

Un manifiesto jánico. Aproximación a la poética de Alvaro Figueredo desde una lectura crítica de Testimonio de parte (1956)

Francisco Tomsich*

Prolegómenos



Álvaro Figueredo nació en el pueblo (declarado ciudad en 1961) de Pan de Azúcar, Departamento de Maldonado, el 6 de setiembre de 1907. En 1924¹ se traslada a Montevideo, donde "cursa estudios de Enseñanza Secundaria" (Figueredo, 1975; 129) y Magisterio, y permanece hasta 1926. Al año siguiente se halla viviendo en la zona rural de Rincón de Olivera; en 1928-29 publica dos poemas en *Justicia*, el órgano oficial del Partido Comunista del Uruguay, cuya "página artística" estaba a cargo de Blanca Luz Brum. Es en esta época cuando Figueredo entra en contacto, por primera vez, con la obra de Juan Parra del Riego, que influiría en la suya. Obtiene el título de maestro de Enseñanza Primaria en 1932. En enero de 1936 funda el periódico literario *Mástil*, de breve vida (llega hasta junio del año siguiente), y en 1937 impulsa el "Primer

Congreso de Escritores del Interior", realizado en el Ateneo de Montevideo en el año 1938. Por entonces, y durante el resto de su vida, Figueredo vive en la ciudad de Pan de Azúcar, donde murió el 19 de enero de 1966.

En 1935 contrajo matrimonio, en la ciudad de Maldonado, con Amalia Barla, también maestra, y autora de varios tomos de poesía. Su hija Silvia Amalia falleció en un accidente automovilístico; su hijo Alvaro Tell, médico de profesión, emigró a Estados Unidos; su nieta María Figueredo, residente en Canadá, es docente e investigadora, y ha publicado un estudio sobre las relaciones entre canción popular y poesía en el siglo XX² cuyo impulso inicial proviene de una juvenil lectura de la antología de Álvaro Figueredo *Poesía*. Merece constatarse aquí, porque nos acerca a uno de los problemas centrales de la poéti-

* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Licenciatura en Letras

ca de Figueredo: el ritmo. El énfasis que Figueredo pone en este aspecto de la creación poética aparece ya claramente en su primer libro, editado en 1936 y titulado *Desvío de la Estrella*. Con contadas excepciones, los versos de los nueve poemas incluidos en ese tomo son alejandrinos: ese metro ha sido (y es) poco frecuentado metódicamente por los poetas uruguayos. También se hace evidente en los ampulosos poemas épicos con los que Figueredo concursa en diversos certámenes poéticos nacionales e internacionales. En 1944 lee, al pie de la Piedra Alta de Florida, su "Canto a la Independencia Nacional", merecedor de una medalla en un concurso organizado por la Comisión Nacional de Festejos Patrios³. En 1946 recita en Colonia su "Oda a la Paz después de la Victoria" y, ese mismo año, su "Canto a Iberoamérica" es distinguido con una mención especial en los Juegos Florales de México. En estos textos de Figueredo se perciben influencias poéticas neoclásicas y románticas que contrastan fuertemente con el experimentalismo formal y temático de los poemas éditos del autor. En 1947 obtiene el primer premio de poesía en el Certamen Interamericano del Uruguay, y también un primer premio en un concurso dedicado al romance y organizado por la Asociación Horacio Quiroga de Salto. En 1952 obtiene dos primeros premios en concursos literarios del Ministerio de Instrucción Pública, con los textos "Exaltación de Bartolomé Hidalgo"⁴ y "Fábula de Delmira"⁵. Estos dos textos integran la Antología *Poesía*: el primero en la sección "Histórico-Regional" (donde se incluyen varios romances) y el segundo en "El poeta; los poetas", junto a otros textos en los cuales priman referencias explícitas o una lectura paródica de obras de otros autores; allí también puede leerse el único poema de *Desvío de la estrella* incluido en dicho volumen: "Fantasía por el regreso de Peer Gynt".

Figueredo fue activo colaborador de la revista escolar *El Grillo*, editada por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal. Esos trabajos fueron recopilados en el año 1968 bajo el título "Diario de Go-yito", y publicados en el volumen *Estampas de nuestra tierra* (págs. 131-205). En 1946 recibe un primer premio del "Concurso anual entre Maestros y profesores normalistas" con su ensayo "Contralor del trabajo escolar", publicado en *Anales de Instrucción Primaria* (Época II, Tomo XI, N° 2, págs. 5-131) de Abril de 1948. Desde 1944, Figueredo era profesor de Literatura en el Liceo de Pan de Azúcar.

En el ámbito estrictamente literario, Figueredo publicó en revistas nacionales y extranjeras ensayos y estudios sobre diversos temas específicos⁶. En 1958, el poeta norteamericano Williams Carlos Williams tradujo algunos de sus poemas y los publicó en la revista *New World Writing*. Incluyen textos de su autoría varias antologías, desde *Nueva Poesía Uruguaya*⁷ hasta *Poesía Uruguaya Siglo XX*⁸, pasando por la *Exposición de la poesía uruguaya* de Julio. J. Casal (Montevideo, Claridad, 1940) o la venezolana *Veinticinco poetas uruguayos* (Lírica Hispánica, Caracas, 1952)⁹. En 1964 fue designado miembro correspondiente de la Academia de Letras del Uruguay. En 1974 se creó, en Pan de Azúcar, la Comisión Pro Edición de Obras de Álvaro Figueredo, integrada por su viuda, Amalia Barla, y presidida por el Dr. Haroldo R. Pi. Ese mismo año, se edita una antología póstuma de sus poemas, realizada por la viuda y titulada *Poesía*. En 1977, dicha comisión publicó un libro de poemas infantiles (*ABC del gallito verde*), que incluye la juguetona conferencia "Destino y desatino del Gallito Verde", ofrecida en Montevideo

en 1946 a instancias del grupo "Amigos de Maldonado." En 1976, la Separata de la *Revista Biblioteca Nacional* dedica su edición número 16 a Figueredo: dicha publicación incluye un breve estudio de Arturo Sergio Visca, otro de Myriam Pereyra y un grupo de cuentos inéditos. Otros textos de Figueredo pueden leerse en el estudio del Dr. Tomás Brena "Figueredo", incluido en el libro *Exploración estética. Estudio de 8 poetas uruguayos* (Montevideo, 1974) y en las revistas *Letras* (de Pan de Azúcar) y *La Ballena de Papel* (de Maldonado). El número 3 de ésta última consigna algunas de las conferencias dictadas por Figueredo en varios puntos del país entre 1937 y 1954¹⁰; también incluye fragmentos de dos ensayos (*Visión de Martí* y *El Mundo humano y plástico en Los trabajos de Persiles y Segismunda*¹¹). Figueredo también compuso la letra de tres himnos (a Artigas y José Pedro Varela, música de Benone Calcavecchia, y a Leonardo Olivera, música de F. Airaldi) de desigual difusión.

La razón por la cual nos demoramos en esta reseña biográfica y bibliográfica es la siguiente: la obra de Álvaro Figueredo es, a la fecha de redacción de esta monografía, bastante desconocida, y los estudios a ella dedicados son pocos y de calidad desigual, como se comprobará a lo largo de este trabajo. La existencia de una presuntamente enorme obra inédita de Figueredo (aunque algunos testimonios recabados recientemente no apoyan esta presunción) hace, además, que toda consideración general que podamos hacer sobre su obra esté destinada a revisión. Así y todo, relevaré aquí algunos de los aspectos de la misma que acapararon mi atención y que serán objeto de análisis en este trabajo, dedicado a un tema particular y específico:

a) El rigor técnico que sostiene la obra de Álvaro Figueredo es indudable¹². Su dominio del ritmo y la rima, su uso de formas poéticas tradicionales (romances, sonetos, silvas, etc) y la buscada originalidad de sus temas están subordinados, muchas veces, a un concepto rector o a una idea de *serie*. Este aspecto de su obra convive con una tendencia del autor a desarrollar un discurso crítico que concibe los textos poéticos propios como ilustración, o ejemplo, de una proposición o serie de proposiciones no poéticas desarrolladas a modo de reflexión estética.

b) La obra de Figueredo representa cabalmente un fenómeno no demasiado estudiado de la Literatura Uruguaya: el del escritor insiliado en el Interior del país¹³, que evita los ambientes literarios (café, tertulias, lecturas, conferencias, ámbitos académicos, empleos ministeriales) que suelen frecuentar los poetas residentes en la capital uruguaya. Esta constatación puede ser matizada por el hecho de que Figueredo, incluso ya pasada la primera mitad del siglo, concursa, con textos intitulados "Odas" y "Cantos", en diversos concursos del país y del extranjero, e incluso performa ("recita") estos textos de pretensiones bárdicas en diferentes contextos. También el hecho de que Figueredo impulsara un Congreso de escritores del Interior de Uruguay y llevara a cabo varios proyectos editoriales hace de su figura un modelo de contradicciones y difumina el contorno de ideales de pobreza, humildad y marginalidad trazado, por ejemplo, por Brena (Brena; 348 y 351) y Esther de Cáceres¹⁴.

c) La imagen de escritor que Figueredo lega a sus contemporáneos, teniendo en cuenta éste y otros aspectos rozados por sus diversos analistas en la bibliografía

disponible sobre el autor, y algunos testimonios recabados en el transcurso de esta investigación, es la de un hombre que cultiva con fervor de dandy su propia imagen de poeta, y desarrolla un discurso estético gestual a la par del textual, que alimenta y es alimentado por éste.

d) La obra editada de Figueredo y su trayectoria como gestor cultural plantea problemas de historiografía literaria, y deja entrever algunos huecos y zonas oscuras en nuestra percepción de algunos fenómenos estéticos del siglo XX en Uruguay, desde las clasificaciones realizadas desde una postura generacional hasta la misma noción de canon y su porosa construcción, pasando por las categorías de análisis que signan nuestra percepción del proyecto de imaginario de nación formulado en los años veinte, y su revisión crítica realizada por los representantes de la llamada "generación crítica" por Ángel Rama (Rama; 1969); este último punto puede ser estudiado en el contexto de la recepción, en el Río de la Plata, de las prédicas estéticas de las vanguardias de comienzos del siglo XX, y se evidencia en los muchos puntos de contacto que existen entre la obra "marginal" de Humberto Megget (cuyo temprano ingreso en el canon de la poesía uruguaya fue apadrinado por Idea Vilariño, representante conspicua de la nombrada "generación", y Figueredo, especialmente en sus personales lecturas del surrealismo.

Este trabajo se ocupará de un texto titulado "Testimonio de parte" que enmarca (literalmente, ya que fue impreso en las solapas interiores) el libro de Álvaro Figueredo *Mundo a la vez*, editado en 1956. De este poemario, al contrario del primerizo *Desvío de la Estrella*, integrado por poemas

escritos entre 1933 y 1935, nunca abjuró Figueredo, y dado que éste murió sin haber llegado a publicar ningún otro libro, puede considerarse su obra más representativa. Según Brena, "Mundo a la vez es el libro que Figueredo considera fundamental. Me dijo, en carta particular, que él estaba en ese libro, es decir, que ese libro representaba su nueva concepción poética." (Brena; 360)¹⁵. Como demuestra, por ejemplo, la antología *Poesía*, la línea estética en que se insertan estos poemas sólo es una de las muchas transitadas por el autor. Nos aplicaremos al estudio de "Testimonio de parte" como un texto complejo, con algunas características del manifiesto, cuyos presupuestos estéticos establecen un diálogo directo e ilustrativo con los poemas de *Mundo a la vez*.

