

Este trabajo forma parte de una investigación sobre las relaciones entre las vanguardias históricas y el paradigma organizacional que suele llamarse fordismo. Surgido en el ámbito de la gerencia industrial, en los años 20 el fordismo estaba volviéndose modélico en las más diversas esferas, principalmente en las sociedades más industrializadas pero también, aunque de manera desigual, en muchas otras. La crítica literaria y cultural ha limitado la presencia del fordismo en las vanguardias hispanoamericanas de comienzos del siglo veinte a figuras un tanto elementales e “ingenuas”, según la expresión usada por Mirki Lauer en su libro sobre la tecnología en la literatura peruana de vanguardia. Un ejemplo de tales figuras es la *analogía* entre lo maquínico y lo estético, de raigambre futurista, que se ve en textos como el poema “Pampa” de Juan Parra del Riego, donde la escritura asume formas y lógicas análogas a las de lo maquínico. Otro ejemplo, muy conocido, es el uso de las nuevas realidades tecnológicas como *motivo*: la referencia literal a los productos de la tecnología fordista. Es el caso de *El hombre que se comió un autobús*.

En efecto, el fordismo opera como *motivo* y como analogía en el poemario de Ferreiro, cuya misma estructura intenta reflejar ciertos modelos y patrones de organización asociados a lo fordista y donde los automóviles Ford son un ícono clave, comparable en esto a otros más específicamente montevideanos, como el Palacio Salvo. En *El hombre que se comió un autobús*, Ferreiro no solo hace referencias a los vehículos, en particular los Ford, sino que además presenta la estructura del propio libro como análoga a la de un vehículo, presentando las distintas secciones del poemario como otras tantas partes de un autobús. Se trata de uno de los casos más literales y voluntaristas de aplicación del fordismo a la escritura poética producida en Hispanoamérica en esos años: un intento por desarrollar, a partir de los modelos genéricos específicos (los de la poesía de vanguardia y, en particular, la de movimientos como el futurismo), procedimientos escriturales fordistas.

Sin embargo, su poética es bastante más que eso. Ferreiro organizó su primer poemario replicando la estructura de un vehículo motorizado, en consonancia con la incidencia que el imaginario fordista y su principal figura organizativa (la cadena de montaje), tuvieron sobre incontables artistas de las vanguardias históricas, pero lo que esta

presentación quiere destacar no son esos elementos en sí mismos sino la forma en que ellos se integran con otros para producir una inusual reflexión sobre el sujeto y las condiciones de referencialidad en un entorno de maquinización y fragmentación.

Si en algunos aspectos vinculados muy explícita y literalmente al fordismo Ferreiro moduló con alguna ingenuidad gestos de época, su poética toca también algunas dimensiones particularmente atractivas y bastante originales, que no parecen haber sido discutidas hasta ahora. Este trabajo se concentra en algunas de ellas, sosteniendo que es necesario no solo repensar la presencia explícita del fordismo en su producción, la cual ha sido estudiada a menudo de manera un tanto esquemática y poco productiva, sino también atender a otros aspectos del imaginario de la época que aparecen en su obra y que historiadores y teóricos de la cultura vinculan estrechamente con el fordismo: en particular, la fragmentación, maquinización y deshumanización de las concepciones y figuras de la subjetividad en la obra de arte.

1. El equívoco referencial: rasgo central de la poética ferreiriana

El libro se presenta como una máquina hecha de partes ensambladas, que van disponiéndose linealmente una tras otra (según se observa en la diagramación del índice), a la vez que se intercalan ilustraciones y viñetas. Esto es un eco directo y muy visible, aunque -como se verá a continuación- también muy atenuado, de la tensión entre unilinealidad y multilinealidad, que constituye el registro más importante en los modelos de organización de los objetos, tanto en el fordismo como en las vanguardias históricas. El fordismo constituye el momento clásico del largo desarrollo histórico de los modelos de organización de la modernidad; su principio constructivo más elemental es la articulación en forma de árbol de procesos productivos lineales, paralelos, que van confluyendo hasta llegar a una línea final única. El ejemplo más notorio de esto es la propia cadena de montaje, que con el fordismo alcanza su momento de mayor sistematización. Las vanguardias históricas, por su parte, en términos de organización interna de los objetos pueden clasificarse en dos tipos: aquellas que operan sobre una articulación integrada, de cuño claramente fordista (dos ejemplos bien distantes y distintos que pueden ilustrar esto son Le Corbusier y Torres García), y aquellas que transgreden el principio de estructuración unilineal o, directamente, lo erradican. Estas últimas son abrumadoramente mayoritarias, al punto que cuando se dice “vanguardias” a menudo se está pensando exclusivamente en ellas. La obra de arte

vanguardista se desarticula, opera por desmontaje, por líneas disruptivas, por la fragmentación no-integrada, por la ausencia de principios organizativos que alcancen al conjunto, etc.

