre arisca”.

Nada tan letal para lo consagrado como su humor que sabe agazaparse tras numerosas figuras: metáforas, catacresis, metáforas, metonimias. En el poema “Arando”, por ejemplo, toma un elemento del trabajo agrícola que el discurso convencional había sacralizado, insinúa una nueva alabanza al uso y, de pronto, da un giro brusco:

*Cabeceando una duda
va el arado arando.*

*Pega un tirón hacia atrás de repente.
Debe haberle asaltado una idea de huelga.*

Rescatada de su inmovilidad retórica, la herramienta rústica deja de ser la idea del sacrificado trabajo humano para trocarse en su par asimétrico: la idea de huelga que hace dudar al arado y, por condensación metonímica, al hombre que lo conduce. Así, el arado se vuelve el exacto contrapunto del automóvil, que gobierna las calles porque libera la velocidad contenida o las energías reprimidas de los choferes. Recurso semejante aplica al sauce, uno de los árboles mitificados por los nativistas, como Pedro Leandro Ipuche en su composición “Villa Sauce. La noche andante”:

*Por eso, sus hojas frescas
Son como filos de agua,
Y en el trote de sus gajos
Mueve un sonar asordado*

De la corriente y el viento

(Ipuche, 1926: 121).

El sauce de Ferreiro “decae” como símbolo y se vuelve hacinada residencia de pájaros:

*Por las tardes el sauce se queda pensativo
mientras en torno suyo va creciendo el rumor
de los nidos calientes. Y luego, sin motivo,*

*para darles una broma de dudoso valor,
con pájaros le tiran a este sauce votivo
los árboles alegres que están alrededor***R** [sic]
(Ferreiro, 1930, *Se ruega...*: 15).

El rebajamiento se agrava, ya que “El sauce” es uno de los dos sonetos que sitúa en la sección final de *Se ruega no dar la mano*, titulada “*Los sonetos son... etos*”. Escritos con deliberada rima fácil, socava así el prestigio de una de las formas más clásicas y de más difícil ejecución, si bien era una de las más habituales en las décadas precedentes y, en buena medida por eso, se había granjeado el desprecio de la vanguardia poética. En cambio, el ombú, “*padre de la poesía rioplatense*”, dirá Silva Valdés en una composición epónima (Silva Valdés, 1925: 20); “*primera raigambre patriarcal/ En la desolación antigua de los campos*”, como lo evalúa Ipuche en otro poema del mismo título (Ipuche, 1926: 46), no será en Ferreiro pretexto para atrevimiento alguno. Aun más, en “Acuarela de primatarde en el campo”, de su primer libro, lo representa como motivo plástico, estampa que junto al rancho, abre y cierra el poema (Ferreiro, 1927). Eso sí: funciona como icono o instantánea y no en cuanto símbolo nacional según la mirada cautiva de sus coetáneos nativistas, escuela en la que sólo una lectura ingenua puede involucrarlo.¹³

¹³ El iniciador del malentendido fue Francisco Alberto Schinca quien en la polémica mantenida con Zum Felde –que ha exhumado Claudio Paolini en trabajo aún inédito– no pudo entender este poema.

III

No todo en Ferreiro es algarabía. En *Se ruega no dar la mano* gana terreno una sensibilidad *irónica, melancólica* y hasta un tratamiento de situaciones dolorosas sin efusiones ni desbordes, pero con intensidad, como en los tres poemas en memoria de su madre. En una elogiosa nota sobre *Palacio Salvo*, de su inmediato discípulo Ortiz Saralegui, se encuentran las ideas de Ferreiro bastante más liberadas de las presiones metropolitanas. Aprovechando una polémica, que andaba más por las mesas de café que por los periódicos, afirma que hay

[...] *unos cuantos poetas que ya cantan la vida tal 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 al 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 vestiglos; si va de sombrilla, será amarilla, irá por la orilla, se aposentará en una silla con... esterilla.*

Estos de la fórmula, de la recetita, del vidrio, de los consonantes son los que hacen versos con andador. Lo rodean de unos andamios (métrica, ritmo, consonancia) y de ahí no se salen ni le dejan salir. Para ir por sí mismos hay que tener motor. Ser motor y no acoplado (Ferreiro, enero 1929).