Introducción

Como ya he señalado, "Testimonio de parte" (TDP) fue impreso en las solapas interiores de *Mundo a la vez* (MALV). Esta constatación no sólo tiene un interés paratextual,¹⁶ dadas las peculiares características del texto figuerediano, que si bien se encuentra impreso en el interior del libro, es ajeno al cuerpo de sus páginas, a la vez que evade su posible condición de justificación o presentación típica de contratapa (mucho más fácilmente asimilable a la intención editorial, destinada a acercar el objeto libro al público lector potencial). "Testimonio de parte" es un texto de difícil clasificación que cumple varias funciones a un mismo tiempo, pero que está subordinado a los textos poéticos de *Mundo a la vez*, de los cuales es también una lectura crítica. Helo aquí completo:

Testimonio de parte

No aspiro, en esta instancia, a formular o socorrer ningún dogma poético. Ni a establecer o, siquiera, amparar, por virtud estadística, aquel canon provisional donde encaje, con satisfecha holgura, mi experiencia personal en la poesía, "mía, en mí". Aspiro a dar, furtivamente, un testimonio del mundo de la poesía, a señalar una coincidencia demasado habitual.

En medio de nuestro mundo cultural, políticamente trizado o, si se prefiere, diversificado, sorprende un claro modo coincidente: el de una vasta, mayoritaria cosmovisión no-apolínea.

Que esta visión, o previo paso real, se transforme, en virtud de no sé qué operación moral, en una superstición estética apolínea, es problema que me limito a plantear, a dejar por ahí. No a alejarlo de mí, ya que él mismo me echa, burlado, en boca de esta cuestión advertencia -¿o primordial? -: la de una periodicidad o ciclicidad de las formas, a cuyo ritmo se ha intentado atribuir valor de axioma.

¿Y el poeta? El las recibe, las apremia con decoro y con furia, astuta y dramáticamente las engendra.

Lo cierto es que, entre la aguda serenidad y el tumultuoso caos, yo también elijo una poesía no-apolínea. Me abstengo de toda caracterización positiva, esquivo obstinadamente su falacia.

Sostengo, con juiciosa humildad, mi fe en el inagotable repertorio que va, o viene, desde el coro dionisiaco a la máscara expresionista, del pathos gótico al romanticismo germánico, de la imaginiería barroca a la evasión surrealista, del dibujo rupestre al tango afro-rioplatense.

Adopto una poesía adicta, al mismo tiempo, al orden y al delirio, a la coherencia

del núcleo temático y a la irracionalidad del discurso, a un equilibrio entre la efusión y el refugio.

Aspiro a que el poema, más que como un producto, logre consumarse, paradójicamente, como un producirse. A que la materia artística no encubra totalmente la materia primera, la piedra original. Y a que, de tal manera, cree una ilusión dramática de temporalidad.

Manifiesto las intenciones mayores: Joyce, Picasso. Declaro, sin rubor, esta correspondencia: la del primer poema del cuaderno y algún detalle de la Guernica picassiana.

Y basta de retórica, mientras cruje este mundo, que no es, ciertamente, el tuyo, oh apolíneo Jenófanes de "El Todo es Uno".

A. F.

Podemos observar que este breve texto está dividido en cinco partes bien diferenciadas, que estudiaré en su sucesión lógica en cada uno de los capítulos de este trabajo. En primer lugar, analizaré el título y el primer párrafo, dedicado a discutir las "aspiraciones" del autor en el texto, trayendo a cuenta algunos poemas de Figueredo que sostienen la ya tradicional lectura de la "alvaridad" (Brena) y el "ötromismo" (Pereyra) en la obra del autor, y que establecen con TDP un atractivo diálogo que es un ejemplo preclaro de lo que llamaré lo "jánico" en Figueredo, su tendencia a un bifrontismo que no sólo se desarrolla como tema, sino que es un elemento central de la construcción formal de sus textos y también una suerte de "formulario mítico" que subyace a toda su obra (y quizá a su vida) y

le otorga un sentido unívoco a pesar, y gracias a, las contradicciones que la recorren. Este problema, hasta ahora tratado como un "tema" en la poesía de Figueredo (por Guerra, Pereyra y Brena) atraviesa por entero TDP y su relación con MALV, y el resto de la poesía del autor. Las cercanías temáticas y las distancias formales entre un poema de MALV y otro de la antología *Poesía*, temas tratados en esta sección, serán un primer acercamiento al problema de la forma en la poesía de Figueredo, que cobrará especial importancia cuando analicemos el diagnóstico de "nuestro mundo cultural" que el autor realiza en el segundo párrafo. La idea de la "periodicidad o ciclicidad de las formas" a la que se refiere Figueredo al final del mismo, es el primer indicio de una fisura entre un ideal poético del autor y los poemas reunidos en MALV, tema al que volveré al final del trabajo, después de analizar, en la tercera parte, la serie de párrafos (5-8) inaugurados por aserciones en primera persona en tiempo presente ("sostengo", "adopto", "aspiro", "manifiesto") que me permitirá realizar un análisis de las relaciones que Figueredo establece con las vanguardias latinoamericanas y la pertinencia del uso del término "manifiesto" para discutir el género literario al que pertenece TDP. También me referiré brevemente a la voluntad de síntesis que opera en la poética de Figueredo, y que permite que MALV se constituya en un cuerpo de poemas sumamente integrado, coherente y unitario, lo que no es óbice para que el autor, en esa claudicación que resulta el último párrafo de TDP, realice un radical cuestionamiento de las premisas estéticas que lo sostienen como tal. La hipótesis que intentaré demostrar mediante este análisis es que TDP es "la otra cara" (la otra "parte") del cuerpo de los poemas re-

unidos en MALV, y que a la conjunción de ambos textos en un mismo objeto (libro) conviene la imagen de Jano, dios romano bifronte con una nutrida historia de representaciones. Como que mira al pasado y al futuro a la vez, y sólidamente anclado en el presente (que percibe con sus oídos, y mira de sesgo), TDP se convierte, como los poemas de MALV en un documento de un pasado, en una proyección hacia un futuro poético que es el de autor en poemas posteriores, pero también el de un "mundo cultural" diferente, más apolíneo que dionisiaco, más agudamente sereno que tumultuosamente caótico, a cuyo advenimiento no le atribuye otro epíteto que el de "cíclico".

I

Testimonio de parte

No aspiro, en esta instancia, a formular o socorrer ningún dogma poético. Ni a establecer o, siquiera, amparar, por virtud estadística, aquel canon provisional donde encaje, con satisfecha holgura, mi experiencia personal en la poesía, "mía, en mí". Aspiro a dar, furtivamente, un testimonio del mundo de la poesía, a señalar una coincidencia demasiado habitual.

El título de este texto ("instancia", con todas las sugerencias performativas del término) es poco usual, y no da cuenta, *a priori*, de cuáles puedan ser sus objetivos precisos, por lo cual Figueredo se ocupará, en el primer párrafo, de esclarecerlos. El autor se apropia en el título de un término

extraído de la jurisprudencia. Siguiendo el *Diccionario de Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales* de Manuel Ossorio, "Testimonio" es la "declaración judicial de un testigo" (Ossorio; 747). El término "parte", a su vez, posee una cierta complejidad mayor. Para el autor citado,

En Derecho Civil se denomina así a toda persona de existencia visible o invisible que interviene con otra u otras en cualquier acto jurídico.

En Derecho Procesual, toda persona física o jurídica que interviene en un proceso en defensa de un interés o de un derecho que le afectan; ya lo haga como demandante, demandado o querellante, querellado, acusado, acusador; o, como dice Couture: "atributo o condición del actor, demandante o tercero interviniente que comparecen ante los órganos de la jurisdicción o materia contenciosa, requiriendo una sentencia favorable a su pretensión." (Ossorio; 546).

Para el Dr. Juan Ramírez Gronda, autor de un *Diccionario Jurídico* publicado en Buenos Aires en 1942, se dice "partes", "en el pleito" "de los litigantes que están en situación opuesta: parte actora (el o los demandantes) y parte demandada (aquel o aquellos contra quienes se dirige la acción)."

Ambas definiciones tienen puntos de interés para este estudio. El autor nos da a leer un texto en el que realizará una "declaración", como "litigante", en "situación opuesta" a otro, en "defensa de un interés" o "derecho" que le afecta, ante determinada institución a la cual requiere una "sentencia favorable".

El carácter defensivo de TDP es una de sus características más llamativas, como veremos al avanzar en su análisis, ya que no concuerda demasiado con el espíritu ofensivo, incluso bélico, característico de los manifiestos programáticos de las Vanguardias históricas, con los cuales este texto establece un diálogo particular. Siguiendo a Noé Jitrik, la palabra vanguardia "es de prosapia militar lo cual implica un residuo semántico ligado a una idea de iniciativa, de arrojo, de acción o de proceso: de acuerdo con ese matiz, o determinado por él, ser de vanguardia supone para todas las formulaciones una decisión respecto de un conflicto y, correlativamente, sistemas o estrategias para enfrentarlo y derrotar a quienes sustentan en el conflicto una posición de fuerza adversa." (Jitrik; 63)

Me ocuparé más tarde de la difícil relación que este texto de 1956 pueda establecer con la praxis vanguardística; basta por ahora tener en cuenta que toda defensa de una cierta prédica estética implica un ofensor o posible enemigo, una otredad manifiesta o parte litigante. El "otro" en litigio en TDP, sin embargo, es más el mismo Álvaro Figueredo (su otra voz, su otro discurso posible su ideal) que un oponente fáctico o imaginario externo a su ser. Esta primeriza conclusión es posible gracias al conocimiento que podemos tener ahora sobre la obra de Álvaro Figueredo no incluida en MALV, teniendo en cuenta que el autor afirma en TDP, aludiendo a la "periodicidad o ciclicidad de las formas" en poesía, que "entre la aguda serenidad y el tumultuoso caos", él también elige una "poesía no-apolínea". Como veremos, la "poesía no-apolínea" se caracteriza por subordinar la forma a la expresión, la serenidad al tumulto expresivo, el producto a

su producirse. Si bien es cierto que, como dice Arturo Sergio Visca, TDP "sirve de guía al lector sobre los supuestos estéticos desde los cuales parte el poeta" (Visca; 1957), también es cierto que esos supuestos estéticos no son válidos para toda la poesía figuerediana, sino sólo para los textos incluidos en MALV o los inéditos que comparten con éstos un determinado grupo de características: en otros poemas el autor evidencia una voluntad absolutamente opuesta, que se decanta por el producto, la serenidad y la primacía de la forma: una poesía apolínea. Comparemos, por ejemplo, dos textos muy diferentes entre sí que comparten el mismo tema: "Yo le decía a Álvaro", de MALV:

Alvaro ¿quién es Alvaro

qué turno

qué delirio qué número qué dulce
vez que agría cada vez qué un
transformándose en el
en éste en otro en ambos
sí pero no y mi mundo
mi alvaridad fluyendo
de calle en calle usándome
sobre mi voz girando su hoja turbia
de grada en grada el eco
invadiendo mis hábitos mi oficio
mis trajes mi alimento
mis retratos mi caja de cerillas
la piedra vitalicia donde escribo
silbando refugiándose en el único
señalando mi puerta designándome
abrilísimo pobre o desposando

jóvenes de oro de jacinto asiéndolas
alvarísimamente o extraviándome
circularmente azul como un insecto
como un rollo sin nombre blancamente
como un plato de sopa atribulado
como el roído eco

quién es Alvaro?

y "Narciso enlutado",

de la antología póstuma *Poesía*:

Abro el umbral del Alvaro en que moro,
junto en mi voz el Alvaro a que aspiro.
Doy un Alvaro al aire, si suspiro,
y arrojo al mar un Alvaro, si lloro.

Cae del cielo un Alvaro, si imploro,
nace en mi sombra un Alvaro, si expiro,
y, Alvaro solo y sin razón, me miro,
sí, Alvaro tanto, a solas, atesoro.

