

# Alfredo Mario Ferreiro en el urinario-fuente: *Recital poético-performático para tres voces* de C. Padín, L. Bravo y J.A. Italiano.

Lucía Delbene Azanza

## Lucía Delbene Azanza

luciadelbene@gmail.com

(Mdeo. 1974) Poeta, narradora, investigadora y docente. Egresada del IPA (Instituto de Profesores Artigas) y Lic. en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona) actualmente cursando la Maestría en Literatura Latinomericana (UDELAR) En poesía ha publicado *Garza en garza* (2009); *Taurolabia* (2012), y poemas en revistas digitales de poesía: Enclave (NY), elMontevideano laboratorio de artes (Mdeo); en narrativa *La homicida de las flores* (2001) Revista Cantá Odiosa, *El libro de los peces* (Trópico Sur, 2013), *El libro de los peces y otros relatos* (Trópico Sur, 2014) y diversos artículos sobre poesía en revistas electrónicas nacionales, hispanoamericanas y extranjeras: H Enciclopedia (Uru), No Retornable (Arg), Piedra Alta (Uru), Revista Lab (Chile), Revista Sic (Uru), Alter/nativas (USA).

## Resumen

El “ready made” u objeto encontrado, se ha convertido en una categoría estética que ha surcado el arte en Occidente desde el dadaísmo hasta nuestros días. El objetivo de este estudio es explorar el concepto acuñado por Marcel Duchamp y rastrear su evolución desde la neovanguardia sesentista hasta las performances poéticas de nuestros días. El poeta uruguayo Alfredo Mario Ferreiro, considerado como un humorista por la recepción canónica de la poesía en Uruguay, fue en realidad un atento receptor de la vanguardia histórica. La performance poética *Ferreiro por tres voces* realizada en el 2013 en la casa de Julio Herrera y Reissig actualmente sede de la Academia Nacional de letras, por Clemente Padín, Luis Bravo y Juan Ángel Italiano, utiliza la poética de Ferreiro como “ready made” y la transforma en otro artefacto estético que conserva su premisa fundamentalmente moderna en la apuesta al signo multimediático.

**Palabras clave:** ready made – performance – Alfredo Mario Ferreiro – vanguardias – Uruguay

## Abstract

The “ready made” or found object, has become an aesthetic category that has crossed the art in the West from Dada to the present day. The objective of this study is to explore the concept created by Marcel Duchamp and to trace its evolution from the new avant-garde from the sixties to the poetic performances of our days. The uruguayan poet Alfredo Mario Ferreiro, considered a humorist by the canonical reception of poetry in Uruguay, was in fact an attentive recipient of the historical avant-garde. The poetic performance *Ferreiro for three voices*, performed in the house of Julio Herrera y Reissig, currently home of the National Academy of Letters, by Clemente Padín, Luis Bravo and Juan Ángel Italiano, uses the poetry of Ferreiro as ready made and transforms it into another aesthetic artifact that retains its fundamentally modern premise in the bet on the multimedia sign.

**Keywords:** ready made – performance – Alfredo Mario Ferreiro – avant garde – Uruguay

## I

Hace poco, en un artículo sobre Roberto Arlt, el escritor argentino César Aira comentaba que el motivo del matrimonio en *Los siete locos* era un “ready made”. En torno al pensamiento de Kierkegaard, “si te casas te arrepentirás, si no te casas también te arrepentirás” (Aira, 1993: 3) el autor se refería a que los personajes de Arlt están casados o no, como un hecho consumado del que parte la novela. Observamos entonces que el “ready made”, la invención más radical dentro de la esfera del dadaísmo y del arte del fin de la modernidad, se ha convertido en una categoría estética en el ámbito contemporáneo.

Sabido es que el creador de dicho dispositivo, Marcel Duchamp, no estuvo en la primera línea del movimiento, firmado en Zürich por Tristán Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball y Hans Arp entre otros, puesto que en 1916 se encontraba trabajando en Nueva York junto a Francis Picabia. No obstante, en la metrópoli americana, sus experiencias iban en la misma línea que las del dadaísmo europeo. Por ello en 1919, Duchamp es invitado a participar del dadaísmo instalado en París, creando para el movimiento *La Mona Lisa con mostachos* a la que describió: “Esta Gioconda con bigotes y perilla – refirió el artista – es una combinación de Ready Made y dadaísmo iconoclasta” (citado en Duchamp, 1993: 6)

Se trataba del modelo vanguardista llevado a su paroxismo, el cierre de la hipérbole sobre sí: la iconoclastia cuya máxima “Dadá debe destruir a Dadá” (De Micheli, 2000: 135) prometía alcanzar una línea de fuga que arrastraría tras de sí el arte posterior hacia el conceptualismo.

