

*Un arte sin borrador: Alfredo Mario Ferreiro*

María José Bon Lemes

El presente trabajo es apenas un extracto de una investigación que ha llevado un buen tiempo y que intentaré resumir en pocas páginas. Para no distraer la atención con giros discursivos, diré directamente que el corpus estudiado está compuesto de forma diversa y abarca tres niveles diferentes: poesía, periodismo y fotografía. Tratar de vincular poesía y periodismo en Alfredo Mario Ferreiro fue un primer tema de interés luego de haber leído sus poemarios y algunos artículos periodísticos recogidos en las revistas culturales *La Cruz del Sur* y *Cartel*. Pero al entrar en contacto con la fotografía encontré un nuevo campo a abordar que de una manera especial entraba en diálogo con los artículos y poemas estudiados. Por lo tanto, lo más interesante (central o novedoso) en este trabajo, fue comprobar cómo la fotografía entra en diálogo de manera directa, aunque sin sospecharlo, con los dos registros anteriores.

En el acervo de Alfredo Mario Ferreiro preservado desde 1999 en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) se encuentra una colección fotográfica (la cual está siendo digitalizada y catalogada) constituida por 450 imágenes, aproximadamente<sup>1</sup>. Dentro de este magnífico número de imágenes, pueden encontrarse fotografías de todo tipo: familiares, retratos de colegas y amigos, de eventos culturales, de encuentros con colegas, fotos personales individuales y tarjeta postales. El interés para este trabajo se centró en apenas 23 de estas reproducciones, las cuales fueron abordadas en un primer momento a nivel icónico, únicamente. Posteriormente, busqué relacionarme de otra manera con el archivo y encontrar en él (y en las fotos) aquello que tuvieran de particular y excediera la mera imagen. Así, pude observar que entre las fotos y la escritura hay una conexión que no radica en la imagen misma, sino en las marginalias que algunas de las fotografías tienen detrás. En ellas predomina un discurso que puede ser analizado en clave de diálogo con el periodístico-literario a la luz de las fotografías en que ese discurso se manifiesta.

Pero para poder entrar de lleno en el estudio, es de vital importancia realizar una aclaración: no todas las fotografías tienen marginalia detrás, y las marginalias, a su vez, no siguen un mismo patrón de escritura. A grandes rasgos diré que existen dos tipos: las escritas a máquina y las que están escritas en tinta con la letra del propio Ferreiro, sin contar las que han sido escritas por su hija Susana Ferreiro (que por otra parte fue quien

---

<sup>1</sup> [www.sadil.fhuce.edu.uy](http://www.sadil.fhuce.edu.uy)

donó el acervo). De esta clasificación, se deslinda, a su vez, otro tipo de identificación: deben separarse aquellas marginalias en las que el autor realiza una mera descripción de fecha, lugar y sujetos, de aquellas en las que realiza una reflexión o comentario sobre la situación presentada en la foto. Finalmente, de este último nivel clasificatorio, también se deslinda otra división: las dedicatorias afectivas (destinadas a su esposa) y las reflexiones que apuntan a lo intelectual y cultural.

Para este trabajo, entonces, han sido seleccionadas aquellas fotografías en las que aparece como figura central el propio Ferreiro solo o rodeado de otros intelectuales importantes de la época. Fue en la posibilidad de identificar un mismo tipo de discurso lo que llevó al detenimiento de la atención en las marginalias que demostraban una reflexión acerca de la situación retratada. Las reflexiones sobre arte no sólo brotan a nivel periodístico y poético sino que a nivel íntimo o cotidiano también. Y es que hay una particularidad que él mismo destacaba del arte de su época, y es aquella posibilidad de cultivarla dentro y fuera de la casa, sin distinciones. Así lo afirma él mismo en un artículo llamado “El entrecasa en el arte” en el que dice: *“Ahora se muestra lo que antes se tuvo por ejercicio, ejercicio preparatorio. Ahora se da para afuera lo que antes se guardó celosamente. Y también en esto, corren parejas el arte con la manera de ser de los hombres [...] Ya no hay borradores”* (Cartel, N° 2, 1930: 1). Ferreiro no cambia su discurso, por el contrario, es siempre el mismo con diferentes variantes. Dentro y fuera de la casa, Ferreiro usa su pijama y muestra su borrador como texto definitivo. Sobre esta particularidad comenta Alberto Lasplaces:

*“Ferreiro se ha sacado el saco y el cuello y en mangas de camisa, despeinado y sonriente, ha tomado la dirección de su máquina y, fatigando la bocina, se ha largado por el campo de la poesía a buscar un estremecimiento nuevo, un paisaje no trillado, pintoresco, divertido, dinámico, absurdo. [...]”* (La Cruz del Sur, N° 17, 1927: 24)