De Alvaro tanto, más que dueño, avaro,
me voy llorando al Alvaro más duro
para olvidar al Alvaro en que muero.

Mas, sin quererlo, al Alvaro más claro,
brindo el cáliz del Alvaro que apuro,
para escuchar los Alvaros que espero.

Brena llama "alvaridad" (Brena; 365)
a la escritura de Figueredo "sobre Alvaro",
aunque no presta herramientas muy útiles

para su análisis: su concepción de la "alvaridad" remite al "mundo de su hogar [de Figueredo]" y tiene un sentido biográfico. Sin embargo, en versos como "mi alvaridad fluyendo/ de calle en calle usándome" se percibe que, para Figueredo, el concepto "alvaridad" tiene un sentido más profundo: parte de una duda existencial, y (para decirlo en términos heideggerianos) de la conciencia de la multiplicidad que habita el Ser, e intenta, mediante la poesía, otorgarle una unidad. En el texto de MALV, la serie de preguntas que la pregunta "¿quién es Alvaro?" desata podría continuar indefinidamente: la circularidad y unidad del texto se logra repitiendo esa misma pregunta retórica al final. El poema, por otra parte, si bien se caracteriza por su rítmica ágil y una intensidad de dicción sostenida también evidencia irregularidades métricas, ausencia de rima, una forma abierta y un dejar "débil la forma racional por tender al furor" de la inspiración y al desorden de las emociones", como dice Amado Alonso (Alonso; 25) cuando compara a los "poetas clásicos" (que "armonizan la forma perfecta del pensamiento racional con los demás aspectos del poema") con los "románticos".

De "clásico", en esos términos, podría tildarse "Narciso enlutado"¹⁷, un exacto soneto que no hace gala de las licencias sintácticas que caracterizan los poemas de MALV. La sucesión de "alvaridades" ("el Alvaro en que moro", "el Alvaro al que aspiro", el Alvaro que "nace en mi sombra (...) si expiro" o "arrojo al mar (...) si lloro") se reduce en el último verso a la constatación del plural: "los Alvaros que espero", que también "cierra circularmente" el poema. Es importante recordar que la poesía afín a las innovaciones técnicas, temáticas y formales introducidas por la lectura de

la poesía de Whitman y de las vanguardias de principios de siglo que caracteriza MALV no es toda la poesía de Figueredo, una de cuyas obsesiones es esa idea de "yo plural" que escribe Octavio Paz (citado en Guerra; 24); su multiplicidad (pero mejor aún: su dualidad) se instaura en todos los niveles de análisis de su vida y su obra.

El mismo tema es tratado por Myriam Pereyra (Pereyra; 1976) a partir de "Romance a Abel Martín", el primer poema incluido en la antología *Poesía*, bajo el epígrafe "Mis otros" (que también agrupa "Narciso enlutado" y el similar "Álvaro Nupcial"). Recordemos que Abel Martín es uno de los heterónimos del poeta español Antonio Machado; este romance, del que transcribiré algunos fragmentos, también desarrolla un sutil dialogismo autorreferencial:

Así me encontré una vez
con Alvaro Figueredo,
en un rincón de mi casa
en un crepúsculo de invierno.

Mi sombra estaba detrás
de la pared del espejo,
y era el espejo un carruaje
llevándose un niño muerto

Otra vez me puse a hablar
con Alvaro Figueredo.

Era un miércoles amargo
y al pie de un mar verdadero.

(...)

De mar en mar se escuchaba

el llanto de un campanero.
El mar estaba en el mar
y el mar estaba en mis sueños.

Le pregunté quién vivía
al otro lado del viento,
y el mar se burló del mar
como si fuera un espejo.
Los dos quedamos al pie
del mar que nunca sabremos:
mi voz un poco más fría
y el mar un poco más negro.

(...)

Ya nadie sabe quien soy
y en cuanto soy, sólo veo
un mar que mira sin ver
las hojas de un mar eterno.
Si yo no fuera quien soy
pensara que era un espejo.

Escribió Pereyra:

En "Romance a Abel Martín" se asiste a la presencia escindida de un hablante. Este hablante insiste en ser otro (de hecho en gran parte de su poética se trabaja este aspecto), ya no el otro que siempre impone un hablante ficticio o el "yo" que comporta toda obra poética, sino el otro dentro del otro, casi diríamos una otredad superlativa. (Pereyra; 31)

Siguiendo otro texto de Figueredo incluido en MALV ("Teoría de la máscara"), Pereyra postula el término "otromismo"

para referirse al tema de estos poemas. El poema en cuestión es una verdadera teoría de la personalidad escindida:

Este rostro es ajeno desoidlo
ni este ni aquel
detesto
ese bastón de niebla que me cuelga
del antebrazo el énfasis
como un faisán en el ojal miradme
soy yo y soy otro y otro
en otrísimas luces
esta máscara
es la que elijo aquí me reconozco
mis sentidos abiertos como el fuego
este busto entre el bosque es grave pero
este que invento es despiadado pero
cuando la tierra anima sus mitades
hambrientas y las suelda
cuando abulta
su insobornable vientre
cada perfil se ajusta a su apariencia
cada recién
golpeando con su puño
y la unidad los colma
entonces ah el instante nos engendra
la máscara y la máscara se avienen
al Cuál y dan a luz al otromismo

El "otromismo" es en este poema una figura de la unidad de los contrarios, el

hallazgo del rostro verdadero mediante la suma de sus máscaras; la palabra no vuelve a aparecer en la poesía édita de Figueredo ni en los inéditos que conozco. El neologismo "alvaridad" se utiliza de un modo similar, aunque es menos específico, ya que si bien quiere, en última instancia, sugerir una esencia, se atomiza en "alvaridades" sin fin que no se resuelven fácilmente en una unidad. Preferiré no utilizar estos términos en este análisis, por lo que tienen, además, de específicos y poco extrapolables a la obra de otros autores que, sin ser Figueredo, trabajaron en el siglo XX el tema de la dualidad (Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, entre los que he citado o citaré luego) la disociación entre las esferas privada y pública (Theodor-Wiesengrund Adorno¹⁸), la heteronimia (Antonio Machado, Fernando Pessoa). De hecho, el tema ha sido transitado por los más diversos autores, con grados variables de profundización y reelaboración obsesiva: Figueredo es un ejemplo de este último tipo.

Mi interés, en este punto, es llegar a una *imagen* o *símbolo*¹⁹ que sirva de puente entre estas diferentes elaboraciones del tema de la dualidad (en cuya elaboración son cruciales las constelaciones²⁰ del "espejo", el "mar", el "otro", el "sueño", el "eco" la "esfera"²¹) con la mayor carga de sentido y el mayor grado de significación posible, ya que los problemas que abordará Figueredo inmediatamente después en su texto tienen una densidad considerable. Para eso, me remitiré al análisis de Hans Blumenberg sobre el mito como espacio de configuración de un "trabajo" de la "significación". Según este autor, el mito tiene para ofrecer algo que, incluso con menores exigencias de seguridad, de certeza, de fe, de realismo, de intersubjetividad, no deja

de constituir una satisfacción de expectativas inteligentes. La cualidad sobre la que esto descansa se puede documentar con una expresión, tomada de Dilthey: la "significación". Y continúa:

Erich Rothacker ha formulado un "principio de significación" que dice que, en el mundo de la historia de la cultura humana, las cosas están sujetas a una escala de valores —para medir la atención o el distanciamiento vital— distinta de la vigente en el mundo de los objetos de las ciencias exactas, cuya valoración de índole subjetiva es, tendencialmente, igual a cero. (Blumenberg; 78-79)

Entre los medios según los cuales "trabaja" la significación, esa "atención" o "distanciamiento vital", Blumenberg nombra, entre los que

...se pueden aducir en nombre de todos [los mitos], incluso de los menos difundidos y exitosos: la simultaneidad, la identidad latente, la argumentación circular, el retorno de lo mismo, la reciprocidad entre la resistencia y la elevación existencial, el aislamiento de ese grado de realidad hasta la exclusión de cualquier otra realidad que compita con ella. (Blumenberg; 80)

La obra de Figueredo está signada por la idea de dualidad, y atravesada por todas las constelaciones (espejo, mar, otro, sueño, eco, etc) nombradas *ut supra*. Sin embargo, esta misma dualidad, que en un nivel es el tema del poema, en otro es una característica formal, y también es la dua-

lidad que percibe en sí mismo el autor, Figueredo, y a la que le da estatuto lírico en el texto, y luego es la del autor en el plano de la "vida"²². Pero también es una condición de la misma poesía occidental y su devenir histórico, y de la cosmovisión predominante de la época ("apolínea" o "dionisiaca", como afirmará luego remitiendo a Nietzsche). La extrema racionalidad a la que es sometido ese mismo debatirse de los yoes y las formas cuyo análisis para la relación entre MALV y TDP es el eje de mi hipótesis hace pensar en un autor que conscientemente elabora un discurso contemporáneo (de su época) de grandes pretensiones: nada menos que dar cuenta de un estado de ánimo estético llevando sus premisas hasta sus últimas consecuencias, a la vez que sienta, en el mismo libro, las premisas de su propia negación. Esta es la dualidad de la que se ocupa este trabajo, y que nos permitirá decir que TDP es un "manifiesto jánico".

La imagen y el símbolo apropiado para esta voluntad de significación (atención, distanciamiento vital) es Jano, el dios romano bifronte cuyo templo permanecía cerrado en tiempos de paz, aunque es claro la experiencia mítica de la cual surge el culto a Jano y su significación es mucho más compleja y primordial, como puede comprobarse en las breves anotaciones de Robert Graves²³ sobre el particular. No es mi intención suponer en Figueredo una voluntad de "trabajo sobre el mito", al menos no con relación a Jano, sino a esta interpretación, en la que lo jánico es un "formulario mítico" (Blumenberg) facilitado por el autor en ciertos planos del discurso pero que nos permiten acceder a un sentido más resguardado en otros. En dos versos de "Teoría de la máscara" se realiza

una operación de disociación que parte de una imagen muy significativa y que procede, en el plano estilístico, como una serie de promesas (rotas en el verso siguiente) de encabalgamientos, que conforman dos ejemplos de esticomitia poco usuales, aunque nada misteriosos para un lector de la poesía de vanguardia:

...este busto entre el bosque es grave pero
este que invento es despiadado pero
cuando la tierra anima sus mitades...

La aparición de un "busto" y luego, de "cada perfil" recuerda el un poema de Jorge Luis Borges titulado "Habla un busto de Jano", incluido en el poemario tardío *El oro de los tigres* (1972), en el que Borges le da una voz al dios romano de las puertas. En los poemas de MALV lo jánico no es meramente marmóreo, no refiere a un objeto fuera del texto sino que configura el mismo devenir de la escritura, como si el poema en sí se convirtiera en un objeto jánico, la unidad de una serie de multiplicidades que suelen presentarse como pares de opuestos o el desarrollo de una contraposición entre dos objetos o personajes (como en "Celebración de la niña"). La imaginaria dual, por otra parte, es frecuentada en los poemas de MALV: "la melliza idea" ("Acta de Paco Espínola"), "si esta mitad se alía con su sombra" ("Alvaro en tierra"), etc.