En verdad, el concepto revolucionario del “ready made”, practicado ya en modo incipiente por el cubismo al incluir materiales fabricados y tomados del mundo en sus cuadros como madera, afiches u otros objetos, adquiere verdadera relevancia cuando es reflexionado y puesto en práctica como crítica de la institución artística por Marcel Duchamp. Es el momento en que la obra se deslinda del objeto material al que hasta el momento parecía indistintamente unida, el instante del arte tardomoderno en el cual las linternas exteriores a la caverna platónica son puestas en el ángulo de foco. Es el punto neurálgico en el cual el arte se desmaterializa dejando de ser retinal para transformarse en la idea que busca acuñar. La idea que Duchamp quería poner en práctica era la del desmantelamiento de la institución como artificio de la sociedad burguesa, cuya condensación espacial se realiza en el museo. El dadaísmo no se cansaba de repetir que era anti-artístico, anti-li-

terario. El pintor escogía sus objetos ya hechos guiado por el azar de la indiferencia estética.

La anécdota es una de las preferidas del Dadaísmo: Duchamp envía en 1917 a la exposición de *Armory Show*, asociación de artistas independientes, un urinario puesto de revés intitulado como *Fuente* y firmado con pseudónimo. La fuente fue rechazada por indecente. Una de las grandes paradojas del arte moderno la constituye el hecho de que hoy día sea una de las obras aclamadas del museo. La máquina duchampiana no consiguió alcanzar su objetivo puesto que de lo contrario no existiría dicha institución, dispositivo de la modernidad y por ende de la sociedad burguesa para garantizar la positividad de la obra de arte. Acerca del urinario – fuente el mismo Duchamp reflexionó:

*Que Mr. Mutt (pseudónimo de M. D.) haya hecho la fuente con sus manos o no, no tiene importancia. Él eligió. Tomó un artículo corriente, lo colocó de tal suerte que su significación utilitaria desaparece bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista. Él creó para este objeto una nueva idea.* (op.cit., 1993: 20)

El blanco estaba puesto en la noción de utilitarismo, la gran metáfora del Estado moderno burgués. El dadaísmo surge en el contexto bélico de la primera guerra mundial, que fue el inicio de la expresión de la crisis de dicho modelo. Según Habermas<sup>1</sup>, la modernidad se inicia con el proyecto ilustrado que divide la unidad de la cosmovisión teológica medieval en las esferas autónomas de la moral, la ciencia y el arte. Estos tres ámbitos, de allí en más, serán regidos por sus propias normas e instituciones de forma aparentemente independiente. En su *Teoría de la vanguardia* Bürger, estudia la evolución de este proceso en la esfera del arte de acuerdo a los modos de producción y recepción, además de su finalidad social. El teórico considera el desarrollo histórico del mismo en tres etapas: el arte sacro, el artesano y el burgués. Estos tres momentos se corresponden a sendos modelos políticos y económicos, el estado eclesiástico, la monarquía y el estado burgués post-revolucionario de los siglos XVIII y XIX. La fórmula estética del racionalismo kantiano de finalidad sin fin donde la función del arte se conforma en la carencia de una utilidad inmediata, proviene de este último periodo. En este sentido, Bürger caracteriza al arte en el estado burgués desprovisto de funcionalidades pragmáticas como una práctica separada de la vida. La torre de marfil, es la expresión más acabada de dicha calidad. Esta crítica materialista, confiere a la vanguardia el rol de cuestionar tal escisión, en consonancia con el arribo de las ideologías de izquierda y la revolución de la clase obrera llevada a cabo en 1917:

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al “status” del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida en contra del funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido. (Bürger, 1997: 103)

En este marco, el autor caracteriza a la vanguardia como un gesto, una acción más que el modelado de un estilo sobre la obra. El dadaísmo es dentro de los movimientos de vanguardia, el que ejecuta más claramente la actitud al negar rotundamente cualquier esteticismo: el arte por el arte. No obstante, el tipo del dandi del siglo XIX contraviene la teoría de que el esteticismo es funcional al estado burgués. Por el contrario, la incapacidad para realizar cualquier función “útil” sería justamente la expresión que se opone a este orden. El dandi Baudelaire, que consume la fortuna heredada de su padre en pinturas, sastrería aristocrática y la vida nocturna de la bohemia parisina, que no logra vender ni un solo poema, es el caso consumado del dandismo en poesía. El derroche del dandi, el hombre estético, es lo contrario al “pathos” ahorrativo y previsor de la burguesía.