De las marginalias, entonteces, lo que se destaca es aquella conexión que presentan con el discurso tanto poético como periodístico, que desde mi punto de vista, es evidente. Para demostrarlo, se han tomado como ejemplo, versos de algunos poemas de *El hombre que se comió un autobús*, ciertos artículos escritos en las revistas *La Cruz del Sur* y *Cartel* (ya nombradas y en las que el autor cumplió su papel de colaborador y codirector), y la leyenda de algunas de estas fotografías. El lenguaje coloquial es lo que predomina, une y delata la conexión entre cada uno de los integrantes de este corpus.

Lenguaje coloquial en el sentido de cotidiano, de aquel que se habla de las puertas para dentro, el que se utiliza en el “borrador” de un escrito que deberá ser luego pulido y publicado. Es ese mismo registro el que encontramos en toda la forma expresiva de Ferreiro, acompañada de un toque humorístico que vuelve su producción particularmente distinta. Este discurso es apoyado, además, sobre las bases del humor, pero no humor en sentido peyorativo, sino humor “en serio”, inteligente como afirma Escarpit en su libro *El humor*.

Borges propone en “Palabras finales (Epílogo breve y discutidor)” de la *Antología de la moderna poesía uruguaya* de Ildefonso Pereda Valdés, la particularidad de la obra de los uruguayos en el sentido de falta de intensidad y la idea de que “*el humor es esporádico*”. Sin embargo, una discusión aquí es posible ya que podría decirse que Ferreiro no cumple con estas dos características, por el contrario, es intenso y utiliza el humor. Es intenso en su poesía y sus opiniones periodísticas; utiliza el humor en su poesía, en un artículo crítico y en sus comentarios acerca de las situaciones fotográficas. Ferreiro puede escribir poesía o hacer periodismo sin perder de vista su objetivo fundamental: el arte; un arte en pijamas o un arte en traje. En un artículo del autor publicado en la revista *Cartel* sostiene que: “[...] *el arte de ahora –digan lo que digan cuatro charlatanes– no se deshumaniza; sino que vuelve a lo humano y de tan humano que es ni lo reconocemos, nosotros que somos los deshumanizados*” (*Cartel*, N° 1, 1929: 4). Ese arte que humaniza al hombre, muestra en Ferreiro un rasgo marcadamente individual, sin regla estricta, sin “fórmula” (cosa que él critica ferozmente de escritores de su generación). El propio Alberto Lasplaces felicita a Ferreiro en un artículo ya citado de la revista *La Cruz del Sur* en el que afirma que su libro de poemas (hablando de *El hombre que se comió un autobús*) desde su título es una provocación para aquellos que buscan el arte en los lugares comunes de la lógica y la verdad. En *El hombre que se comió un autobús* no hay “[...] *nada de lugares comunes, de metáforas resobadas, de giros tontos, ni repeticiones, ni material de segunda mano*” (*La Cruz del Sur*, N° 17, 1927: 24). De esa manera se manifiesta, en la labor de Ferreiro, la trasgresión que toda vanguardia debe tener como característica fundamental, pero como es propio de la uruguaya, la trasgresión se da tímidamente, como forma de provocación pero no de parricidio. En relación a esto Pablo Rocca sostiene en su estudio “Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos)” que: “*Los tímidos vanguardistas uruguayos no concentraron sus baterías contra un autor emblemático para poder construir otro sistema literario sobre su cadáver [...]*” (*Las rupturas del*

*discurso poético*. En: *Historia de la Literatura uruguaya contemporánea*, 1997: 25). Y, casualmente, la poesía de Ferreiro se ajusta a ello: es clara, sin laberintos, lo cual lo aproxima a la vanguardia pero sin alejarlo de los autores destacados anteriores a él, es más su crítica es contundente pero no directa, lo que quizás identifica el periodo vanguardista en nuestro país.