Es cierto: en otros tantos poemas, los de la zona modernólatra, el vértigo de las imágenes se acompasa al traqueteo de una máquina y al ritmo febril de una película muda, como las de su admirado Chaplin. De ahí que los poemas puedan leerse en una circulación continua, como la sincronización de las piezas de un motor en marcha –y no en vano las cinco divisiones del volumen participan de esa idea–; como la simultaneidad con que imágenes y temas se entrelazan de un poema a otro, casi con la lógica de los fotogramas de un filme mudo. A esto le llama en el prólogo “*tránsito continuo, vertiginoso y variado*” de los textos en el libro. La vinculación con el cine avanza hasta adelantar fenómenos ocurridos varias décadas después, fenómenos explosivos en la posmodernidad, como el video y la ubicua civilización informática. En agosto de 1930, mientras Pereda Valdés, en *La Cruz del Sur*, y José María Podestá, en *La Pluma*,

castigan al filme sonoro a causa de su “incapacidad artística”, Ferreiro hace un atrevido y premonitor desvío:

Tengo mis sospechas de que ha de llegar un día en que se invente el sostenedor de imágenes de cine. Entonces, cada espectador podrá irse a la hora que quiera dejando su imagen preferida clavada en la pantalla [...] para venir a revivirla al día siguiente o cuando se le ocurra (Ferreiro, agosto 1930).

Se ruega no dar la mano sale de imprenta el 27 de octubre de 1930, “a las nueve horas y minutos”, como dice juguetonamente en el colofón. Poco espacio le quedaría, en adelante, para el optimismo de los años anteriores, que coletea en este libro. A la parálisis económica del capitalismo y su cimbronazo más duro (el ascenso incontrolable de los fascismos), se agregaron la debilidad de la democracia liberal y las primeras noticias sobre la crueldad del régimen estalinista. En Uruguay, los efectos de estas remociones no se harían esperar: en 1929 muere el hombre-símbolo de la democracia social, José Batlle y Ordóñez, el “*extraordinario estadista por que el que respiramos aires de libertad*”, según reza un manifiesto de intelectuales divulgado el 20 de noviembre de 1930, en el que Ferreiro estampó su rúbrica.¹⁴ Poco tiempo tuvo Ferreiro, entonces, para reflexionar con cabeza propia sobre el destino del arte y la literatura, apenas un trienio antes de que todo se derrumbara. Como sea, el humorismo, una constancia evidente en sus textos –y que le valió una larga marginación crítica, que lo entendió sólo en ese registro “menor”– quizá sea una modalidad de asumir esa crisis. A la vez, había funcionado en sus poemas como una estrategia de ataque provista de una violencia oblicua o ambigua contra los tardorrománticos (como el Emilio Frugoni de *Poemas montevideanos*), los modernistas epigonales o cualquier defensor del *status quo*, cualesquiera “*académicos condecorados con el aserrín que tiran las cervecerías*”, como dice en su reseña de un libro del guatemalteco Cardoza y Aragón (Ferreiro, enero-febrero 1928).