Volviendo al “ready made” de Duchamp, tenemos un objeto ya hecho que no es firmado por el autor y que resignifica su función por la intervención del artista. Si bien el uso del pseudónimo es un gesto de negación de la individualidad y con ello una crítica a la producción del arte en el Estado burgués, esta individualidad se halla potenciada en el hecho de afirmarse frente a la institución. Es el grito de guerra del artista en contra de la burocratización y automatización del sistema y el mercado que regula la esfera del arte. Finalmente también la negación dadaísta se encuentra en un corredor sin salida, pues al reclamar para el artista la función de la *creatio* para sí mismo por sobre el mecanismo y el aval del sistema, afirma rotundamente su individualidad. Una obra conceptual reciente del artista plástico uruguayo radicado en Nueva York, Luis Camnitzer, pone justamente esta idea de relieve en 1971. El autor propone vender su firma por centímetros, pues consideraba que “era en el mercado donde estaba el alma de la obra de arte, en la firma” (Camnitzer, 2016).

El dadaísmo inaugura lo que luego se llamó el arte en acción, es decir considerarlo en gestos, manifestaciones, performances - anglicismo polisemántico que incluye estos significados en su acepción - más que en obras. Los gestos estaban sustentados en ideas y éstas eran de raíz crítica, por lo tanto es imposible negar la esencia profundamente moderna de la vanguardia y su inevitable aporía.

## II

Nuestro propósito en este trabajo es analizar, el recital poético-performático<sup>2</sup> llevado a cabo en octubre de 2013, en el ciclo *La punta de la lengua* coordinado por la poeta Silvia Guerra en la casa de Julio Herrera y Reissig, actualmente habilitada como sede de la Academia Nacional de Letras. Un espacio trazado de reverberaciones, ya que de allí se accede a la mítica Torre de los Panoramas y luego a la hermosa azotea que se abre a la escollera sur. Para la ocasión, tres poetas uruguayos pertenecientes a la línea neo-vanguardista, Clemente Padín<sup>3</sup>, Luis Bravo y Juan Ángel Italiano, realizaron el recital tomando como “ready made” poemas de Alfredo Mario Ferreiro: *Ferreiro por tres voces*. La hipótesis planteada para este estudio es analizar cómo textos ya elaborados a nivel poético y publicados en un momento particular de nuestra cultura, son revisitados por los nuevos poetas para producir una obra distinta. Si bien aquí el “ready made” es de índole totalmente diferente a los que usaba Duchamp, es decir a los objetos encontrados entre los desechos de la sociedad industrial, la elección de estos textos de Ferreiro tienen un sentido estético de filiación y acrecentamiento de los estilos de vanguardia al sufrir distintas reactivaciones a lo largo del siglo XX y en el comienzo del XXI.

¿Por qué elegir a Alfredo Mario Ferreiro? No es solamente que en nuestro país, algunos artistas hayan iniciado una operación de rescate<sup>4</sup> de poetas valiosos del profundo olvido, sino que existe por parte de la poesía de la contracultura una clara filiación estética con respecto a la obra del poeta. Esta práctica por supuesto no es novedosa, si recordamos el caso de la generación del 27 al festejar el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora y fundar así un rumbo estilístico anclado en esa tradición, o el más cercano de los poetas neobarrocos platenses de los 80, como Néstor Perlongher y Roberto Echavarren que entronan a José Lezama Lima, poeta cubano fundador de la revista *Orígenes* que comandó la poesía de la década del 40 en la isla y cuya novela *Paradiso* se considera la piedra fundacional del neobarroco americano. Pero no es este el caso del ob-

jeto de nuestro análisis. Aquí, los poemas de Alfredo Mario, son tomados como material “ya hecho” para elaborar una obra nueva que surge de la performance. Antes de detenernos en la misma, recalaremos brevemente en la figura de este poeta singular y consciente de las transformaciones que se estaban llevando a cabo de un modo muy acelerado y que corresponden a la etapa de modernización del país en consonancia con el modelo batllista de principios de siglo.