No es éste el lugar para desarrollar con más detalle estos problemas. Utilizaré el término "jánico"²⁴ para referirme al "bifrontismo" de Figueredo, y particularmente, a la relación que establece TDP con los poemas de MALV, y con el resto de la poesía del autor: la mirada de Jano puede, "furti-

vamente" dar cuenta de un "testimonio" del presente, pero su mirada se dirige hacia el pasado y hacia el futuro. Por otra parte, el conflicto que a la poética de Figueredo impone el problema del yo y su ficción, del que no podemos ocuparnos ahora, da cuenta de una conciencia de esa condición "diseminada" del sujeto en la poesía española de posguerra de la que habla Laura Scarano en un ensayo titulado *Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*:

El sujeto se constituye pues como "un sistema dinámico de unidades culturales que se configuran semióticamente. En el interior del texto el sujeto se hace cultura (adviene en la forma de un yo) porque sólo así puede incorporarse a la semiosis. (...) El sujeto ya no es abordado pues como el dador de sentido esencialista al discurso, sino producto del mismo en su heterogénea variedad: desde el psicoanálisis, la lingüística, la semiótica, la estabilidad mítica del sujeto unificado se objetiva rigurosamente hasta hacerla desaparecer. (Scarano; 13)

Sin embargo, Figueredo elabora como problema central de su obra la construcción del sujeto por la "heterogénea variedad" del discurso, sin dejar por eso de buscar la "estabilidad" mítica de un sujeto reunificado como dador de sentido: de allí su conflictiva autorreferencialidad. Lo jánico no sólo es un tema de Figueredo (la alvaridad, el otromismo) sino que abarca todos los aspectos de su obra y encuentra su más cabal expresión en su tratamiento del problema de la forma en poesía.

II

En medio de nuestro mundo cultural, políticamente trizado o, si se prefiere, diversificado, sorprende un claro modo coincidente: el de una vasta, mayoritaria cosmovisión no-apolínea.

Que esta visión, o previo paso real, se transforme, en virtud de no sé qué operación moral, en una superstición estética apolínea, es problema que me limito a plantear, a dejar por ahí. No a alejarlo de mí, ya que él mismo me echa, burlado, en boca de esta cuestión adventicia -¿o primordial? -: la de una periodicidad o ciclicidad de las formas, a cuyo ritmo se ha intentado atribuir valor de axioma.

¿Y el poeta? El las recibe, las apremia con decoro y con furia, astuta y dramáticamente las engendra.

Figueredo realiza en este párrafo un diagnóstico de lo que llama "nuestro mundo cultural". Para Brena (Brena; 363) ese mundo es "el nacional", pero esa interpretación no está apoyada en ninguna otra cosa que la intuición del autor. Pero los términos que utiliza Figueredo, extraídos de la filosofía europea, la universalidad de los problemas que plantea y el hecho de que luego afirme su "fe" en el "inagotable repertorio" de la historia del arte (de cierta historia del arte) occidental, y que "manifieste" que sus "incitaciones mayores" son Joyce y Picasso, llevan a pensar todo lo contrario.

Por otra parte, y "si se prefiere", el autor hablará de un mundo cultural no "trizado", sino "diversificado". Esta sustitución implica un giro del sentido del término definitivo hacia lo positivo; si el término

"trizado" remite a un estado de destrucción y fragmentariedad, "diversificado" parece una definición más tolerante, constructiva y neutra de esa misma realidad. Prepara así al lector para que no parezca un juicio negativo sino una mera constatación su afirmación de que en ese mundo existe una "vasta, mayoritaria, cosmovisión no-apolínea", aunque en el medio desliza la idea de que la constatación de este hecho "sorprende". Sólo se me ocurre relacionar tal "sorpresa" con la idea de una suerte de conciencia (u operatividad moral) de Figueredo, con su lucidez crítica y la conflictiva relación con su época que trasluce el diálogo de TDP y MALV. Contribuye a esta interpretación una frase del primer párrafo de TDP, en la que el "testimonio" se referirá al "mundo de la poesía" y aspirará a señalar una "coincidencia demasiado habitual" (el énfasis es mío).

"Nuestro mundo cultural" es el mundo cultural de Occidente y la observación de su condición "políticamente trizada", en este contexto de reflexión estética, recuerda algunas observaciones del Adorno de *Minima Moralia*, un libro subtítulo "Reflexiones desde la vida dañada" cuya primera edición es de 1951, sólo en cinco años anterior a MALV. Puede leerse, en el octavo fragmento de la primera parte del mismo:

...el pintor y el compositor que se prohíben esta o la otra combinación de colores o este o aquel otro acorde por considerarlos cursis, o el escritor a quien sacan de quicio ciertas configuraciones idiomáticas por banales o pedantes, reaccionan con tanta vehemencia porque en ellos mismos hay estratos que los atraen en ese sentido. El rechazo de la confusión reinante en la

cultura presupone que se participa de ella lo suficiente como para sentirla palpar, por así decirlo, entre los propios dedos, mas al propio tiempo presupone que de dicha participación se han extraído fuerzas para denunciarlas. Tales fuerzas, que se presentan como fuerzas de resistencia individual, no son por eso de índole meramente individual. La conciencia intelectual en la que se concentran tiene un momento social en la misma medida que lo tiene el superyo moral. (Adorno; 26)

La dialéctica individualista que propone este fragmento es también una dialéctica de la relación de las premisas estéticas individuales como "fuerzas" que se "concentran" en una "conciencia intelectual" en un "momento social". Del mismo modo se relaciona con un "momento social" lo que Adorno llama "superyo moral". Ya he señalado las connotaciones negativas que tiene la constatación (que no acusación) de la "vasta, mayoritaria cosmovisión no-apolínea" de "nuestro mundo cultural, políticamente trizado" que hace Figueredo. Antes de detenernos en la concepción figuerediana de lo apolíneo y su contrario, considero valioso realizar tres observaciones que justifican el diálogo que he postulado entre TDP y *Minima Moralia*:

a) El "rechazo de la confusión reinante" tiene en Figueredo un objetivo estético; se relaciona lo "trizado" y "diversificado" del "mundo cultural" con la hegemonía de una "cosmovisión", "visión", "previo paso real" o "superstición" cuya visibilidad puede hallarse en el terreno de las "formas". Esta intercambiabilidad de términos que no son sinónimos es significativa, porque dan cuenta del escepticismo de Figueredo y su lejanía de las tendencias positivistas

y neopositivistas todavía comunes en el Uruguay de los cuarenta y cincuenta. "Me abstengo de toda caracterización positiva, esquivo obstinadamente su falacia", escribe Figueredo en TDP en el momento en que realiza su autodiagnóstico. Esta extraña frase es una de las más dignas de reflexión de todo el texto, porque remite, en última instancia, a las posibilidades de positividad de un saber sobre el mundo que tal vez le permitiría a Figueredo conocer cuál es esa "operación moral" que transformaría el mundo. No hay huellas, y me abstendré hasta el final de proponer siquiera alguna posibilidad de ahondar en este problema, de que Figueredo mantuviera aún vivos sus fuertes vínculos de juventud con una positividad de rai-gambre marxista, por ejemplo

b) Para Adorno, la resistencia proviene del conocimiento práctico de lo resistido, tanto en el plano estético como en el moral, lo cual da cuenta del sustrato hegeliano que atraviesa *Minima Moralia* y se explicita en la *Introducción*. De la "participación" en los "estratos que los atraen en ese sentido [reactivo]" se "extraen" las fuerzas que impulsan su rechazo. Para nuestro análisis, MALV representa la "participación" de Figueredo en la "cosmovisión no-apolínea" de la poesía, mientras que TDP es el "testimonio" de su rechazo, siendo a la vez su definición y su crítica.

c) Esa fuerza de resistencia no es meramente "individual" sino que se concentra en una "conciencia intelectual" que tiene su correlato en un "momento social". Eso no sólo sucede en el plano estético, sino también el moral. Si Adorno aún da cuenta de la dependencia de su pensamiento a la terminología freudiana ("superyo moral") de la que se ocupara en sus primeros trabajos

académicos y que acapara desde una epojé crítica, Figueredo postula la posibilidad de que esta cosmovisión no-apolínea, esta "superstición estética" pueda transformarse en su contraria, "en virtud de no sé qué operación moral". Así, lo estético se subordina, en el plano de la política (y por tanto de la cultura) a lo moral. Como nosotros ahora, Figueredo se limita a plantear el problema, a "dejarlo por ahí". La posibilidad de esa transformación sólo será brevemente elaborada en el plano estético, a través de su tratamiento del problema de la forma.

¿Qué conceptos de "apolíneo" y "no-apolíneo" maneja Figueredo en este texto? Para responder a esta pregunta sin prejuicios, primero debe constatar que lo "no-apolíneo" no es en este párrafo lo "dionisiaco", aunque el "coro dionisiaco" aparece al final de TDP como uno de los loci de ese "inagotable repertorio" poético al que es fiel Figueredo, por lo cual no podemos desentendernos del conocimiento que Figueredo pudo tener acerca de la dupla conceptual apolíneo/dionisiaco elaborada por Nietzsche, especialmente en su obra *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*.

Según Brena, que opone a lo "apolíneo" lo "fáustico" (Brena; 363), Figueredo sigue en estas líneas a Spengler, a quien "leía y (...) admiraba". Siempre siguiendo a Brena, "Spengler distinguía tres culturas: la cultura clásica o apolínea... la cultura fáustica... y la cultura mágica o arábiga", y "cada una tiene su símbolo":

Cultura apolínea: el cuerpo, la mecánica estática, la limitación de la forma.

La cultura fáustica, es la cultura del puro espacio ilimitado, el destino del Rey Lear, el espacio con sus luces y sus sombras.

Cultura mágica, es la cultura del espacio eterno abovedado, el pleno sin límites, de la cultura chino y rusa y hebrea.

En síntesis lo apolíneo es el cuerpo, sus contornos, la estatua desnuda, la ordenación corpórea. Para ella, el número es la esencia de todas las cosas perceptibles por los sentidos. "Es medida de lo inmediato, de lo corporal, de lo limitado, lo tangible."

Figueredo no quiere esta corporeidad, esta inmediatez, esta fácil comprensión de lo tangible y sensible, el orden clásico, el número que delimita bien todo cuanto se quiere.

Por eso su poesía tendría más de lo fáustico, de lo ilimitado, de lo inalcanzable, del espacio infinito, que de cualquier resto de lo apolíneo y hasta más de lo mágico. (Brena; 364)

Sin duda esta interpretación de Brena está directamente relacionada con su idea de que TDP es "una explicación del poeta, [que] quiere ayudar a la comprensión de su libro". Si bien la relación que la concepción de lo apolíneo que delinea Brena es, desde el spenglerianismo (mas allá de su influencia en el mismo Figueredo²⁵), acertada, no es cierto que Figueredo "no quiera" lo apolíneo, sino que "elige", como dirá después, una "poesía no-apolínea", y dará sus razones, a pesar de que le "sorprenda" esta "vasta, mayoritaria cosmovisión" de sus contemporáneos. ¿No es acaso esa sorpresa un indicio de que tal observación implica una crítica? Si aceptamos esa posibilidad,

podremos creer también que TDP no es solamente una "explicación" de MALV (que ocupa sólo una parte del texto) sino también su crítica más acérrima.

Para Nietzsche, lo apolíneo y lo dionisiaco son dos "instintos" (*Trieb*) "que marchan en abierta discordia entre sí" (Nietzsche; 40), pero que también se alimentan y fecundan mutuamente. Para Elena Oliveras (Oliveras; 245), "Si la característica del artista apolíneo es el concentrarse en las apariencias (en la belleza, en el principio de individuación), la del artista dionisiaco es ir más allá de ellas, sacando las máscaras que ocultan el referente último: Dionisos, símbolo del fluir vital que pasa a través y más allá de todos nosotros". Imposible no pensar en estos versos de MALV:

...ha traicionado el sueño le preguntan
qué es la rosa qué rosa
quién gime allí detrás de aquel momento
qué cortina qué sábado en el llanto
quién al sur con su abeja en la memoria
tejiendo la amarillo me condenan
dicen que es él y él calla y me sonrió
mira flotar las cosas porque duda
el inocente mira porque llora
empiezo a recordar está cantando
sólo es verdad el agua...