Puede hablarse de una “poética Ferreiro” que –como se vio– bastante le debe a la vanguardia central, pero de la que sabe desprenderse con velocidad y con carácter. Una poética que se asienta en esa fe, en esa “*alegría*” que marcará Borges, la de crear

¹⁴ “Aniversario de la muerte de don José Batlle y Ordóñez (manifiesto)”. Original mecanografiado con firmas al pie ológrafas en Colección Juvenal Ortiz Saralegui. Archivo Literario. Biblioteca Nacional, Montevideo.

sin sujeción a normas estrictas, aunque paradójicamente venga a establecer un compendio igualmente normativo y moderno. Esa “poética Ferreiro” se evidencia, también, en la permanente filtración del humorismo, en la voluntad de hacer arte “nuevo” vinculado a una simultánea circunstancia “nativa” y “universal”. Hay, en fin, una alternancia y coherencia internas de su poesía con sus reflexiones sobre poesía. Su empeño va mucho más allá de la escritura literaria. En sus artículos críticos, en sus pocos pero decisivos artículos, aspira a definir el estatus mismo del arte:

Arte nuevo: rapidez y dar. Vidrio de despreocupación. Dejar ver.

Arte viejo: circunspección, respeto y modales de salón en las ideas.
(Ferreiro, 1930).

Pretende de este modo redefinir los usos y costumbres de la crítica, sin la cual nada nuevo ni bueno ni sano puede prosperar en una literatura joven, como la americana:

En nuestras familias hay la pretensión de que el hijo siga la profesión del padre. Si el padre ha sido poeta... imagínese el lector lo que sucederá con el hijo.

Este deseo realizado acarrea las más deplorables consecuencias. Pero ¿quién le dice al hijo del padre poeta que es un jumento? Generalmente el padre poeta es un personaje, un influyente en el gobierno, un jurado para el Centenario, y ¿cómo va a ponerme mal con él los artistas que, a todo trance, deben vender un libro, colocar un cuadro, hacerse encargar una estatua o salirse por peteneras con un himno?

Otras veces, un compañero de la mesa de café pide benevolencia para un amigo, novel poeta, etcétera (Ferreiro, 15 de marzo 1930).

Porque sabe que es necesario dar la batalla por la novedad, aspira a reformular todas las tramas del tejido cultural. En el centro de esa lucha, un poco solitaria en Montevideo, se aboca a construir un discurso que respalde la producción “nueva”. Dejó pocos esbozos prácticos de cómo ejercer esa cirugía: evadir amicalismos o coacciones provincianas; juzgar sin patrones clasicistas o simplemente previsibles; no perder de vista la provisionalidad del quehacer estético, alerta a la metamorfosis constante de los

estilos y las formas. Nada menos. Quizá su propuesta más radical sea el borramiento entre la prosa y la poesía dentro del ejercicio crítico, según puede notarse en el artículo mencionado sobre Cardoza y Aragón o en “El entrecasa en el arte”, a los que monta a través de la acumulación de imágenes, manifestación típica del discurso poético de vanguardia. En suma, el proyecto capital de toda vanguardia, la creación de un público nuevo establecido a través de una división profunda de las prácticas consagradas de recepción, fue un intento al que Ferreiro se jugó entero. Pero los frenos de una “*vanguardia sin dureza*”, de la que habló Carlos Martínez Moreno ya en 1969, impidieron que ese proyecto se generalizara y triunfara en Montevideo.

IV

En eso estaba cuando la presión del tiempo histórico detuvo esa “máquina”, ya que hacia 1930 las cosas habían cambiado mucho fuera y, luego, dentro del campo cultural uruguayo. Se sabe: la mayoría de los artistas de vanguardia estima que ha concluido el ciclo experimentalista y una porción significativa de los mismos rectifica su rumbo optando por un arte social contra los malestares y desgracias que trajo la gran crisis. Al igual que casi todos sus cofrades, Ferreiro abandonó la aventura, si bien y a diferencia de casi todos –desde Oswald de Andrade a Borges, desde Pereda Valdés a Alejo Carpentier– *nunca* abjuró públicamente de su participación en ella.¹⁵ Casi una década después dio a conocer dos poemas de angustiado tono nerudiano (*Revista Nacional*, Montevideo, N° 21, 1939) y, salvo por una singular y circunstancial pieza de 1942 a que nos referiremos, parece haber abandonado la poesía. Tendrían que pasar varias décadas para que sus primeros textos fueran revisados y hasta venerados por los integrantes de la revista *Los Huevos del Plata*, a fines de los sesentas, por algunos integrantes del grupo “Uno” hacia 1980 y, *last but not least*, por los estudios cercanos que, cada vez más, descubren en este escritor una veta riquísima para repensar preocupaciones fundamentales de su época.