Según Pablo Rocca, hubo antecedentes tibios en el vanguardismo uruguayo previos a 1927, fecha en la que se publica *El hombre que se comió un autobús (poemas con olor a nafta)* y en el cual irrumpe claramente un cambio en el modo de la poesía uruguaya que por aquel entonces convive con el Nativismo y el Modernismo tardío. Poetas como Juan Parra del Riego e Idelfonso Pereda Valdés, ya habían iniciado la ruptura que se consolida en Ferreiro. Según el crítico, la principal fuente de la vanguardia con la que trabaja el poeta es el futurismo: “Antes, la matriz futurista de las ideas de Ferreiro resulta evidente. Salta en los poemas y en una veintena de artículos que escribió para *Cruz del Sur* y para *Cartel*” (Rocca, 2009: 7) Las renovaciones fundamentales en su poesía se dan en el cambio del registro lingüístico: sustituye el vocabulario solemne y literario del tardo-romanticismo por la incorporación de elementos del habla popular, los extranjerismos y la tecnología vinculada al transporte que se empieza a instalar en la Montevideo de aquellos años. Asimismo se verifica el desplazamiento del “topos” rural, ámbito de la gauchesca y del Nativismo por el urbano: la geografía ciudadana de las calles, el puerto, la rambla y los edificios. Incluso la renovación de Ferreiro va más allá con la incorporación del humor en los textos. Éste había sido desterrado de la poesía a la que se concebía desde el lenguaje serio o solemne. La poesía hasta el momento había sido capturada por los “grandes” temas de la existencia: el amor, la muerte o el paso del tiempo, desactivando de sus intereses la parodia, la sátira o la anécdota graciosa. El dadaísmo es la vanguardia que incorpora humor como forma de desacralizar el espíritu hierático del arte y de irreverencia hacia la tradición. En *Poema del rascacielos del Salvo* el portentoso edificio que había sido encargado por los hermanos Salvo al arquitecto italiano Mario Palanti, es identificado con una jirafa:

El rascacielos de Salvo  
es la jirafa de cemento  
que completa el zoológico edilicio  
de Montevideo (A.M.Ferreiro, 1998:20)

El poema trabaja con la imagen grotesca y una fina observación de la arquitectura montevideana que amenaza con convertirse en un cambalache en la mezcla híbrida de estilos y formas. La metáfora produce una visualización hilarante al desarrollar y completar la idea en la imagen del zoológico urbanístico. A partir de estas observaciones es posible afirmar que el vanguardismo de Ferreiro se nutre de diferentes tendencias renovadoras y no exclusivamente del futurismo. Luis Bravo se refiere a esta modalidad que comparte con la vanguardia en América Latina como “vanguardismo sincrético”: “Sólo en una lectura atenta de ese juego intertextual y paródico que el vanguardismo sincrético de Ferreiro – nutrido por ultraísmo, futurismo, y quién sabe cuántos “ismos” más – propuso, entre 1927 y 1930, en relación al inaugural nativismo (...)” (Bravo en Ferreiro, 2013: 13) Con tan solo dos libros publicados<sup>5</sup>, el poeta logró una propuesta innovadora en conexión con las estéticas emergentes de Occidente. No obstante cayó en el olvido y la prestigiosa generación del 45 no valoró su aporte. Habría que esperar recién hasta la década del 60 para que se exhumara nuevamente su labor de renovación.

### III

Es en la revista *Los huevos del Plata* (1965-1969) donde Clemente Padín comienza a publicar textos de las vanguardias históricas, como de los estilos y tendencias que comenzaban a distinguirse de la poética coloquialista imperante en los 60. Con el trabajo de Padín comienza la reactivación de la vanguardia en el Uruguay o neovanguardia, por los nuevos elementos políticos y cosmopolitas que aporta al curso de los tiempos. Es en esta línea que surge el recital poético - performático *Ferreiro por tres voces* llevado a cabo en el 2013 por Clemente Padín, Luis Bravo y Juan Ángel Italiano que aquí nos proponemos analizar.