Este rostro es ajeno desoído
ni éste ni aquél...

...y el tiempo
y Dios su cordelero
y cuando
pueda mirar su cara estaré ciego"

El primer fragmento corresponde a "Transverdad", el segundo a "Teoría de la máscara" y el tercero a "El cordelero". Grou y Palisca, autores de una monumental *Historia de la música occidental*, se aplican a estudiar la música de la Antigüedad griega en los términos que siguen. Conviene recordarlo para no olvidar que estamos ante una dupla conceptual de dilatada historia y grandes transformaciones:

...podemos discernir una división general en dos clases: una música cuyo efecto tendía hacia la calma y la elevación, y otra, a producir excitación y entusiasmo. La primera clase se asociaba con el culto a Apolo: su instrumento era la lira y sus formas poéticas afines, la oda y la épica. La segunda clase se asociaba al culto de Dionisos: su instrumento era el aulos y sus formas poéticas afines, el ditirambo y el drama. (Grou y Palisca; 23)

Oliveras (Oliveras; 246) hace una lista de rasgos que caracterizarían al arte y a los artistas apolíneos y dionisiacos en el esquema de la estética nietzscheana. Los conceptos "separación, principium individuationis, sueño, medida, belleza, placer", la intelegibilidad como norma y la escultura como arte más adecuada a sus fines son propios de la cosmovisión apolínea, y son propias de la dionisiaca la búsqueda de la unión, lo arcano, la embriaguez, la desme-

sura, la disonancia, el sufrimiento; el artista dionisiaco ama lo irracional, y el arte dionisiaco por antonomasia es la música.

No sería difícil forzar este cuadro hasta convertirlo en una glosa de la diferenciación esbozada *ut supra* entre un poema de MALV y un soneto de *Poesía*. Pero, por un lado, "apolíneo" o "dionisiaco" no son términos que debamos aquí aplicar a textos individuales, sino a una cosmovisión; por otra parte, y siguiendo el razonamiento de Figueredo conforme va avanzando TDP, es preferible pensar que un poema como "Narciso enlutado" es "clásico", "formal" y "apolíneo" mientras que "Yo le decía a Alvaro" es "experimental" o "vanguardista", no sujeto a una forma tradicional o "no-apolíneo". En todo caso, un análisis formal de "Yo le decía a Alvaro" tendrá en cuenta su musicalidad, su uso de determinadas combinaciones fónicas y el poderoso ritmo interno pero no, como uno de "Narciso enlutado", la subordinación de todos estos elementos a una forma prefijada por una larga tradición en el idioma. Uno de los poemas es más "musical" y el otro más "escultural", por decirlo de algún modo. Arturo Sergio Visca, en la primera reseña de MALV escribía: "se rechaza [en MALV] 'la palabra como cuerpo euritmico, la estática de la frase, el regodeo melódico, la presentación rigurosamente sucesiva de los elementos, la estructura renacentista de la estrofa, el hueco decorativo' Todo esto sería poesía apolínea." (Visca; 34) Se rechaza, es cierto, en MALV, pero no en TDP, que es un "testimonio de parte".

Figueredo, que ya ha realizado su diagnóstico de "nuestro mundo cultural", se ocupa ahora de "dejar por ahí" la posibilidad de que esa "vasta, mayoritaria cosmovisión no-apolínea" pueda ser sustituida por

otra apolínea, "en virtud de no se qué operación moral"; así, Figueredo es un representante de lo que Calinescu llama "una visión global de la historia cultural como un proceso explicable a través de la continua renovación de los enfrentamientos entre dos tipos opuestos y recurrentes" (Calinescu; 93). Esa "continua renovación de los enfrentamientos" entre "dos tipos opuestos y recurrentes" (en este caso, lo apolíneo y lo dionisiaco) se lleva a cabo en poesía, según Figueredo, en el escenario de "las formas": las formas constituyen el lugar donde, por no sabemos qué operaciones morales, se hace visible una transformación de una cosmovisión mayoritaria. Más arriba tildé el poema "Narciso enlutado" de "clásico" o "formal", y al texto "Yo le decía a Alvaro" de "vanguardista" o "experimental"; es claro que sería muy difícil justificar el uso de tales términos, porque no es "forma" algo que pueda dejar de ostentar cualquier poema, ni la arbitrariedad algo que pueda abandonar hasta sus últimas consecuencias un texto literario. El binomio "clásico/ vanguardista" es de uso común, pero esconde falacias insuperables, y el caso que nos ocupa es un claro ejemplo de las mismas, ya que la recepción estándar de la obra figuerediana abundó en la percepción de difusos vanguardismos, lo que acarreó varias incomprensiones y malinterpretaciones; preferimos utilizar el término "vanguardia" en sentido histórico estricto. Por otra parte, Figueredo, en su amplitud de miras, excede el horizonte histórico de la Querrela de Antiguos y Modernos en el que tiene sentido hablar de "vanguardias" y "clacisismos" e incluso (como solía hacerse antes) de "clacisismos" y "romanticismos". Aunque estos binomios conceptuales ilustran a la perfección ese pensamiento dualista del que habla Calinescu, Figueredo parece estar más cerca

de una abstracción primordial en la historia de la cultura (aquella que discierne entre épocas oscuras y herméticas y otras luminosas y comunicativas) común a Occidente desde la Antigüedad: es la "ciclicidad de las formas" lo que, como un saber antiguo, hace posible creer que la cosmovisión actual dionisiaca visible en todas las manifestaciones de la cultura, y por tanto, también en la poesía, será sustituida por otra de carácter apolíneo. Este es el elemento utópico del pensamiento poético de Figueredo.

Dónde y cómo comienza el "trizamiento" de nuestro mundo cultural y cómo afecta a las formas es uno de los grandes problemas a los que se enfrentaron algunos de los primeros historiadores de la Modernidad literaria como Hugo Friedrich, que en su clásico *La estructura de la lírica moderna* escribe:

Puede decirse que la poesía moderna posee un dramatismo agresivo, que impera en la relación entre los temas o motivos, mas bien "contrapuestos" que "yuxtapuestos", como domina también en la relación entre éstos y un estilo inquieto, que trata de dislocar en cuanto sea posible la correspondencia entre los signos y lo designado. (Friedrich; 17)

Inquietud, dislocamiento, contraposición, dramatismo, agresividad: palabras que las vanguardias hicieron suyas en sus prácticas y que encuentran eco en Figueredo cuando éste realiza un análisis de la poesía de MALV, así como la idea de una "dramática tensión de las fuerzas formales" en el poema.

De la misma manera que en la pintura moderna el conjunto de colores y formas, convertidos ya en algo autónomo, transforma o incluso suprime todo lo objetivo para llegar a su propia realización, también en la lírica puede llegar un momento en que el movimiento autónomo del lenguaje y el afán de lograr unas formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado hagan que el poema deje de ser comprensible a base del contenido de sus expresiones. Su verdadero contenido, en efecto, reside en la dramática tensión de las fuerzas formales, lo mismo exteriores que interiores. (Friedrich; 18)

Es este elemento expresionista, digamos, este debatirse inquieto y esta "tensión" de la poesía moderna lo que ha primado en el estudio de sus características formales en un grupo amplio de autores. Pero hay otras posibilidades, mas allá de que no tendremos en cuenta ahora la amplia teorización sobre la forma realizada en el siglo XX con más intensidad en el campo de la estética de las artes visuales²⁶: las que provienen de lecturas de la estilística y el formalismo.

Para clasificar composiciones en verso libre de la poesía contemporánea, F. López Estrada, por ejemplo, acude a la distinción entre el "poema simple" y el "poema complejo", barrunto de la vieja división entre poemas estróficos y no estróficos²⁷. Para Oldrich Belic, en un estudio más reciente y muy documentado, escribe que la "teoría clásica [del verso español] divide la versificación española en dos grandes categorías: la versificación regular y la irregular. T. Navarro llama a los versos que conforman la primera categoría métricos, y a la segunda pertenecen los amétricos. Los primeros se

ajustan a un determinado número de sílabas, los otros no." Amado Alonso, por su parte, se acerca a la terminología que nos ocupa cuando, en su *Materia y forma en poesía*, analiza el "ideal clásico de la forma":

El ideal clásico de la forma consiste en anular todo conflicto entre las leyes heterogéneas que concurren en el poema, y en obtener de cada uno de los aspectos un multiplicador expresivo de la intención poética central (...) Los poetas clásicos son los únicos que lleva por igual el ideal de perfección a todos los aspectos del poema. O dicho al revés: podemos reservar el nombre de clásicos para los poetas de cualquier tiempo o escuela poética que lleven por igual el ideal de perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la ordenación del poema, en la construcción sintáctica, en la significación y poder sugestivo de las palabras y en el gobierno del material sonoro. Y esto no como una yuxtaposición de formas cada una perfecta en sí sino como la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria que se justifica en la unidad de la persona. La forma típicamente clásica resulta del exacto equilibrio de todas las formas parciales. (...) Forma clásica es, pues, un equilibrio estable de perfecciones. (Alonso; 37, 49, 50)

¿Es ésta la "poesía apolínea" de la que habla Figueredo? ¿La forma clásica? Evidentemente, no se puede ser muy categórico al respecto, pero, a su vez, es conveniente recordar que "una cosmovisión" que se define "vasta, mayoritaria" ha de tocar,

en algún grado, a todo usuario de la *koiné* que esa cosmovisión trae consigo, a todo contemporáneo. Y Figueredo se resiste a no ser un contemporáneo, aunque crítico. Brevemente, analizaré dos aspectos de la poética de Figueredo que nos permitirán apurar algunas conclusiones acerca del problema de las formas: trayectoria éditá y trayectoria inédita, y adecuación de tema y forma.

Después de un poemario del cual Figueredo abjura, la única obra publicada en vida por el autor es MALV; Brena dice que tiene una carta en la que Figueredo aboga por la representatividad de dicho libro. No hay razones para no creerle, aunque Brena, por otra parte, comete ciertos excesos interpretativos analizando TDP, como cuando afirma que el autor "*rechaza*" "*lo apolíneo, que es el orden*" (Brena; 364). En todo caso, lo cierto es que si Figueredo planeaba publicar otro poemario, no lo sabemos ni, al parecer, podemos saberlo. Sin embargo, es interesante volver a constatar la radical distancia que separa los poemas de MALV y los poemas que integran la selección *Poesía* bajo los epígrafes "Umbral de Mundo a la Vez" y "Poemas posteriores a Mundo a la Vez" de los otros textos del libro. En la crítica figuerediana, este contraste no ha dejado de ser notado. D. L. Bordoli reconoce "*dos cauces*" en la obra de Figueredo: el de la poesía de "*alma popular*" y el de "*otra que se aproxima al clima surrealista*" (Bordoli; 1966, 34). Visca (Figueredo; 1974, 7) distingue entre los poemas "*de entonación popular*" y "*los que buscan su acento en la distorsión de los ritmos tradicionales*", y eso se debe en parte a la fama de Figueredo como autor de romances y poemas históricos de largo aliento, y en parte a una lectura en clave "*vanguardista*" de MALV. La obra de Figueredo,

empero, exige, por su rigor, el tentar otras tipologías más justas, y creo que tal esfuerzo debería contentarse con hacer una sola gran división entre los poemas formales (sonetos, odas, canciones, romances, etc) y los poemas reunidos en MALV o que ostentan afinidad con éstos en el uso del verso libre y una dicción fragmentada; éstos son los "poemas convencionales" de Figueredo, ya que representan la adecuación de su verso a la cosmovisión de su época. Los otros son poemas que marchan a contrapelo de la misma, y las diferencias entre ambos grupos son claras y numerosas. Los poemas de MALV son representativos de las características que Figueredo le asigna a su época y critica en ella. Curiosamente, lo "jánico" es un tema privilegiado tanto en los textos de MALV como en sus poemas apolíneos: la dualidad, que opera en el fondo del pensamiento estético de Figueredo, es lo más visible de su superficie. El poeta "*dramáticamente*" engendra sus formas: no es disparatado pensar este dramatismo, literalmente, como una puesta en escena, mas aún teniendo en cuenta la extraña dialéctica figuerediana, que le permite al poeta hacer la poesía de su época y publicarla y, en la oscuridad, pretender la otra, engendarla y nunca hacerla pública.