¹⁵ Entre otras confusiones, en una brevísima nota cercana, Leonardo Garet sugiere que Ferreiro publicó tres poemas después de *Se ruega no dar la mano*, en la revista *La Semana*, de Salto, el 27 de diciembre de 1930. Se trata, en realidad de tres poemas que están, nada menos, que en la primera sección del libro anterior: “La encomienda negra”, “El grito de las cosas”, “Yo sé bien que no has muerto”. (Cfr. “Un cuento y tres poemas de Alfredo Mario Ferreiro”, Leonardo Garet, en *Hermes Criollo*, Montevideo, VI, N° 11, Otoño 2007: 81-86).

Seguro de la “decadencia” del liberalismo, en aquella época de crisis del sistema, Alfredo Mario Ferreiro adhirió a la solución autoritaria del presidente Gabriel Terra, a quien lo unían lazos de parentesco. No sólo apoyó la dictadura que se instaló el 31 de marzo de 1933, sino que formó parte de la Asamblea Deliberante, órgano legislativo que a consecuencia del golpe sustituyó a las disueltas cámaras. Creyó sinceramente que el país caminaba por un proceso transformador:

*Yo te digo que el régimen es de verdad; y que las cosas van a hacerse – ya se hacen– sobre bases de verdad. Y que como estábamos antes, no estaremos más nunca; hay gobierno para veinte años –lo menos– [...]*¹⁶

El régimen duró apenas un lustro. Fracasó como alternativa política y quizá su logro mayor consistió en ahondar la división de la sociedad uruguaya que se alejaba del sueño del “país modelo” organizado en el primer cuarto de siglo. Quizá al tomar conciencia de estos hechos, Ferreiro se retrajo por causa de las simpatías fascistas del gobierno terrista antes y durante la guerra civil española (Jacob, 1985).¹⁷ Quedan evidencias de su antifascismo –aunque no de su incorporación a la izquierda–,¹⁸ como su participación en una celebración lírica colectiva por la derrota del ejército alemán en Sebastopol, el 22 de julio de 1942. Para la oportunidad, recitó una pieza más cerca del Lorca de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* o del Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz* o del Neruda de *España en el corazón* que de su escritura en el período 1927-1930. Ciertas fugaces imágenes en las dos largas estrofas que suman 43 versos, traen

¹⁶ Carta inédita a Enrique Amorim datada el 16 de abril de 1933, en papel con el membrete “*Presidente de la República*”. Colección Enrique Amorim. Archivo Literario. Biblioteca Nacional, Montevideo.

¹⁷ Susana Ferreiro recuerda que su padre le contó haber recibido en la época de Terra una oferta para ejercer un cargo diplomático en España, al que rechazó porque “*no iba a convivir con los asesinos de García Lorca*”. A propósito de su contacto con Lorca dejó una extraordinaria crónica reproducida en *Alfredo Mario Ferreiro (II) Con García Lorca y Pablo Neruda en Montevideo (Artículos publicados en la página “Martes Literario” del diario La Razón)*, Selección, introducción y notas de Luis Volonté. Montevideo, PRODLUL/Insomnia, 8 de diciembre de 2000.