La performance, arte de difícil encasillamiento ya que transgrede los límites entre el teatro, la música, la poesía, las artes plásticas y el rito popular, surge en el seno de las vanguardias históricas como “acciones” que los artistas llevan a cabo en interacción con un público. Algunos teóricos fechan en 1896, el acta de nacimiento de la performance, cuando el patafísico Alfred Jarry representó *Ubú rey* en París, una obra absurda acerca de los límites del poder que provocó el escándalo de sus espectadores<sup>6</sup>. A partir del futurismo la performance es utilizada por todas las vanguardias muchas veces como plataforma de lanzamiento para sus ideas estéticas. El caso más espectacular fue el del *Cabaret Voltaire*

en Zürich, espacio tomado por los dadaístas para representar en diversas modalidades la poesía, la pintura, los úteres, el canto y la danza, interacciones que ya mostraban una tendencia a la interdisciplinariedad y al entrecruzamiento de las artes en el interior de las vanguardias. No obstante su versatilidad, los teóricos han acordado que lo específico de la performance es la presencia del cuerpo del artista convertido en sujeto y objeto de la obra, a diferencia del teatro, donde hay un actor que representa un rol, el performer se autorrepresenta convirtiéndose en signo vivo en presencia del público. Según Padín: “La performance consta de tres elementos inseparables: el performer, la acción (o inacción) que despliega y el público” (Padín, 2009: 117)

En *Ferreiro por tres voces* la performance tiende al recital poético debido a que el énfasis está en la puesta en voz de los textos, los elementos escénicos y la interacción con el público que se transforma en coro fugaz. Aquí los performers son el vehículo de la poesía de Ferreiro para lograr un artefacto nuevo que adquiere otras dimensiones a partir de la proyección de los poemas desde el cuerpo de los artistas: el aparato fonador, el vestuario, la coreografía ofician de emisores de la obra. La función poética se amplifica en el aumento del espesor del signo, en el desborde del marco de la escritura transfiriéndose al universo auditivo y visual, cuyo soporte transitivo es el cuerpo del artista. La acción tiene una duración de veinte minutos en la que se performan los poemas *Tren en marcha*, *Trenes en la noche*, *Visión de océano*, *Cuatro marineros mascan la niebla* y *Poema sin obstáculos del tránsito ligero*, pertenecientes a los dos libros del poeta. La presencia de las máquinas, la maquinización del mundo y del hombre es elaborada por los diversos aspectos de la performance. El vestuario utilizado es el característico del universo industrial: uniformes de pajarita, chalecos de obraje, megáfonos, cascos, etc. en tanto la recreación fonética del paisaje auditivo producido por los medios de transporte, el tránsito en la ciudad y el puerto se compone a nivel fonético. De acuerdo a Luis Bravo, esta conversión del signo escriturario en audiovisual se encuentra codificado en el texto de *Poema sin obstáculos*:

Esta visualidad híbrida, entre palabra y dibujo geométrico, fue denominada por los concretistas brasileños varias décadas después (circa 1965) con el término verbivocovisual. Si llevamos tales estructuras visuales al plano fónico nos encontramos con una serie de resoluciones no necesariamente excluyentes, para el “declamador” del poema. (Bravo, 2016: 12)

La performance comienza con el primer recitador (Clemente Padín) vocalizando el epígrafe que en-