Esta idea de claridad, vanguardia y humor puede ejemplificarse sobre una muestra de la producción ferreiriana. En un poema titulado “Adiós a mi ropero” del libro *El hombre que se comió un autobús*, se expresa el dolor por la pérdida de un bien material que constituía, para el yo lírico, un bien afectivo. La desolación por la pérdida de este objeto, es manifestada nostálgicamente, pero el lector la recibe con una sonrisa que delata la genialidad. El poema es encabezado por un epígrafe que establece la pauta de lectura en clave humorística: “(A mi querido ropero de espejo dedico este poema)”; así lo expresa en los siguientes versos del poema:

*“Se han llevado el ropero de mi cuarto a otro cuarto.  
Claro está que estos dramas no salen en los diarios.  
Sin embargo...  
[...]  
Ayer se lo llevaron por orden de mi madre  
que entiende de esa cosa que llaman elegancia.  
¡Lo pasaron a un cuarto donde va a estar solo...!”*

Resulta aquí evidente lo que Escarpit maneja como rebote humorístico en el que la risa es una forma de recibir aquello que admiramos o aquello a lo que le tememos. Es, en cierta medida, algo muy cercano a la retórica irónica: “*Junto a la broma dicha con un aire triste, que ya conocemos, está la cosa triste dicha con un aire alegre*” (*El humor*, 1972: 102) y respetando este enunciado, la poesía de Ferreiro acompaña con estilo sublime la descripción o la vivencia de una situación trivial provocando el rebote humorístico en un segundo plano que supera el mero absurdo.

En un artículo de la revista *Cartel* se muestra ese rasgo característico del decir en tono serio aquello que disimula la broma. Con motivo del día del niño el editorial de esta revista (de la cual Ferreiro fue codirector) publicó un artículo en forma de aviso. En éste se destinaban regalos para los escritores que conformaban un círculo intelectual alrededor de la revista. El artículo avisa que *Cartel*:

*“Prepara con motivo del Día de los Niños, los siguientes regalos:*

*A FRANCISCO ESPÍNOLA (hijo).- Un automóvil de segunda mano para que venga a menudo de San José.*

*A FERNÁN SILVA VALDÉS, la “maquette” del gringo que acaba de hacer Pena, y una guitarra sin cuerdas.*

[...]

*A ALFREDO MARIO FERREIRO, un autobús, línea “D”, para que cumpla su destino de ir lejos.*

*Tenemos otros regalos [...], estilográficas, máquinas de escribir que lo hacen sin falta de ortografía, vales para comidas en buenos hoteles, ponchos, chiripas, cuartillas en blanco, que iremos otorgando en números sucesivos a todos aquellos de nuestros colaboradores que garanticen saber leer y escribir” (Cartel, N° 1, 1929: 4)*

Ese mismo tono utilizado en el poema antes mencionado, se repite en la revista. El humor se evidencia en su particularidad de estar entre medio de lo serio y lo no serio. Se da, en este caso, cuando el lector se encuentra con un texto de estas características que le provoca risa porque sabe que el autor no habla en serio, y sabe que es cómplice del “guiño de comicidad” del autor. Lo destacado de este artículo es que detrás de ese tono “no serio”, detrás del guiño, hay una forma diferente de abordar el arte, un arte que respeta el postulado de Ferreiro de un arte en pijama, en el que ya no hay borradores.

Para poder establecer una conexión entre este discurso y el corpus fotográfico, tomo como ejemplo una de las fotos seleccionadas con su correspondiente marginalia. La foto a la que hago referencia en este caso, es una tomada en el año 1928 a bordo del buque “Florida”. En ella aparece Alfredo Mario Ferreiro con Jaime L. Morenza. La posición de ambos es propia de Ferreiro y del círculo de intelectuales que lo rodean: están leyendo una revista. No es la única foto en la que estos escritores adquieren esta misma postura o pose, sino que en la mayoría de las fotos que constituyen el corpus seleccionado, los encontramos con un diario o una revista. En esta fotografía, Ferreiro y Morenza están parados junto a una de las chimeneas del buque. Ambos están sumamente abrigados, uno de ellos sosteniendo una revista y el otro está observando con detenimiento la página en que la revista fue abierta. Se advierte que el viento y el frío son insolentes, no sólo por el abultado abrigo de ambos intelectuales sino porque Ferreiro está totalmente despeinado. Más allá de la “pose”, la cual es una intención de lectura (como afirma de Barthes en *La Cámara Lúcida*) hay que buscar más allá de la imagen, y ese más allá es la marginalia (o leyenda) escrita al dorso de la foto. En este caso se lee: “*¡Qué leeremos en La Pluma para que se erizen [sic] los pelos! (Parece que estoy despeinado, pero son cuentos...) Florida- 17 Ago. 1928*”.