En *El hombre que se comió un autobús*, la tensión entre ambos modelos de organización aparece de manera notoria en la página que abre el poemario. [MOSTRAR FIGURA 2] Ella parece anunciar un énfasis en la dimensión visual y una tendencia a la organización del material como en un collage, con cierto tono irregular, casi caótico. A la vez, se destaca nítidamente una enumeración, que es la forma más rotunda de la sucesión unilineal. Esta enumeración es un índice parcial al poemario, lo que refuerza la condición unilineal del punteo. Sin embargo, tanto su funcionamiento visual en el conjunto de la página como el contenido mismo del índice-enumeración instalan un principio organizativo totalmente distinto: se trata de partes de un vehículo. Estas partes, además, no aparecen ensambladas: el orden de la lista no reproduce el de las partes tal como ellas irían ensamblándose (en una cadena de montaje, por ejemplo). Las partes tampoco parecen seguir un orden análogo al del vehículo. No estamos pues ante una sucesión ordenada sino simplemente la enumeración de fragmentos del autobús (fragmentos que parecen estar sueltos, o yuxtapuestos arbitrariamente).

La contradicción entre lo que está ensamblado y lo que no lo está, o más precisamente, entre aquello que responde a una organización clara, unilineal, y aquello que responde a criterios de organización distintos, o que simplemente escapa a todo principio organizativo. Esta contradicción es ejemplo de algo que Ferreiro practica reiterada y muy afinadamente a lo largo de sus dos poemarios: el equívoco referencial.

El equívoco al que me refiero consiste en que varias veces un pasaje o elemento del texto propone varias interpretaciones, todas las cuales son parcialmente forzosas, pero a la vez ninguna es sustentable. Casos equivalentes a los de Ferreiro se encuentran en cuadros de Magritte y de Escher, donde una parte de una imagen representa inequívocamente un objeto y otra parte de la misma imagen representa inequívocamente otro objeto, que es, sin embargo, incompatible con el primero, de tal modo que no puede aceptarse ni dejar de aceptarse ninguna de las opciones: la imagen representa simultáneamente dos objetos que son excluyentes entre sí.

La página de presentación de *El hombre que se comió un autobús* es quizá el ejemplo más elaborado de este equívoco, en la obra de Ferreiro. El procedimiento descansa, en este caso, en la equívoca relación entre el título, el nombre del autor y el índice

(primeros inductores de lectura del poemario). El conjunto de estos elementos produce la impresión visual de una yuxtaposición descuidada y/o arbitraria, algo caótica. No parece existir entre ellos una relación clara y, en todo caso, no conforman una unidad claramente organizada. Parecen más bien partes aisladas, que establecen relaciones parciales entre sí, una a una, pero que no conforman un conjunto integrado.

El título *El hombre que se comió un autobús* instala un encuadre claramente referencial (si bien inverosímil): alguien ha ingerido un autobús. Sin embargo, ese título viene precedido por el nombre del autor, muy próximo a él y separado por una delgada línea, lo cual sugiere de manera bastante evidente la posibilidad de una asociación entre ambos. Esta lectura se hace patente en la oralidad, donde ambas líneas pueden sonar como una sola: *Alfredo Mario Ferreiro, el hombre que se comió un autobús*. (Recordemos que tal práctica asociatoria entre la figura del artista y su maquínica creación fue frecuente en las vanguardias, siendo el ejemplo más notorio el “hombre-máquina” anunciado por Marinetti.)

Pero a continuación del título aparece un subtítulo, que ‘despega’ al sintagma *El hombre que se comió un autobús* de su posible vinculación con Ferreiro y lo sitúa como título de un libro que recoge *Poemas con olor a nafta*. Lo que se nos presenta en esta página no es pues a un sujeto (Ferreiro, el hombre que se ha comido un autobús), sino a un objeto (el libro *El hombre que se ha comido un autobús*, que es un conjunto de poemas con olor a nafta).

A continuación se expone el contenido del libro, o mejor dicho, se enumeran sus partes. Ahora bien, esa enumeración no es la de los “poemas con olor a nafta” mencionados en la línea anterior, sino más bien de las partes del autobús referido una línea antes. Esto significa que cambia el encuadre: no se está haciendo referencia a algo (sea un hombre que se comió un autobús o un libro de poemas), sino presentándose la estructura del libro. Ya no se nos habla de algo (se trate de un hombre o de un poemario), sino que se nos expone, como en una radiografía, su estructura interna. Pero esa estructura es la del libro y a la vez la del autobús que el hombre se ha comido, de modo que el equívoco referencial, lejos de desaparecer, se vuelve más complejo.