cabeza la sección *Ciudad* de *Se ruega no dar la mano...*, un texto que en principio parece encriptado, resulta finalmente un instructivo de papelería para imprenta<sup>7</sup>: “*Bruksanvising*: I alla papper, som skola insättas i pärmnen, bör med hjälp av halslaget de därför nödiga halen utstansas. (Öppna, X, II, 24)” (Ferreiro, 2013: 1). El uso de la cita es paródico, ya que se utiliza un texto de un manual de instrucciones a modo de epígrafe culto, ejemplo del humor del poeta. El enunciado es utilizado en diferentes partes de la performance, si bien al principio divide y ordena al público en determinadas funciones, en otros momentos, proferido en coro de voces, evoca el ordenamiento maquinal mediante la fonética del idioma hiperbolizada por la puesta en voz. El orden moderno es agenciado mediante la personificación de la máquina que en Ferreiro es recurrente. Durante el recitado del comando, ingresan los restantes performers (Luis Bravo y Juan Ángel Italiano) y comienza la puesta en voz de *Tren en marcha* de *El hombre que se comió un autobús...* Este poema, verdaderamente disruptivo para la época, está construido en base a onomatopeyas que emulan la marcha de un tren. Es posible que Ferreiro sintiera la influencia del futurista italiano Marinetti, quien había estado de paso por Montevideo el año anterior a la publicación de *El hombre...* en 1926, autor de *Zang Tumb Tumb* (1912), que tiene la virtud de explotar el recurso visual de la tipografía, inaugurando una línea estética que llegará al menos hasta el concretismo brasileño de los 60. El poema recrea la batalla de Adrianópolis con onomatopeyas que reproducen los sonidos provocados por las armas y las explosiones en fractura completa de “palabras en libertad”. Según Rocca: “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.” (Rocca, 2009: 9) La puesta culmina con el saludo de pañuelos que los poetas sacuden en señal de despedida. A continuación, mediante una nueva reiteración del comando a quien se identifica como el capataz de la acción (Italiano), se compartimenta la escena donde se halla el público mediante una línea de papel con la inscripción “Pare”, característica de los espacios intervenidos por una obra. Quien se identifica con el rol del obrero (Padín) dispone la cinta que habrá de separar el espacio mientras es impulsado por el comando y la gestualidad imperiosa del capataz. En esta distribución efímera de roles la performance toma un sesgo dramático que rápidamente se disuelve en el transcurso posterior. En este sentido el género posee la capaci-

dad mutante de manifestarse entre distintas artes sin solución de continuidad. El obrero reparte los textos que serán utilizados por el público. La disolución de la cuarta pared en la interacción con el espectador, refuerza la calidad de performance a la acción, ya que el simple concepto de recital no incluiría este recurso, utilizado en los “happenings”, acciones e intervenciones de la neovanguardia durante los años 60. Una vez dispuesta la configuración del espacio, se performan los poemas *Trenes en la noche*, *Visión de océano* y *Cuatro marineros* pertenecientes a *Se ruega no dar la mano...* En el primero, Luis Bravo realiza un recitado acompañado por las voces de Padín e Italiano en la vocalización de los sonidos sordos que repiten los del tren. En este poema comienza a atisbarse el aspecto más pesimista de la modernización tecnológica, la personificación de la máquina se manifiesta en una oscuridad vertiginosa que amenaza con salirse de control. *Visión de océano* es un poema visual que evoca una marina a través de la disposición de los versos y su tipografía. La puesta en voz, ocurre con la incorporación del público por medio de la batuta con que Luis Bravo indica el momento de las intervenciones para componer una polifonía de imágenes audiovisuales superpuestas al coro de fondo que recita “mar y cielo”. Al final, se elabora un paisaje sonoro que trabaja el mismo nivel de simultaneidad que en el visual, llevando al plano auditivo el intento de romper con la sintaxis lineal que simula el bombardeo visual y lo instantáneo de una ciudad en pleno proceso de modernización. El último texto de esta sección, es pronunciado mediante un megáfono, que introduce una tonalidad sonora diferente vinculada a los discursos autoritarios a las masas, característicos de la década anterior a la segunda guerra mundial. La performance se cierra con *Poema sin obstáculo del tránsito ligero* texto que pertenece a la sección *Radiador* de *El hombre que se comió un autobús...* primera de una serie que incluye *Diferencial*, *Carburador*, etc. elementos de la mecánica automotriz. Este texto es uno de los más experimentales a nivel visual ya que dispone la enunciación de los medios de transporte en forma iconográfica dibujando la forma en que se podrían disponer en la calle. Hay un agente de tránsito que controla el orden ante una figura geométrica que contiene en escritura vertical los sonidos de los automóviles “bocinas”, “campanas”, etc. esperando la señal que “abre la canilla del tránsito” (Ferreiro, 1998: 13) A nivel fónico, la abstracción es llevada en el recitado continuo y alternado de las líneas del poema en forma horizontal y vertical. Asimismo se hace participar al público en la enumeración de los vehículos del

tránsito. Finalmente la polifonía reproduce el bullicio de esta nueva forma de vida en la ciudad moderna, incipiente en los años en que Ferreiro publica su libro.