Bajo un discurso que describe la situación con un dejo de humor, se esconde una crítica. Ferreiro mueve su dedo acusador en sentido de *La Pluma*, revista cultural dirigida por Alberto Zum Felde. La estética de esta revista difiere de la de *La Cruz del Sur*, que es la revista en la que Ferreiro colaboraba en el año 1928. En esta última se buscaba una renovación estética que diera lugar a la colaboración y la permeabilidad de la literatura vanguardista europea, permitiendo a cada escritor la individualidad. Posiblemente Ferreiro rescate en la revista dirigida por los hermanos Guillot Muñoz, aquello que no encuentra en ninguna otra y de ahí que juegue con la posibilidad de que se le paren los pelos como quien mete los dedos en un enchufe, al momento de la lectura. Cabe preguntarse: ¿Será posible que Ferreiro diga en esta foto que la lectura de *La Pluma* es tan peligrosa como ello? Es notable, desde mi punto de vista, que este escritor pueda realizar un comentario de una situación cotidiana (un viaje en barco) incorporando, a la vez, una crítica de nivel cultural.

En otras de las fotos de la misma fecha a bordo del “Florida”, Ferreiro expresa lo siguiente en la marginalia: “*Con Morenza y la revista La Pluma, especie de ladrillo ticholo. Ladrillo por el peso y ticholo por lo hueco*”. Debe tenerse en cuenta, que la Revista *La Pluma*, si bien se mueve en el ambiente de vanguardia, se mantiene a parte de la estética de la revista de los hermanos Guillot Muñoz. El propio Zum Felde expresó que las vanguardias son un juego, una “travesura” y son “[...] *la negación burlesca de todos los formalismos rituales y retóricos de la literatura [...]*” (*Proceso Intelectual del Uruguay*, 3° ed., 1967: 141) y que Ferreiro en sus poemas hace lo que los europeos. Zum Felde en su labor de crítico en diferentes artículos, tomó a Ferreiro y otros uruguayos vanguardistas, como referentes de esa ruptura, de esa trasgresión, de una estética que no respetó reglas y que se apartó de la literatura canónica.

Pero Ferreiro no enmudece ante la crítica, por el contrario, responde a ella. Este tipo de crítica esbozada en las marginalias de las fotos, la hace también en sus artículos periodísticos con respecto a aquellos poetas que aún siguen respetando las reglas, los lugares comunes, las formulas. En ocasión de estudiar el poemario *Palacio Salvo* de Ortiz Saralegui, dice Alfredo Mario Ferreiro:

*“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 receta, una especie de vidrio de colorinches al través del cual ven la vida. Y la ven igualmente idiota; la ven con las*

*mismas consonantes [...] Para ir por sí mismo es necesario tener motor. Ser motor y no acoplado” (La Cruz del Sur, N° 21, 1928: 33)*

La crítica va dirigida en la misma dirección, con la misma intención que en las fotos y el mismo lenguaje. Una crítica dura, en un lenguaje al que todo el público puede acceder y no sólo ese “grupito” de intelectuales. Es el mismo lenguaje con el que Ferreiro escribe sus poemas, redacta sus artículos periodísticos y describe las situaciones cotidianas. No ser acoplado y ser motor es ser ágil, es cumplir con la nueva estética, es no responder a reglas, a normas, a “recetitas”. Ser motor es ser “nuevo”, diferente e independiente.

La escritura del autor “*se señala por una independencia absoluta en cuanto a escuelas y cánones*” dice un artículo de *La Nación* de Buenos Aires transcrito en *Cartel*. Independencia es quizás el rasgo fundamental de Ferreiro que lo ubica dentro de la vanguardia literaria de nuestro país. Entre “alta” y “baja” literatura, entre lo privado y lo público, allí se ubica Alfredo Mario Ferreiro. Su poética sale de lo común, es independiente a cualquier norma o canon. No puede ser medida con una regla que estipule donde entra o no entra su estética. Es “nuevo”, escribe “en nuevo”, su poesía es ágil y liviana como un automóvil. La estética anterior responde a una forma pesada y estricta que no logra convencer a Ferreiro. Su estética de pijama, de “entrecasa” es absolutamente accesible, no se torna difícil de entender y abordar, en ese sentido, también se diferencia de una estética pesada, dura, inaccesible. Esta característica es propia de las vanguardias literarias y como partícipe de este tipo de estética, Ferreiro lleva adelante su obra sin miramientos normativos.

De su poesía puede extraerse esa conclusión de poeta trasgresor, “nuevo”, pero hay una característica en Ferreiro que excede el discurso poético, y es su forma de entender y de enfrentarse al arte. Tanto en poesía como en prosa (estrictamente en su prosa periodística) mantiene una visión y un lenguaje que el lector puede llevar a la confusión entre un género y el otro, o por lo menos impide llegar a definir una frontera contundente entre ambos, en cuanto al abordaje de los temas. En sus artículos periodísticos encontramos una suerte de puesta a punto, de denuncia ante lo que no debe hacer o lo que no se debe ser. Ferreiro piensa en nuevo, escribe en nuevo.