¹⁸ La colección Alfredo Mario Ferreiro de SADIL reúne varios centenares de fotografías. Algunas son ilustrativas sobre las opciones o las simpatías políticas de Ferreiro: conservó dos de Gabriel Terra, una en la que se lo ve solo, otra junto a un grupo de sus ministros. Hay dos fotografías de José Batlle y Ordóñez en distintas etapas de su vida. En otra, sin data, pero seguramente de la elección nacional de 1958, que llevó al Partido Nacional al gobierno por primera vez en casi cien años, Ferreiro rodea al caudillo conservador Luis Alberto de Herrera, con gestos expansivos y una sonrisa amplia. Su archivo conserva, también, una curiosísima pieza, que con certeza tuvo colgada en alguna cartelera, porque tiene marcas de haber sido perforada en cada uno de sus extremos. Se trata de una foto de 1953 o 1954 en la que Neruda y Juan Marinello posan junto al sargento Fulgencio Batista, gobernante de facto de Cuba. Ignoramos cómo llegó esta imagen a sus manos.

reminiscencias del pasado, como el propio título: “Andén de espera para el regreso de Sebastopol”. Copio sólo una muestra de esta curiosidad, que está entre la oda y la elegía, hasta ahora nunca exhumada:

*Estabas con tu silencio azul mecánico,
y tus sirenas apuntando al aire,
y tu mar Negro, frío, inexorable,
duro y atroz,
cintura de tu acero.
Y tu historia despierta,
y tu sonido
con sus nuevas guitarras de metralla.
Y tus piedras ilustres,
y con tu nueva raza,
y con el firme pecho
remachado y ceñido de batallas,
y tu experiencia larga
[...]
Feliz de ti, Sebastopol, eterna,
estribo que nos alza
hasta el mástil de orgullo de la Rusia
varonil y colmada de prodigios.
Irán las sangres por tus dos veredas,
—que no se mezclan cosas tan dispares—,
una, cantando en rojo su optimismo,
la otra, avergonzada de ser sangre. (Autores varios, 1942: 42-43).*

Luego se refugió tras innumerables seudónimos (o que, por lo menos hasta ahora, nadie ha podido determinar en su totalidad), en algunas crónicas sobre la vida cultural, recuerdos personales y cosas del pasado montevideano en el semanario *Marcha* y en la página “Martes literario” del diario *La Razón*, entre el 4 de julio de 1944 y el 26 de marzo de 1946, de la que fue su director.¹⁹ Aunque hay algunos antecedentes,

¹⁹ El fichaje completo de esta página fue efectuada por Luis Volonté en 1999 en el curso de las investigaciones del entonces Programa de Documentación en Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas

bordeando 1950 Ferreiro se internó casi con exclusividad en la prosa humorística, tanto en *Marcha* como en *Peloduro* y otras revistas.²⁰ Esa modalidad ulterior de su escritura fue, quizá, una coartada para soportar la ruina de un proyecto modernizador que, en verdad, había iniciado en el discurso poético y que, una sola vez, creyó posible aplicar en la realidad concreta de su país.

De alguna manera pudo ver el mundo del arte y el mundo a secas, así: reconvertir la organización estatal-nacional a través de un gobierno fuerte era como otra instancia de la transformación de las bases del discurso poético. Por lo menos, en una de las notas que entregó a *Marcha* insinuó una especie de *mea culpa* ante aspiraciones tan desmedidas y frustradas y, a través de ese gesto, desenmascara su sensación de fracaso de la estética moderna y la propia modernidad como la había entendido en clave social y política. Sintomáticamente y, hasta donde sabemos por única vez, en ese artículo recupera un poema suyo en ambiguo operativo de salvataje y hundimiento. Transcribe íntegro el poema “Tren en marcha”, y agrega el siguiente comentario, de contundente elocuencia: “*No sé quién, pero alguien fue, dijo que el humor es un estado de tristeza que, sin embargo, nos sugiere ideas alegres, capaces de neutralizar por un instante la penosa disposición de nuestro espíritu. No tendremos más remedio que hacernos humoristas y salir a llorar riendo por ahí*” (Ferreiro, 1956).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Archivos

(hoy SADIL, FHCE, UDELAR), que concluyeron en el libro *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos*, Pablo Rocca (ed.). Montevideo, Universidad de la República/Linardi y Risso ed., 2002.