De esta manera los poemas de Ferreiro son agenciados en la performance de manera que construyen un nuevo objeto artístico partiendo de una plataforma ya significada, propósito perseguido por el ready made. Los versos performativizados del poeta, resuenan tan contemporáneos como en 1927:

Las ventanas de los edificios  
miran espantadas hacia arriba  
implorando paz (Ferreiro, 1998: 13)

## Bibliografía

- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bravo, Luis (2013). Prólogo en *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* – por Alfredo Mario Ferreiro. Montevideo: Yaugurú.
- De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferreiro, Alfredo Mario (1998). *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)*. Montevideo: Banda Oriental.
- (2013). *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* -. Montevideo: Yaugurú.
- Padin, Clemente (2009). *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú.
- Rocca, Pablo (ed.) (2009). *Alfredo Mario Ferreiro, una vanguardia que no se rinde*. Montevideo: Comisión sectorial de investigación científica/Sadil/FHCE/Udelar.

## Revistas, prensa y recursos web.

- Aira, César (1993): *Arlt*. Paradoxa 7, Rosario: Beatriz Viterbo Editora. <[http://www.elortiba.org/pdf/Cesar-Aira\\_Arlt.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Cesar-Aira_Arlt.pdf)> (febrero, 2017)
- Bravo, Luis (2016): *S50 Vanguardias no seculo XX-Uruguay*, Agulha revista de cultura. <<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com.uy/2016/06/s50-vanguardias-no-seculo-xx-uruguay.html>> (febrero, 2017)
- Duchamp, Marcel (1993). *Concentrado*. Caracas: Litografía Litotac. <<https://artesunivalle.files.wordpress.com/2012/05/concentrado-marcel-duchamp.pdf>> (febrero, 2017)
- Camnitzer, Luis. *La obligación de imaginar*. La Diaria. 27 de mayo, 2016. <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/5/la-obligacion-de-imaginar/>> (febrero, 2017)

## Notas

1. Habermas, Jürgen (1985). “La modernidad, un proyecto incompleto.” en A.A.V.V. *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
2. La performance poética *Ferreiro por tres voces* se puede mirar en el Blog del Ciclo: <http://ciclo-lapuntadelalengua.blogspot.com.uy/2013/10/ferreiro-x-3-voces-luis-bravo-clemente.html>
3. Clemente Padín (Lascano, Rocha, Uruguay, 1939). Poeta, artista y diseñador gráfico, performer, videoartista, multimedia y networker. Se licenció en Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay). Luis Bravo (Montevideo, 1959) Poeta, performer, crítico y profesor. Egresado del Instituto de Profesores Artigas e integrante del grupo *Ediciones de Uno*, de estética renovadora en los 80. Juan Ángel Italiano (Montevideo, 1965) Poeta, performer e investigador. Fundador de *Ediciones del cementerio*, un emprendimiento editorial que publicó la revista ensamblada *Letras Travestidas* (12 números, 9 separatas, 2003 – 2008), y una variedad de trabajos impresos independientes, CD rom, DVD, CD de audio, sumando plaquetas, y ediciones objetuales como botellas arrojadas al mar y varias series de afiches callejeros.
4. No me referiré en este trabajo a la amnesia uruguaya frente a sus tradiciones culturales, pero sí haré referencia al valioso esfuerzo de la editorial Yaugurú que se ha ocupado en su colección *Rescate* (la poesía no tiene fecha de vencimiento) desde el año 2008 a reeditar autores importantes que nunca lo habían sido, como Cristina Carneiro, Ernesto Cristiani, Susana Soca, y el segundo y último libro de Alfredo Mario Ferreiro, *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* entre otros varios.
5. Los dos únicos libros publicados por el autor fueron *El hombre que se comió un autobús – Poemas con olor a nafta* (1927) y *Se ruega no dar la mano – poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* (1930).
6. Es la postura de Roselee Goldberg, quien apunta que Marinetti se habría inspirado en ella durante su estancia en París entre 1893 y 1896, para presentar en 1909, dos meses después de la publicación del primer manifiesto futurista, *El rey Jolgorio* R. Goldberg, *Performance art*, Barcelona: Destino, 2002, pág. 11 y sig.
7. Juan Ángel Italiano rastreó la traducción de la frase, proveniente del noruego, que reza: “Instrucciones de uso: En todos los documentos, que se insertarán en el ligante, deben estar usando hojas perforadas, por lo tanto perforar los agujeros necesarios.” Italiano opina que Ferreiro obtuvo esas instrucciones de algún manual de imprenta o papelería debido a su trabajo en *Cartel*.