Si las vanguardias lo que persiguen son la trasgresión y el cambio radical, Alfredo Mario Ferreiro fue, entre sus coetáneos, uno de los de mayor enfrentamiento, uno de los que utilizó el arma periodística para lograr un mayor impacto dentro de las letras de las décadas de 1920 y 1930. Llamar a sus antecesores o a quienes seguían en la “vieja

escuela” mastodontes de piedra, ladrillos o acoplados es una manera de incitar, es una forma de belicosidad verbal manejada a la perfección por un periodista que hace versos o un poeta que hace periodismo. En el caso de Ferreiro, las fronteras son tan difusas que podría especularse la indiferencia de planos entre una postura y otra, entre una práctica y la otra. Se ha identificado, y a ello ha estado dirigido mi trabajo, el mismo nivel discursivo en su prosa, su poesía y sus fotografías. Si se estudia con detenimiento cada uno de las expresiones que Ferreiro elige para manifestarse, puede identificarse una matriz común que respeta siempre la coloquialidad, la claridad y el humor. Un discurso llano pero no vacío. El tema del ingenio, la alegría y el humor puede plantear alguna dificultad para definir hasta donde lo hay y hasta donde no. Es una forma de agudeza que deja afuera a la malevolencia y postula la libertad de espíritu. Coincidentemente, libertad e independencia es lo que proclamaba Alfredo Mario Ferreiro con su escritura. Un arte sin recetas ni vidrio de colores que engañen y encorseten la escritura, las ideas, la novedad. Quizás la poesía de Ferreiro no llegó a ser más rica aún, quizás no llegó a desarrollarse durante todos los años de su vida porque vio imposible un espacio para la ruptura y por ello luego de *Se ruega no dar la mano*, no escribió más poesía y dedicó sus esfuerzos al periodismo y al humor en revistas o semanarios como *Peloduro* y *Marcha*. Algo de eso hay en las palabras que encabezan su último poemario, donde advierte que ha quedado solo y que su solar “*está de remate*”.

Una palabra final, en este pequeño resumen queda por abordar el poemario *Se ruega no dar la mano* (donde encontramos rasgos que dialogan con esta propuesta) y otras fotografías en las que Ferreiro realiza dedicatorias a su esposa, dedicatorias que, casualmente, coinciden con el tipo de dedicatorias de sus dos libros. En *El hombre que se comió un autobús* la dedicatoria está destinada a su “*Chuchú querida*” y en *Se ruega no dar la mano* uno de sus “*son...etos*” aclara que todos los poemas del libro le pertenecen a M<sup>a</sup> Delia Jewkes. Desde mi punto de vista, esta es otra forma de volver público lo privado, otra manera de mostrar el pijama.

Vanguardia, ruptura, cambio radical, humor, cotidianeidad. Un mismo discurso puebla las manifestaciones verbales de Alfredo Mario Ferreiro. Poeta, escritor, periodista pero por sobre todas las cosas artista. Artista de fuera y de “entrecasa”, de traje y de pijama.

Bibliografía.



Teoría y crítica.

*Cartel*. Montevideo, N° 1-10. 1929-1931.

*La cruz del sur*. Montevideo, N° 1-34, 1924-1931.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2008. [1980]

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

Derrida, Jacques. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, S.A, 1997. [1995]

Escarpit, Robert. *El humor*. Buenos Aires: Eudeba, 1972. [1962]

Peluffo, Gabriel. (coord). Montevideo, Museo Blanes/IMM, 2000. Publicado con el título “Cruces y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, letras, imágenes)”, en *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Carlos García / Dieter Reichardt, eds. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2004: 415-426).

Rama, Ángel. “Las dos vanguardias latinoamericanas”, en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1998: 135-148.

Rocca, Pablo. *Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)*. En: Herber Raviolo y Pablo Rocca (directores). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1997.

Rodríguez Monegal, Emir. “El olvidado ultraísmo uruguayo”, en *Obra crítica. Uruguay y sus letras (del centenario de la generación del 45), Tomo I*. Montevideo, Editorial de la Plaza, 1994. [Revista Iberoamericana N° 118-119, enero-julio, 1982.].

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.

Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México, Fondo de cultura económica, 1992.

Vitale, Ida. *Los poetas del veinte*. En: *Capítulo Oriental*. La historia de la literatura uruguaya. Tomo II. Montevideo, Ediciones de La Banda Oriental.

Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Tomo III. Montevideo, Librosur, 1985. [1930]