Figueredo tenía, en vida, fama de ser un poeta "audaz", según el testimonio de su coetáneo Omar Moreira. En el próximo capítulo nos dedicaremos a rastrear los elementos "vanguardistas" de la escritura de Figueredo, su recepción y su importancia para continuar tratándose en el problema de la relación entre TDP y MALV. Brevemente volveremos sobre el problema de las formas en poesía al analizar la relación de Figueredo con la tradición del verso libre inaugurada por Whitman.

III

Me he ocupado hasta ahora de los mecanismos que utiliza Figueredo para hacer de TDP un texto crítico de los poemas a los que sirve de marco, y del problema de la forma en poesía, central para la comprensión de las premisas estéticas de las que parte Figueredo en su análisis de su "mundo cultural" y en su diagnóstico de una situación de la cultura de la cual los poemas de MALV son representativos. En los siguientes párrafos, cada uno de los cuales comienza con una aserción en primera persona que denota una acción (sostener, adoptar, aspirar, manifestar) Figueredo se dedicará a realizar un autodiagnóstico: una lectura de los poemas de MALV. En esta zona del texto es donde TDP más se parece a un manifiesto, porque en ella se definen motivos, temas, aspiraciones, filiaciones y características formales de la poesía de MALV.

Sostengo, con juiciosa humildad, mi fe en el inagotable repertorio que va, o viene, desde el coro dionisiaco a la máscara expresionista, del pathos gótico al romanticismo germánico, de la imagería barroca a la evasión surrealista, del dibujo rupestre al tango afro-rioplatense.

Un cosmopolitanismo y cierta voluntad de síntesis, de apropiación de tradiciones dispares impregna este párrafo, que ostenta un marcado *zeitgeist* ecuménico, aunque limitado por un criterio fácilmente discernible, ya en la selección de parejas de conceptos extraídos de la historia del arte y la estética (el "inagotable repertorio" cultural de Occidente) unidos por una copulación. Llaman especialmente la

atención los pares coro dionisiaco/ máscara expresionista e imagería barroca/ evasión surrealista. En la práctica, se trata de un sutil juego de correspondencias entre estéticas no-apolíneas, lo cual explica la "juiciosa humildad" de que hace gala el autor al arrancar el párrafo con nuevo impulso luego de elaborar un agudo diagnóstico de las condiciones de producción cultural de su época, y dedicar algunas líneas más bien oscuras a los presupuestos estéticos que precisamente los poemas sobre los que ahora reflexiona ilustran. De todos modos, es interesante notar la idea de "evasión surrealista", porque la parte más citada de TDP, que viene a continuación, suele usarse para demostrar la filiación, o al menos, la influencia, del surrealismo sobre Figueredo. Otro cariz cobran las siguientes frases si consideramos el surrealismo un modo de "evasión" emparentado con la "imagería barroca":

Adopto una poesía adicta, al mismo tiempo, al orden y al delirio, a la coherencia del núcleo temático y a la irracionalidad del discurso, a un equilibrio entre la efusión y el efugio.

En realidad, parece ser ésta la más lograda descripción posible de los poemas de MALV, y no dan lugar a dudas acerca del tipo de búsqueda que está llevando a cabo el autor. Recientemente editado MALV, sin embargo, las lecturas que consideraban "surrealista" o al menos emparentado con las prácticas surrealistas el libro, eran fácilmente avizorables. Es así como A. S. Visca, cuando escribe sobre Figueredo en *El Ciudadano*, el 27 de Febrero de 1957, afirma:

No creo desde luego que Figueredo procure "el automatismo de la escritura" que proclamaban los surrealistas. Sus poemas evidencian el esfuerzo selectivo de sus elementos y el prolijo cuidado de selección de sus ritmos verbales. (...) Figueredo quiere que su poesía sea trasunto de nuestro mundo, del mundo de nuestra hora, cuyo único orden parece reducirse al caos, y que, para lograrlo, procura, más que caer desde lo irracional a lo consciente, mantenerse voluntariamente en lo irracional, e incluso, promoverlo deliberadamente."

El problema estaba a la orden del día, pero para nosotros ahora tiene un altísimo interés. ¿Por qué razón se relaciona precisamente con el surrealismo a la poesía de Figueredo, y en una fecha tan tardía? Esta cuestión, a la que podrían dedicarse muchas páginas es doblemente interesante si tenemos en cuenta que son dos poetas latinoamericanos que han solido relacionarse con el surrealismo los que más han incurrido, en el siglo XX, en la temática "jánica": Octavio Paz y Alejandra Pizarnik. En la poética de ambos la imagen del espejo, las cuestiones de la escisión de la personalidad, la multiplicidad en la unidad y el bifrontismo son elementos centrales. Y también en un poeta uruguayo anterior a MALV, que murió muy joven pero que fue coetáneo de Figueredo: Humberto Megget:

Yo mi sobretodo verde
Yo mi cáscara de nuez
Yo mi gota de agua
Mi río
Mi árbol

Yo corcel galopando en una orilla
Brazos del viento descansando en los árboles
Me acostaré tal vez quién sabe en dónde
En el polvo o en un mosquito
Para ser el grito de un cocodrilo
O las manos abrazadas al fondo de un río
Yo en una hoja caído
En una gota de agua envuelto
Para no volver nunca
Puedo seguir mucho tiempo deambulando
en los aires
Tal vez tenga la forma invisible de un microbio
O quizá esté en el aletear del vuelo de una mosca
Hay tanto
Tanto espacio para volar mi cuerpo inútil
Tanto manantial donde poner mis pies frágiles
Tantos redondeles blancos en los ojos cerrados
Que en mi inconsciente voluntad de estar así
No estoy solo

El poema (Megget; 1942, 77) ostenta un tipo de humor nada frecuentado por Figueredo, pero mantiene con textos de MALV cercanías insoslayables. Visiblemente, posee un aire de familia con ciertos textos del surrealismo de escuela, e incluso desliza la palabra "inconsciente" en el momento preciso en el que la multiplicidad del yo que es elaborada en el resto del poema se resuelve "lógicamente", racionalmente, casi se diría de una forma prosaica. De hecho, es el final del poema lo que hace imposible pensarlo como estrictamente "surrealista" a pesar de la utilización que

hace Megget de las yuxtaposiciones, la técnica del collage, el humor subversivo e incluso, aunque se trata de una lectura arriesgada, elementos del "azar objetivo" propugnado por Breton como una técnica que permitiría encontrar maravillosas relaciones entre lo cotidiano y lo imaginario. Pero me limitaré a señalar esta coincidencia, o posibilidad de coincidencia, porque mi interés es relacionar esta lectura de un Figueredo que podía ser considerado surrealista *no* con el bifrontismo, lo jánico de Figueredo que consideré "de superficie" más arriba, que quizá podía entenderse "alvaridad" u "otromismo" en tanto se acciona en el plano del contenido, del tema trabajado en el texto, sino el otro, el que oficia de imagen rectora de mi lectura de TDP como crítica de MALV y de los poemas de MALV como "convenciones" cuya existencia solo es posible en un mundo signado por la fragmentariedad, por una mayoritaria cosmovisión no apolínea, y que, en realidad, ilustran, pero no superan, a pesar de lo que podría desprenderse del tono usado por Figueredo en TDP, crítico y marcado por el elemento utópico. "No aleja de sí" Figueredo el problema de la transformación de esa cosmovisión no apolínea en "superstición" apolínea, ya que, considera, el pensamiento de tal posibilidad lleva directamente a la consideración de la cuestión "adventicia", y tal vez "primordial" de la ciclicidad de las formas. En esa visión de la poesía de Figueredo como un Jano bifronte, los poemas de MALV son el rostro que mira al pasado, y sus poemas apolíneos el otro.

En un artículo de Valentín Ferdinan titulado "El fracaso del surrealismo en América Latina" podremos encontrar algunas herramientas para echar alguna luz

sobre la adopción de algunos elementos surrealistas, o mejor aún, surrealizantes, por parte de Figueredo en los poemas de MALV, la oportunidad de tal suceso y sus consecuencias teóricas en el marco de esta investigación. En este notable trabajo, Ferdinan escribe:

Se podría decir, entonces, que en América Latina hay pocos ejemplos de un surrealismo riguroso y sostenidamente explotado y que hay que buscar trazas de surrealismo y no un movimiento claramente establecido. La idea de que el surrealismo en América Latina es sólo un "ingrediente" y no una poética formalizada está ya en Manuel Durán y la retoma Peter Earle para quien "no hay por qué preguntarse si tal o cual escritor es surrealista. Mas vale examinar de qué modo un escritor determinado asimila o transforma o rechaza los fundamentos del fenómeno". (...) tanto Earle como Durán (...) identifican la dificultad de la reconstrucción empírica como un problema de método y por lo tanto no se plantean la posibilidad de reconsiderar el fenómeno mismo, por ejemplo, cuestionando el supuesto alcance de la penetración del surrealismo y buscando las causas que lo harían de muy difícil asimilación. De hecho, estos últimos son presupuestos preteóricos de este artículo. Voy a sugerir, por consiguiente, cuáles son las razones que hicieron que el surrealismo viajara pero no pudiera reproducirse eficazmente en América Latina, razones que me llevan a pensar que, en sentido estricto, no sólo no hubo, sino que no podía haber habido, ningún proyecto artístico robusto auténticamente surrealista en nuestro continente. Dado que su impacto es innegable, mi objetivo no es explicar la influencia que haya

podido tener el surrealismo, sino cambiar el foco de la discusión y señalar, por una parte, la discrepancia entre el grado de influencia que se le asigna y el alcance real de esa influencia, y por otro, que el supuesto contenido revolucionario del surrealismo es mucho menor de lo que se acepta, y sugerir que en muchos casos la adopción de algunos elementos de la poética surrealista por parte del arte latinoamericano cerró más posibilidades críticas de las que supuestamente abrió. (Ferdinan, 76)

Antes de justificar y explorar esta larga cita, quisiera reunir la con esta otra, de menor valía y, sin embargo, importantes resonancias:

Figueredo se muestra receptivo, en forma y contenido, a las propuestas de las corrientes de principios de siglo. La supresión de los signos de puntuación, por ejemplo, intensifica el dramatismo por la continuidad del discurso. (...) Utiliza recursos de las vanguardias, como la disposición tipográfica alternante o la utilización de abundantes neologismos (alvaridad, abrilísimo, alvarísimamente) en los que el superlativo, el gerundio, la perífrasis verbal, constituyen eje formal de la construcción lingüística del poema.