Puesto que aquello cuya estructura se nos presenta es un autobús, entonces tenemos que, contra lo que sugiere su título, el libro *El hombre que se comió un autobús* no habla de ningún hombre, sino de un autobús. Pero, bien mirado, tampoco puede decirse que **hable** de un autobús: más que referir a él, el libro mismo **es**, o **representa**, o **parece** un autobús.

Sabemos que alguien se ha comido ese autobús que el libro parece ser. Pero esa figura humana está ausente. ¿Es el “Alfredo Mario Ferreiro” que preside la página, acaso? ¿Debemos volver al principio y aceptar que Ferreiro es el hombre que se comió un ómnibus? La sugerencia es muy notoria, pero también insustentable. Además de lo ya visto, un problema adicional radica en que un libro usualmente no es algo que su autor se haya comido sino, por el contrario, algo que él produce -o para seguir con la figura digestiva, y según la imagen que usaron varios escritores de los años 20 (como Vallejo y Joyce), algo que él defeca.

Todo esto forma un gran y complejo equívoco que no parece accidental ni fruto de la mera impericia. Por el contrario, él parece un rasgo característico de la poética de Ferreiro: la presentación de sí como un sujeto deshumanizado, que no es lo que parece.

2. Del autobús al manco

Una posibilidad de lectura algo distinta a las mencionadas antes sería pensar que *comerse un autobús* (lo cual quizás sea parecido a *comerse un libro*), equivale a –o produce el efecto de– *volverse* un autobús, o al menos volverse algo ‘parecido’ a un autobús: el hombre que se comió un autobús adquiere una apariencia de algún modo similar a un autobús, como le ocurría a la boa del *Principito* de Saint-Exupéry cuando se comía un elefante.

La imagen del escritor que aparece entre los paratextos iniciales puede vincularse a esta posibilidad [MOSTRAR LA FIGURA 3]. La misma se denomina “Croquis de la exterioridad superior izquierda del autor”, con lo que se establece una “maquinización” o “cosificación” humorística del sujeto. En 1927 ya era un lugar común decir que la vida en la ciudad moderna (en particular la multiplicidad y velocidad de las impresiones sensoriales), y el “sometimiento” a la máquina y el automatismo había producido en el hombre una transformación profunda y general. La imagen de la máquina devoradora del individuo, que se observa por ejemplo en *Metrópolis* de Fritz Lang, del mismo año que el libro de Ferreiro, se invierte en la fórmula del poeta que la devora.

El “croquis” de Ferreiro (obra de Renée Magariños), replantea las críticas al fordismo desde una incertidumbre, que es un nuevo equívoco: ¿Es el individuo el que cambia por la maquinización, o la máquina la que cambia por el individuo? ¿Es la figura del autor que, como el Principito, se deforma por lo que se ha tragado, o es aquello que ha tragado que asume la forma que él le da?

También en *Se ruega no dar la mano*, el segundo y último poemario publicado por Ferreiro, hay un retrato del autor. [MOSTRAR FIGURA 4] También aquí el escritor aparece “cosificado”, aunque de forma diferente. Se trata de una escultura, cuyo pie de imagen reza: “Retrato del autor, con monóculo de sombra”. La precisión se refiere a un pequeño cono de sombra que hay en el ojo derecho de la figura y que visualmente semeja un monóculo. La expresión “con monóculo de sombra” introduce un deslizamiento o *confusión* semiótica, similar a lo observado en el primer libro con respecto a la relación entre el nombre del autor y el título del libro. La sombra es la producida por la luz en el objeto, vale decir: en el bloque de material sólido que es la estatua, y en tal sentido la frase se leería como *escultura con sombra*. Pero el monóculo es en cambio un atributo del sujeto representado, lo cual produciría más bien esta otra lectura: *retrato con monóculo*.

Ante el poemario anterior cabía preguntar: ¿“El hombre que se comió un autobús” es el libro, o es aquel hombre del cual habla el libro (o que se expresa **a través de**, o **en** el libro)? Esta indecibilidad reaparece en *Se ruega no dar la mano*, pero esta vez *sintetizada*, concentrada en una fórmula: ¿El monóculo (o la sombra) es atributo del “retrato” o del “autor”?