²⁰ Carlos Maggi, quien lo trató hacia 1950 en la redacción del diario batllista *Acción*, asegura que “*años después, lo tenía muy quebrado*” esa adhesión al régimen terrista. Véase la entrevista a Maggi en *El 45 (Entrevistas/Testimonios)*, Pablo Rocca. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004: 59.

Colección Alfredo Mario Ferreiro. Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo.

Colección Enrique Amorim. Archivo Literario del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Montevideo.

Publicaciones periódicas consultadas

Los Nuevos, revista (1920-1921)

El Camino, revista (1923)

La Cruz del Sur, revista (1927-1931)

Cartel, revista (1929-1930)

Alfar, revista (1929)

La Razón, diario (1943-1945)

Peloduro, revista (1ª época: 1943-1952; 2ª época: 1955)

Marcha, semanario (1939-1959)

Corpus

Alemany, Carmen (recopilación y prólogo). *La polémica del Meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927)*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

Autores varios. *Cantos a Sebastopol (Homenaje de los poetas Aiapeanos)*. Montevideo, Claudio García & Cía editores, 1942. [Contiene poemas de Sofía Arzarello, Alberto Soriano Thebas, Enrique Lentini, Jesualdo [Sosa], M. Jorge Nieto, Selva Márquez, Mario Castellanos, Otto Benítez, Jorge Amado (en portugués), Leonidas Spatakis, Álvaro Figueredo, Francisco Álvarez Alonso, Felipe Novoa (hijo), María Elena Muñoz, Alfredo Mario Ferreiro, Juan Silva Vila, Pedro Leandro Ipuche, Julio J. Casal, Alejandro Laureiro y Juvenal Ortiz Saralegui].

Ferreiro, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)*. Montevideo, Ed. La Cruz del Sur, 1927. (Reedición que sigue un ejemplar corregido por el autor: Montevideo, Banda Oriental, 1998).

_____. “Nuevos poemas montevidianos, por Emilio Frugoni [...]”, en *La Cruz del Sur*, Montevideo, Nº 18, julio-agosto 1927. [Recogido en *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)*. Montevideo, PRODLUL-Insomnia, octubre de 2000. (Recopilación, prólogo y notas de Pablo Rocca)].

_____. “Maëlstrom, por Luis Cardoza y Aragón [...]”, en *La Cruz del Sur*, Montevideo, Nos. 19-20, enero-febrero 1928. [Recogido en *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)* [...]].

_____. “Palacio Salvo, de Juvenal Ortiz Saralegui [...]”, Alfredo Mario Ferreiro, en *La Cruz del Sur*, Montevideo, Nº 22, enero 1929. [Recogido en *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)* [...]].

_____. “Ramón Gómez de la Serna. Tiros contra su arco personal”, en *Alfar*, Montevideo, Nº 63, mayo-junio 1929.

_____. “El entrecasa en el arte”, en *Cartel*, Montevideo, Nº I, 1930. [Recogido en *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)* [...]].

_____. “La dificultad en la crítica”, Alfredo Mario Ferreiro, en *Cartel*, Montevideo, Nº IV, 15 de marzo de 1930. [Recogido en *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)* [...]].

_____. “El cine visto desde la pantalla”, Alfredo Mario Ferreiro, en *Cartel*, Montevideo, Nº VIII, agosto de 1930. [Conferencia en el Cine Club de Montevideo]. [Recogido en *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)* [...]].

_____. *Se ruega no dar la mano (Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas)*. Montevideo, 3er. cuaderno de Cartel, 1930.

_____. “Nostalgias”, en *Marcha*, Montevideo, Nº 808, 13 de abril de 1956.

Grisi, Francesco (ed.). *I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento “rivoluzionario”, che fue l’única avanguardia italiana della cultura europea*. Roma, Gradi Tascabili Economici/Newton, 1990.