La sustantivación de los artículos mediante sustitución (ej: qué un), el encabalgamiento de los versos, la anáfora iterativa como un campas sistémico y el pólisisndeton de los primeros versos de la sumatoria interrogativa, son formas de expresión auténticamente personales. De Walt Whitman, acaso la alternancia de versos largos con versos breves, la enumeración que produce un efecto creciente y

culmina en la interrogación retórica final que, partiendo de la inicial, cierra circularmente el poema." (Miranda, sobre "Yo le decía a Álvaro")

Ferdinan, que considera "nefasta" la influencia del surrealismo en América Latina, afirma terminando su artículo que la "falta de esperanza, la parálisis frente al estado de cosas, la imposibilidad de cambiar las condiciones sociales, todos estos son elementos que permean la escritura de García Márquez y que lo han enfrentado a la disyunción entre lo que construye como su referente artístico y su referente político —un referente que incluye el concepto de utopía." El autor traza una genealogía de lo "real maravilloso" (de ahí la referencia al novelista colombiano) como una falacia derivada de una mala praxis surrealista en el continente. Pero lo que me interesa trabajar aquí es el eje Whitman-vanguardias-surrealismo y su importancia para el análisis del problema de las formas en Figueredo, y la idea de conjunción de "referente artístico" y "referente político que incluye el concepto de utopía" para profundizar en lo que podríamos llamar el "fracaso de MALV explicitado en TDP" y las características del componente utópico del pensamiento de Figueredo, al menos en el plano estético (pero no sólo en él, como podremos ver).

En la historia de las formas de la poesía en lengua española, el impacto de Whitman tiene una importancia fundamental²⁸. El poeta norteamericano es, todavía a principios de siglo, una referencia ineludible de los jóvenes escritores latinoamericanos y el gran rector del verso libre. Whitman, que antes de la publicación de su célebre *Leaves of Grass* escribió una gran cantidad de poemas que seguían

rigurosamente las formas tradicionales de la métrica inglesa, se convierte luego del resonante éxito de su única obra publicada en vida (aunque rescrita radicalmente en cada una de sus sucesivas ediciones) en un verdadero revulsivo para los jóvenes lectores latinoamericanos. Su influencia en Borges, por ejemplo, es ampliamente conocida, como conocida es la influencia del argentino sobre Figueredo. Para Brena (Brena, 355), "*Parra y Borges le han dado a Figueredo la sugestión de las formas y del contenido nuevo.*" Si bien es probable considerar un exceso la observación de Miranda de que de Whitman haya aprendido Figueredo la alternancia de versos largos y breves, no es absurdo atender la filiación whitmaniana del poeta uruguayo. Por otra parte, no deja de ser curioso, en el contexto de este estudio, que Whitman haya transitado un periplo opuesto al de Figueredo en lo que concierne a la adopción de las formas tradicionales en la composición poética. Tampoco es disparatada la observación de Miranda sobre los abundantes recursos "vanguardistas" de Figueredo en MALV: es obvia. Resulta evidente que Figueredo ha leído poesía de vanguardia y ha tomado sus lecciones de surrealismo, como él mismo afirma en TDP. En el plano de las formas, quizá no sea un elemento esencial al análisis, pero sí lo es cuando nos detenemos a analizar las técnicas que utiliza Figueredo en MALV para lograr "*al mismo tiempo (...) la coherencia del núcleo temático y (...) la irracionalidad del discurso.*"

"En muchos casos la adopción de algunos elementos de la poética surrealista por parte del arte latinoamericano cerró más posibilidades críticas de las que supuestamente abrió", escribe Ferdinan, y Figueredo sostiene con "*juiciosa humildad*" su fe

en la "*evasión surrealista*", en su *dencargo*. Si TDP es el lugar donde Figueredo, a la vez que defiende, invalida la poética ilustrada por los poemas de MALV, las consideraciones que hemos hecho en los últimos párrafos nos remiten a una tradición (dionisiaca) de la que Figueredo, a pesar de (y por su misma) "*juiciosa humildad*", cuestiona radicalmente, declara, por decirlo de algún modo, de época, pero de una época crítica cuyo destino es ser suplantada por otra, caracterizada por lo que él llama una cosmovisión apolínea. Esta actitud, sin duda extraña, está signada por un pensamiento utópico, del cual no conocemos ahora demasiado, aunque es posible pensar, teniendo en cuenta los poemas de juventud de Figueredo publicados por Blanca Luz Brum en *Justicia* (caracterizados por un entusiasmo proselitista muy apropiado en el órgano periodístico oficial del Partido Comunista del Uruguay) y la incitación picassiana de "*La Madre*", de MALV, que no sólo está alimentado de consideraciones estéticas²⁹.

Pero Figueredo no nos lleva por esos carriles:

Aspiro a que el poema, más que como un producto, logre consumarse, paradójicamente, como un producirse. A que la materia artística no encubra totalmente la materia primera, la piedra original. Y a que, de tal manera, cree una ilusión dramática de temporalidad.

Manifiesto las intenciones mayores: Joyce, Picasso. Declaro, sin rubor, esta correspondencia: la del primer poema del cuaderno y algún detalle de la Guernica picassiana.

Las aspiraciones de Figueredo nos permitirían detenernos largamente (pero no es el lugar ni el momento) en dos interesantes problemas. Uno de ellos es la influencia de Parra del Riego en Figueredo, un subtema de un largo capítulo de un libro posible dedicado al poeta peruano y su fecunda trayectoria en el Uruguay. Al tema dedica Brena algunas páginas, y en una de ellas transcribe un texto extraído del libro de Parra del Riego *Prosas* (1943):

Nuestro arte deber ser un compromiso de emoción. Algo que taje y quemé. Velocidad, multitud, joyería, dolor; amor, trágicas oposiciones, conflictos acerbos de la pasión y la inteligencia; formas rudas, ágiles, luminosas, del esfuerzo universal. Todo en serie de dramáticas y rápidas síntesis (Brena, 353)

Las cercanías lexicales de Parra y Figueredo llaman la atención, especialmente al final, cuando aparecen los conceptos de "dramático" y "síntesis" (al que volveremos al final de este trabajo). El otro problema ha de ser, meramente, sugerido a través de una cita de la "Introducción" de Gloria Moure a las *Notas* de Duchamp:

Las notas de las *boîtes*, que fueron cuidadosamente reproducidas según los originales más imprevisibles, superan la "acción" de crear y privilegian el "hacer", o, mejor dicho, el querer hacer o configurar; reúnen, en suma, la cualidad autónoma del objeto con los deseos, sentimientos y voluntades del responsable "hacedor" (Moure; REF).

Ambos (la concepción vanguardista del proceso como producto y su deuda con Duchamp, y la presencia de Parra del Riego en Figueredo) nos remiten a un problema que, al tratar el posible surrealismo de Figueredo, se evaporaba, pero que no dejaba de entenderse posibilidad, al menos en la recepción de MALV a fines de la década del cincuenta: la inserción de TDP en la tradición del manifiesto. Casi al final, Figueredo, de hecho, "manifiesta", al menos "incitaciones mayores", pero ya habíamos adelantado al principio de este trabajo que uno de los objetivos de éste era discutir la pertinencia del uso del término "manifiesto" para referirse a TDP, porque, ¿a qué género literario pertenece? Tiene algunas de las características de la *introducción*, la *presentación* o el *prólogo* y sus variantes, como las "palabras liminares" o los "pórticos" (bastante utilizados en poemarios y antologías poéticas hispanohablantes de finales del siglo XIX y principios del XX), aunque cumpla una función diferente en relación con los poemas del *Mundo a la vez*, ya que "realiza la presentación o defensa de una tendencia literaria o nueva estética implícita" (Estébanez Calderón; 878) en la obra, y esa es una de las definiciones del manifiesto, aunque no en sentido estricto³⁰. Sin duda, Figueredo realiza en TDP una presentación de la poética ilustrada por los poemas de MALV. Sin duda, realiza una defensa de la misma, aunque como hemos venido estudiando, tal actitud defensiva tiene algunas características poco comunes, ya que el carácter jánico de TDP no sólo se activa en relación a los poemas de MALV sino que es una cualidad del propio texto, que, mediante una delicada construcción, se permite afirmar una cosa a través de su relación con la realidad y negarla al mismo tiempo a través de su falta

de relación con la utopía, utilizando para ello un esquema mental que funciona mediante opuestos incompatibles.

Para Estébanez Calderón el término "manifiesto" es "*de origen latino (manifestus, manifestare: manifiesto, dar a conocer)* y

...alude a la publicación de un texto breve (en una hoja suelta, folleto, periódico, revista, etc.) por parte de un grupo o movimiento político, religioso, filosófico, artístico o literario, en el que se exponen y defienden unas determinadas doctrinas o programas de acción, que en la mente de sus promotores, conllevan novedosas o revolucionarias formas de progreso con respecto a lo anteriormente establecido en los respectivos campos. (...) el término "manifiesto" sólo comienza a utilizarse, (...) desde finales del siglo XIX y tendrá su período de esplendor en las dos primeras décadas del siglo XX con la aparición de los movimientos de vanguardia. (Estébanez Calderón; 643-44).


Ya para 1935, afirma Hugo J. Verani, "*la vanguardia deja de existir en cuanto tal: la pretensión de destruir la cultura heredada ya no tiene vigencia y sobreviene un período de reconstrucción, de consolidación de las posibilidades expresivas*". Es interesante notar, porque la voluntad de síntesis que opera en Figueredo y se evidencia en el análisis de MALV, una voluntad de síntesis entre elementos tomados de diferentes vanguardias (cubismo, surrealismo, utraismo) y tendencias de escritura de los primeros años del siglo XX³¹, amén de otros elementos que podrían dar cuenta del "*inagotable repertorio*" que mentara antes, hace pensar que Figueredo pretende componer una obra representativa de

su época ("*trasunto de su época*", dirá A. S. Visca), contemporánea, típica, aunque de un modo complejo y sintético. Esta aseveración no provoca asombro en nuestra lectura del texto a 51 años de su publicación, y es estrictamente coherente con todo lo afirmado hasta ahora sobre un TDP que es, a la vez que un diagnóstico de una época, su crítica, y un autodiagnóstico (de MALV) a la vez que una autocrítica. De modo que el "manifiesto" figuerediano es muy peculiar: si "defiende unas determinadas doctrinas o programas de acción" *a posteriori*, en tanto son las doctrinas y programas de acción de los poemas de MALV, no es un "promotor", en sentido estricto, de esas doctrinas o programas, porque no cree que éstas conlleven "*novedosas o revolucionarias formas de progreso con respecto a lo anteriormente establecido*": los poemas de MALV son, en realidad, reaccionarios, si creemos en el diagnóstico de Figueredo (y, a modo de ejemplo y para uno sólo de los factores estudiados en este trabajo) aceptamos las conclusiones de Ferdinan, y dado que Figueredo ostenta un esquema dualista y cíclico de concepción del devenir histórico, las ideas de "progreso" o "novedad" deberían resultarle bastante ajenas. Es por eso que TDP es un manifiesto jánico, bipolar y oximonórico. También los poemas de MALV ostentan estas cualidades. También la obra entera de Figueredo, no indecisa entre el orden y el delirio, sino consciente de la imposibilidad del primero y la inaceptabilidad del segundo en un mundo cultural políticamente trizado. O, si se quiere, diversificado. Si los poemas de MALV quieren ser una síntesis de un mundo pasado, desde el dibujo rupestre a la evasión surrealista, en clave no apolínea, y trasunto de su época, TDP expone sus límites utópicos.