Esta indecibilidad opera en múltiples registros. La formulación impersonal (“Se ruega”), supone que el pedido o prohibición no es formulado por nadie en particular, salvo que se lo atribuya al hombre que precede a ese título, “Alfredo M. Ferreiro”, en cuyo caso ocurre lo mismo que vimos con respecto al primer poemario: la relación de contigüidad parece transformarse en una relación de identidad (quizá sea ese “Alfredo M. Ferreiro” quien ruega o exige que no se le dé la mano, como quizá fuera “Alfredo M. Ferreiro” el hombre que se comió un autobús). Se confirma así que lo ocurrido en el primer libro era un efecto premeditado y cuidadoso por parte de Ferreiro, que usa idénticamente el mismo recurso en sus dos poemarios.

Pero, tal como ocurría en el poemario anterior, se percibe enseguida que existe otra posible interpretación. Quizá sea no en el sujeto-autor sino en el objeto-libro donde hay que poner el énfasis. Si en el primer poemario podía parecer que era el libro el que se había vuelto un autobús, aquí puede parecer que es el libro el que se niega a dar la mano.

Ahora bien: *Se ruega no dar la mano*, pero **¿a quién?** –Nótese que, para empezar, no parece haber aquí un sujeto al cual **se pueda** dar la mano. Esta imposibilidad se produce en dos niveles muy distintos. En primer lugar, porque en esta escena impersonal nadie prohíbe o ruega sino que el ruego (ruego que es en realidad una negación, casi una

prohibición -otro equívoco-), no es dicho por nadie: flota en el aire, “sin puntos de referencia” (como dice Foucault de la pipa de Magritte), sin una figura de sujeto a la que remitirla. O mejor dicho, la figura de sujeto que la pronuncia es indecible, derivativa, fantasmática (puede ser un hombre o un libro, como en el primer poemario, pero también puede ser una voz que suena como sin cuerpo, y en todo caso sin subjetividad). Tal vez no sea excesivo pensar en una cita a la tradición literaria del apretón de manos al fantasma (como en el *Don Juan*), solo que el fantasma sería en este caso la propia figura de sujeto.

En segundo lugar, la imposibilidad de “dar la mano” se produce (o se manifiesta) en el nivel material más literal y elemental, y en la clave humorística tan propia de Ferreiro: la imagen del autor que provee el segundo libro no tiene brazos. (Lo cual es otra indicación clara de que los paratextos visuales, lejos de ser meros acompañamientos, son fundamentales para leer a Ferreiro: una interpretación que no los tome en cuenta equivaldría a leer solo parte de los poemas del libro.) Si Ferreiro es quien ruega que no se le dé la mano, es quizá porque, como vemos, es manco.

3. Ferreiro y el giro duchampiano

Como otras obras de principios del siglo veinte, la de Ferreiro no provee respuestas sino que instala una situación de recepción en la que el “lector” o “espectador” no puede sino formularse preguntas. Este es quizá el principal giro epistémico que promueven obras como los *ready made* de Duchamp. El urinario de 1914 parece no tener mensaje alguno: antes bien es mudo, impenetrable, carente de toda significación en sí mismo. No es que el espectador deba *producir* un significado, pues si la “obra” algo *dice*, es precisamente que ella no tiene significado. De hecho, el mingitorio de Duchamp tampoco produce él mismo la escena de una pregunta: simplemente está allí, pasivo y silencioso, esperando, tal vez, que el usuario se acerque y, de pie ante él, instale con su presencia la escena de la interrogación.

El título, “Fuente”, puede aludir tanto al agua corriente como a la micción: esta no es pues solo una fuente de la que emanan líquidos sino más bien un pequeño utensilio ante el cual el hombre debe detenerse, de pie (tal como lo hace en el museo), y así transformarse él mismo en fuente. O mejor dicho, la fuente consiste en el conjunto o articulación de urinario y hombre-que-orina.

Como ocurrió con la obra de Duchamp, también la de Ferreiro fue interpretada como una broma sobre el academicismo y la institucionalidad artística. Y aunque el juego lúdico y la crítica anti-académica de Ferreiro no aspiran a generar planteos comparables a los que ha promovido la obra de Duchamp, los equívocos que produce en sus obras funciona de modo parecido a como lo hicieron los *ready made*.

La posibilidad de leer la poética y las obras de Ferreiro en diálogo con las de contemporáneos suyos como Magritte y Duchamp puede sonar un delirio de grandeza. La interpretación cuidadosa de sus textos sugiere otra cosa, sin embargo. Desde la propia “ingenuidad” de que habla Lauer, el escritor uruguayo, como ese “inventor de garage” del que hablaba Arlt, logra modular a su manera cuestiones centrales del arte y la sociedad de su tiempo. Cuestiones, por cierto, que no parecen ajenas al nuestro.