Ipuche, Pedro Leandro. *Júbilo y miedo*. Montevideo/Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.

Silva Valdés, Fernán. *Poemas Nativos*. Montevideo/Buenos Aires, Rio de la Plata/Agencia General de Librería y Publicaciones, 1925.

Textos teóricos, críticos e historiográficos. Repertorios

Antelo, Raúl. “Veredas de enfrente: Martinfierrismo, Ultraísmo, Modernismo”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Nos. 160-161, julio-diciembre 1992: 853-876.

Artundo, Patricia. *Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo, Edusp/ Fapesp, 2004. (Tradução de Gênese Andrade).

Bonet, Juan Manuel. “Baedeker del ultraísmo”, en *El ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia, Generalitat Valenciana/ Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996: 9- 61.

Borges, Jorge Luis. “*El hombre que se comió un autobús*, de Alfredo Mario Ferreiro [...]”, en *Textos recobrados, 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, 1997: 321. (Edición de Sara Luisa del Carril). (Originalmente en *Síntesis*, Buenos Aires, noviembre de 1927).

Berman, Marshall. *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1984].

Castro Rocha, João Cezar. “«Futures Past»: On the Reception and Impact of Futurism in Brazil”, en *Internacional Futurism in Arts and Literature*, Edited by Günter Berghaus. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2000: 204-221.

_____. “O Brasil mítico de Marinetti”, en *Mais! (Folha de São Paulo)*, São Paulo, 12 de mayo de 2002: 4-11.

Fabris, Annateresa. *O futurismo paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo, Edusp/ Fapesp/ Perspectiva, 1994.

Gropp, Nicolás. “La vanguardia histórica en el Río de la Plata y Ramón Gómez de la Serna. Encuentros y desencuentros (1922-1931)”, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, Tercera Época, N° 11, enero-junio 2002: 75-117.

Giucci, Guillermo. *A vida cultural do automóvel. Percursos da modernidade cinética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

Jacob, Raúl. *El Uruguay de Terra*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1985.

Luisi, Clotilde. “Un aspecto de Marinetti”, en *Alfar*, Montevideo, N° 64, agosto-setiembre 1929: s/p. [Incluye la traducción de tres poemas de Marinetti].

Martínez Moreno, Carlos. *Las vanguardias literarias*. Montevideo, Enciclopedia Uruguaya, 1969.

Poggioli, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1997 [1962].

Rocca, Pablo. “Las orillas del ultraísmo”, en *Hispanamérica*, Maryland, University of Maryland, año XXI, N° 92, 2002: 21-48.

_____. “Marinetti en Montevideo (Idas y vueltas de la vanguardia)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 631, enero 2003: 45-57.

_____. “Maquinismo literario latinoamericano (Emergencia de un mito moderno)”, en *Hermes Criollo*, Montevideo, N° 5, abril-julio 2003: 91-98.

Rocca, Pablo y Gênese Andrade (eds.). *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

Sáitta, Silvia. “Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 539-40, mayo-junio 1995: 161-169.

Schwartz, Jorge. “A bibliografia latino-americana na Coleção Marinetti”, en *Boletim Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, vol. 44, Nos. 1-4, janeiro a dezembro de 1983: 133-145.

_____. *Las vanguardias latinoamericanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (2ª ed. corregida).

Vilariño, Idea. *El tango (Estudio y antología)*. Montevideo, Cal y Canto, 1995.

Este texto, leído parcialmente en la conferencia inaugural del congreso sobre Alfredo Mario Ferreiro y la vanguardia latinoamericana, fue incluido en el libro *Alfredo Mario Ferreiro: una vanguardia que no se rinde*, Pablo Rocca (ed.). Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica/ SADIL/ FHCE/ UdelaR, 2009.