Conclusión

Extraña búsqueda la de este escritor, oscuro anhelo de unidad el suyo. En última instancia, lo jánico se vuelve la única certeza de Figueredo, el formulario mítico que le permite tener fe en un repertorio (una tradición) que excluye a la otra en términos absolutos, en términos de representatividad, por ejemplo, de una obra en su época. O, para decirlo en términos marxistas, de su capacidad de dar cuenta de lo típico. Es por eso que el objetivo de este trabajo era dar demostrar que Figueredo organiza en MALV un discurso de grandes pretensiones: "nada menos que dar cuenta de un estado de ánimo estético llevando sus premisas hasta sus últimas consecuencias, a la vez que sienta, en el mismo libro, las premisas de su propia negación", y que esa "es la dualidad de la que se ocupa este trabajo, y que nos permitirá decir que TDP es un "manifiesto jánico". No aspira a formular o socorrer ningún

dogma poético, como afirma el autor en el primer párrafo, a pesar de que ampara y socorre el dogma poético de MALV. No establece o ampara, "por virtud estadística" un canon provisional en el que encaje su experiencia personal en la poesía suya, en sí, a pesar de que establece o ampara un canon provisional en el que encaja su experiencia personal en la poesía de MALV. Furtivamente da un testimonio del mundo de la poesía, señala una coincidencia demasiado habitual, y el el último párrafo de TDP es, en definitiva, una claudicación teñida de nostalgia, nostalgia que encontraremos, bajo otras formas, en muchos poemas de Figueredo excluidos de o posteriores a MALV:

Y basta de retórica, mientras cruje este mundo, que no es, ciertamente, el tuyo, oh apolíneo Jenófanes de "El Todo es Uno"³² 

1. Seguimos en algunos casos el texto (probablemente escrito por Amalia Barla) "Trayectoria biográfica" incluido al final del volumen *Poesía* (págs. 129-30), en otros la "Microbiografía" que presenta Tomás Brena en su ensayo dedicado a Figueredo (incluido en *Exploración estética*, Tomo I, págs. 345-350) y en otros la reseña biográfica que incluye H. E. Pedemonte en su antología *Nueva Poesía Uruguaya* (Pedemonte; 225), en la cual la fecha de nacimiento de Figueredo es, erróneamente, 1908. El mismo error comete Bordoli (Bordoli; 34). Algunos datos surgen de investigaciones personales; los textos de Figueredo publicados en *Justicia* fueron consignados por el Lic. Claudio Paolini (FHUCE, PRODLUL). La "Ficha Biográfica" incluida en la página 13 de la revista *La Ballena de Papel* N° 3 agrega también algunos datos de importancia.

2. *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960-1985*. Montevideo, Wilfrid Laurier University/ Librerías Linardi y Risso, 2005.

3. El texto integra el volumen *Certamen poético* Florida, 25 de Agosto de 1944 (Florida, *El Heraldo*, 1944) junto con los otros dos poemas premiados.

4. Para H. E. Pedemonte, "Celebración de Bartolomé Hidalgo". Seguimos, en este caso, la versión autorizada por la viuda en *Poesía*.

5. Éste último compartido con Humberto Zarrilli.

6. Algunos títulos son citados en el texto "Trayectoria Autobiográfica" de *Poesía*. En la "Ficha biográfica" incluida en *La Ballena de Papel* N° 3 se dice que fue "colaborador" de *Fábula* (La Plata), *Poesía de América* (Méjico) y *Lírica Hispana* (Caracas).

7. Antología, selección y estudio de José Emilio Pedemonte, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958

8. De Walter Rela. Montevideo, Alfar, 1994.

9. Lo excluyen varias importantes antologías recientes (de Roberto Apratto, Amir Hamed y Sylvia Lago/ Washington Benavides/ Rafael Courtoisie).

10. Algunos títulos: "La poesía de Roberto y Sara de Ibáñez" (Ateneo de Montevideo, 1947), "La conflictualidad fáustico-cristiana en la na-

rrativa de Francisco Espínola" (Paraninfo de la Universidad, 1942), "La poesía de Parra del Riego" (Amigos del Arte, 1945).

11. Págs. 59-62 y 63-65, respectivamente.

12. Uno de los primeros en destacar este aspecto fue H. E. Pedemonte (Pedemonte; 169). Posteriormente, es uno de los núcleos del análisis que Álvaro Miranda hace de su obra. Arturo Sergio Visca habla, en un artículo publicado en *El Ciudadano* el 27 de febrero de 1957 (y reproducido en el número 3 de *La Ballena de papel*), de "el prolijo cuidado en la selección de sus ritmos verbales".

13. Renard (Renard; 26-27) hace una larga lista de poetas incluidos en su antología que "sont nés ou ont vécu dans l'intérieur du pays"; y anota que "le cas d'Alvaro Figueredo est un cas extrême. Né a Pan de Azúcar, il resolut de ne pas quitter son village d'origine."

14. La cita de Renard (Renard; 27) que transcribimos en la nota anterior es una traducción de un texto de Esther de Cáceres titulado "Homenaje a Álvaro Figueredo", incluido en *La Ballena de Papel* N° 3, págs. 3-4.

15. Brena cita una carta de Figueredo del 8 de junio de 1962, en la que éste afirma que Desvío de la Estrella es "inválido estéticamente" y lo define como un "muestrario de influencias" (Brena, 1968; 5). El problema del tráfico de influencias de la poesía de Figueredo y sus principales mentores (Parra del Riego, Borges, Oribe) es, casi sin excepción, el único problema que ocupa a Brena en sus varios trabajos dedicados al poeta uruguayo.

16. La noción de "paratexto" de Genet remite a todo aquello "por lo que un texto se hace libro y se propone como tal sus lectores, y más generalmente, al público" (citado en Estébanez Calderón; 804).

17. Mas allá de ciertas divergencias terminológicas, el análisis de Alonso nos será útil, al estudiar (Capítulo 2) el problema de la forma en la obra de Figueredo, donde me extenderé sobre el problema que aquí me conformo con esbozar.

18. Especialmente en su obra *Minima Moralia* (Madrid, Taurus, 1998)

19. El término "imagen" es atractivo, pero tiene

la desventaja de referir a tipos de objetos muy distintos en, al menos para Debray (Debray; 178-179) tres épocas muy diferentes de la cultura de Occidente. El término "símbolo" es más preciso, pero en todo caso, remite a una "forma simbólica" previa. El análisis de Cassirer en su *Filosofía de la formas simbólicas* ha sido certeramente criticado por Blumenberg cuando dice que "la teoría de las formas simbólicas permite poner en correlación los medios de expresión del mito con los de la ciencia, pero con una relación históricamente irreversible y dando una ventaja, irrenunciable, a la ciencia como terminus ad quem". (Blumenberg; 59)

20. En el sentido usado por Walter Benjamin. El término ha pasado a ser de uso frecuente en el estudio de las configuraciones simbólicas frecuentadas por un autor o un grupo de autores.

21. Éste último, de connotaciones metafísicas muy fuertes, remite al relato platónico (*El Banquete*) de que los hombres eran, originariamente, seres esféricos, luego fragmentados. En el cuento de Jorge Luis Borges *El Aleph*, se da cuenta de una angustia metafísica de la multiplicidad que proviene de la observación de un objeto esférico que contiene en sí todas las imágenes de las cosas, pero que el suceso relatado da cuenta de una dualidad: sólo una persona por vez puede mirar el Aleph.

22. Según Jung (Jung; 93) "Todo ser creativo es una dualidad y una síntesis de rasgos paradójicos. Por una parte es personal-humano, por otra constituye un proceso impersonal y creativo." Este nivel de análisis, que no nos interesa aquí, puede muy bien ser atraído por la lectura que hace Figueredo del mito de Narciso.

23. En *Los mitos griegos*. Madrid, Alianza, 1985.

24. El término, que yo sepa, ha sido utilizado sólo por mí y por Luis Bravo en su trabajo "La generación poética de los ochenta (Historia crítica abreviada)", publicado en el semanario *Brecha* el 24 de marzo de 2006. Una primera versión de dicho ensayo fue publicada en el dossier "La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)" coordinado por Raúl Caplán en la revista *Les Langues néolatines* (setiembre de 2005, N° 334, París, Francia)

25. Adorno hace una aguda y durísima crítica de Spengler en el fragmento 22 de *Minima Moralia* (Adorno; 41)

26. Cf. *Estética del siglo XX*, de Mario Perinola. Madrid, Visor, 1999.

27. En su *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.

28. "Los orígenes del verso libre moderno se remontan al período del preromanticismo, pero como sistema específico cristaliza sólo en la segunda mitad del siglo XIX. Cuando se habla concretamente de los comienzos del verso libre moderno, se recuerda el nombre del poeta norteamericano Walt Whitman." (Belic, Oldrich, pág. 552)

29. Aquí se abre otro campo de investigación posible, el ideario de Figueredo y el destino inmediato, la recepción más próxima al autor, de MALV.

30. Como ejemplos de este tipo de escritos, el español Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* hace referencia al prólogo de Alcalá Galiano a *El Moro Expósito*, del Duque de Rivas y afirma que se trata de "un especie de manifiesto romántico"; y también recuerda a Zola y su prólogo a su obra *Thérèse Raquin*, que sería un ejemplo del mismo tipo, esta vez para el Naturalismo francés. También el historiador de la Poética Lubomir Dolezel afirma, al tratar el texto francés (y no el original alemán) del ensayo de Humboldt sobre la obra de Goethe *Hermann y Dorotea* que éste "se puede interpretar como un manifiesto emotivo de carácter programático." (Dolezel; 98) Esta observación es valiosa, porque el texto de Humboldt al que hace referencia puede considerarse un "manifiesto" de una "poética morfológica" sólo como interpretación a posteriori.

31. Para "La Madre", el primer poema del libro, que según Figueredo ostenta una "correspondencia" con "algún detalle de la *Guernica* picasiana" podría ser útil, en este contexto, recordar una frase apologética de Palau i Fabre sobre el célebre cuadro del pintor español, "¿Cómo se explica que elementos tan dispares como el realismo, el cubismo, el surrealismo, el curvismo, los papeles pegados, hayan podido hermanarse y vivir armónicamente y aún formar unidad?" (Palau i Fabre; 17).

32. No es posible afirmar con seguridad de dónde extrajo Figueredo la (falsa) cita del poeta presocrático Jenófanes de Colofón, nacido en Jonia en el siglo VI a. C., que en ninguno de los fragmentos conservados de su obra afirma

tal cosa, aunque Teofrasto, a quien ataca Aristóteles cuando trata la obra de Jenófanes, le atribuyó una identificación entre dios y el mundo y que "la totalidad de lo existente es una sola cosa" (Kirk, Raven, Schofield, 223). Aristóteles supone que "el dios uno de Jenófanes no es, en modo alguno, físico, sino que es la totalidad de las cosas existentes, como el Ser de Parménides [su discípulo]. Pero es muy difícil que pudieran haber sostenido esta creencia, si es que su poema tuvo una cierta semejanza con los escritos de los milesios." Para los autores del clásico Los filósofos presocráticos,

Es significativo que no adujera Aristóteles, en este caso, el Nous de Anaxágoras (fuente última del movimiento y el más sutil de todos los cuerpos, que penetraba completamente algunas cosas, aunque no todas) para ilustrar la divinidad de Jenófanes. En su lugar hizo la crítica observación de que éste "con sus ojos puestos en el mundo todo dijo que lo Uno era dios" (difícilmente puede οὐρανός significar aquí

"el primer cielo"). Esta interpretación implica, sin duda, que dios se identifica con el mundo, que es lo que parece que supuso Teofrasto (...). Aristóteles debe haberse equivocado en este caso, porque ¿cómo podría el dios ser inmóvil, si se identifica con un mundo, del que expresamente dice que se mueve (...)? (...) No es posible, sin embargo, que Jenófanes haya resuelto, de un modo preciso, el problema de la relación local del dios, por un lado, y la multiplicidad del mundo, por otro (que no puede haber pretendido rechazar) y Aristóteles, al considerarle como un eleático primitivo, descaminó a toda la tradición antigua en este punto. (Kirk, Raven, Schofield, 223)

El cándido error de Figueredo no deja de tener interés si tenemos en cuenta la imagen "apolínea" que se hace de Jenófanes. En realidad, su uso del término es ecléctico (a pesar de la opinión de Brena), lo cual le confiere a su reflexión sobre la "ciclicidad de las formas" su vaguedad conceptual característica.