

Montevideo: *locus* poético en el siglo XXI

Andrea Arismendi Miraballes

*Consejo de Formación en Educación
Educación Secundaria*

El espacio definido como «ciudad» suele describirse, por oposición al rural, como lugar de convivencia y asentamiento de un grupo humano. Etimológicamente, la palabra deriva del latín, *civitas*: «Conjunto de los ciudadanos de un estado o ciudad» (Corominas, 1987: 153). En este espacio de coexistencia sedentaria se construyen modalidades vinculares, formas de socialización e intercambio, en las que el desarrollo cultural y artístico aparecen caracterizados por la configuración de patrones de conducta alineados con un ideal de civilización, pero también de identidad propia. En cuanto a la poesía, la ciudad constituye, entonces, uno de los emplazamientos en los que la experiencia estética se pone en acción por la existencia de zonas de convergencia que posibilitan a los artistas el encuentro con el otro y el intercambio de diversidad de propuestas.

Cada ciudad construye, desde su proceso fundacional, una imagen de sí misma, un proyecto ante el cual la poesía no aparece como ajena o indiferente, sino que suele acompañar idealizando o desmitificando. Las voces de los poetas, épicos o líricos, han instalado, desde épocas pretéritas, correspondencias más o menos explícitas con las ideas sobre la nación y la propia función del arte que han heredado o imaginado. Montevideo, luego del inicio de su construcción como plaza fuerte a orillas del Río de la Plata, en 1724, ha sido poetizada en diferentes propuestas artísticas. Gerardo Ciancio, en su investigación titulada *La ciudad inventada: Montevideo en la escritura poética y en las letras de canciones en los siglos XIX y XX*, señala lo siguiente:

Con distintas intencionalidades ideológicas, con distintos aparatos estéticos, desde diversos registros afectivos, Montevideo ha sido un referente de la realidad, más o menos íntima, más o menos pública, resignificado alrededor del discurso poético de inflexión épica, lírica o en modalidades híbridas (1997: 7).

En *La fundación por la palabra* (1998), Hugo Achugar estudia la función ideológica de objetos culturales tales como poemas, himnos, monedas, monumentos, etcétera, señalando que forman parte de un conjunto de símbolos que tienen como finalidad la construcción de un imaginario o relato nacional que reafirma el poder, clausura el pasado e inaugura una nueva época. Aludiendo al concepto de Jürgen Habermas de «reubicación de la autoridad», sostiene que estas obras u objetos aspiran a la creación de un relato novedoso, fundacional, de índole colectivo. En la América del siglo XIX se ve reflejada esta voluntad en las creaciones artísticas y en las posteriores antologías líricas que se publicaron. Un caso emblemático para Uruguay es *El Parnaso Oriental*,¹ en el que se incluyen dos de los autores inaugurales de una poética local: Bartolomé Hidalgo y Francisco Acuña de Figueroa. Esta antología, como otras, contribuyó a la construcción de un relato o memoria nacional. La tarea solía ser realizada por letrados que eran miembros activos del gobierno o participaban de algún bando o grupo. Sostiene Achugar:

Algunos letrados de nuestra América entendieron que junto a la escritura fundacional del discurso jurídico debían establecer otra que dibujara el imaginario poético de sus respectivas comunidades. Dotar la incipiente imaginación nacional de un discurso poético era contribuir a consolidar el proyecto de país (1998: 50).

Es así que, desde la literatura, también se configura un discurso cuya especificidad puede ser la ciudad, sus procesos históricos y los intereses artísticos de quienes la habitan. Proponemos un recorrido, que resultará breve por tratarse de una muestra, por algunas de las editoriales, las antologías poéticas, y los espacios de representación y lectura que han tenido lugar en Montevideo. Para esto es necesario referirnos a escritores que, desde diferentes contextos y perfiles estéticos, han revisitado la ciudad, transfigurándola en objeto lírico.

I. Entre dos tierras: Montevideo desde el exilio

En el trascurso de la dictadura militar en Uruguay, iniciada tras el golpe de Estado del 27 de junio de 1973, muchos de los inte-

¹ El primer tomo de la colección elaborada por Luciano Lira se publicó en Buenos Aires en el año 1835.

lectuales y artistas activos desde años previos a ese acontecimiento decidieron emigrar a diferentes destinos. Otros, sin posibilidades de seguir el flujo migratorio por diferentes razones, se llamaron a silencio o fueron censurados. El *locus* —ya no ameno— se traduce en esta época como nostalgia por el lugar perdido, un *ubi sunt* que contempla al lugar de origen como una identidad amputada. Este tópico está presente en gran parte de las creaciones de los artistas en todas sus expresiones. Puesto que se vieron forzados a huir de la situación política que los ponía en riesgo, Uruguay adquiere el estatus de «paisito» en la memoria afectiva, caracterizado por la nostalgia del que mira de lejos.

Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) es una de las grandes voces que aparece bajo este contexto y desarrolla una zona extensa de su obra en el exilio que vive desde 1972, año en el que se instala en España. Su creación, estudiada desde su propuesta erótica y homoerótica, resulta un producto agitador en los años previos a la dictadura. En *Estado de exilio* (2003), el poema titulado «Montevideo» conjuga los motivos antes expuestos: lejanía y nostalgia, pero también el tema de la identidad. El poema está formado por cuatro estrofas que abren con un verso repetido, en el que el yo lírico afirma su procedencia: «Nací en una ciudad triste», verso que también funciona como conclusión. El aspecto cromático es determinante, ya que se asocia con el estado anímico que tiene un efecto contaminante: «Una llanura desierta como pampa / una pampa gris como cielo» (Peri Rossi, 2021: 339). Esa condición de tristeza se despliega en los versos que enumeran diferentes formas del exilio y que atañen a la nacionalidad, a la identidad, a la lengua: los inmigrantes, los marineros extraviados, los bares con nombres en inglés. El contraste entre lo que es y no es se desarrolla en versos presuntamente descriptivos, en los que se utiliza el recurso de la comparación para establecer una condición que no es tal, como en el caso de la mención al Río de la Plata: «Un río grande como mar» (2021: 339). Montevideo se torna una ciudad que desde el afuera resulta inaccesible, a excepción del momento en el que se presenta en sueños, paradójicamente, revelando su verdadera esencia. El sueño reiterado, cíclico, la convierte en una quimera antes que en una presencia objetiva: «Nací en una ciudad triste / suspendida en el tiempo / como un sueño inacabado / que se repite siempre» (2021: 340).

La insistencia en la confirmación de los orígenes revela la búsqueda de la determinación de una identidad, ratifica el sentimiento de pertenencia, aunque la ciudad ha derivado en una especie de ensoñación y su naturaleza es ambigua. Emanuel Andriulis afirma que, en el caso de Peri Rossi,

su duelo se comprende no solo a raíz de la tierra que abandonó, los amigos o pareja que hayan quedado atrás, sino por la sociedad que, tal vez, no supo comprenderla: de sus desilusiones ante su realidad, su obra parece realizarse para entender y darle palabras a ese trauma (2019: 141).

Alfredo Fressia (Montevideo, 1948 - San Pablo, 2022) debió exiliarse en Brasil luego de ser destituido de su cargo como profesor. *Un esqueleto azul y otra agonía* (1973) fue su primer poemario y, al igual que en el caso de Peri Rossi, fue un precursor en la escritura de una poesía cargada de homoerotismo. En «Montevideo, La Coquette»,² una colección de aforismos que no carecen del tono lírico de la prosa poética, la mirada del exiliado que sufre el desarraigo se vincula con la evocación sentimental de la ciudad perdida. Dice Luis Bravo:

El tono dramático de sus primeros libros da paso en los últimos a una ironía reflexiva, de distanciamiento entre la emoción y el decir poético, en poemas extensos plenos de un humor que cala hondo en las situaciones y en las idiosincrasias que define (2012: 309).



Alfredo Fressia

² El título es una clara referencia a los *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, publicados entre 1868 y 1869.

Estos motivos se exhiben claramente en la obra de Fressia. Montevideo es una ciudad en la que el dolor, punzante como una herida por un pasado reciente que no se resuelve, se experimenta con mayor intensidad: «En Montevideo siempre se sufre un poco más que en el resto del mundo» (Fressia, 2023: 81). La ironía reflexiva a la que se refiere Luis Bravo se traduce en el signo de dolor por el destino de su ciudad de origen ante el fracaso de los ideales de quienes formaron parte de su generación, especialmente a raíz de la dictadura. Montevideo cobra una dimensión más compleja como identidad, como un modo de ser: «Cuando se está en Montevideo y se está casi en Montevideo, uno entra en estado de peligro y entonces oye tangos» (2023: 81).

II. Editoriales del nuevo milenio

Montevideo ha contemplado la aparición de distintos proyectos editoriales que han tenido, por lo menos inicialmente, la intención de divulgar la poesía. El «Informe del sector editorial en Uruguay»,³ que diera a conocer el Ministerio de Educación y Cultura a comienzos de 2021, destacaba una gran cantidad de títulos editados en los años 2019 y 2020: 2.336 y 2.091, respectivamente. De estos no se distinguen géneros, pero sí se dimensiona aproximadamente la cantidad de libros que se publican con relación a la densidad demográfica.

Tres editoriales, particularmente y en los últimos años, se han instalado como referentes en las publicaciones de poesía en Montevideo. Las presentamos de forma acotada.

Yaugurú fue fundada en 2004 por Gustavo Wojciechowski (Montevideo, 1956), quien además de editor es poeta y *performer*, a la vez que se desempeña como diseñador gráfico, lo que le ha valido reconocimientos y premios.⁴ La editorial cumple veinte años de

³ El último informe que figura en la página del Ministerio de Educación y Cultura tiene como fecha el 1.º de enero de 2021. Recuperado de <<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/informe-del-sector-editorial-uruguay>>.

⁴ Es importante mencionar, aunque se trate de una publicación fuera de circulación, que Wojciechowski diseñó e imprimió un libro de poesía junto con Agamenón Castrillón; el volumen incluye dos títulos *Ciudad de las bocas torcidas* (Wojciechowski, 1980) y *Vidrio para cronomapas de las realidades* (Castrillón, 1980). Aquí la tematización de la ciudad como cartografía del recorrido del yo lírico se desarrolla entre mapas, signos extralingüísticos y múltiples referencias a calles de Montevideo.

trayectoria en este 2024 y le ha dado lugar a una gran cantidad de poetas en colecciones como «Archivivo» y «Todos los gallos están despiertos». Una característica distintiva de los libros de Yaugurú es, precisamente, el diseño, que imprime un matiz peculiar a cada volumen. El libro se construye como un objeto artístico en todas sus dimensiones. La editorial, además, surge como continuación de un proyecto anterior y colectivo, que fue el denominado Ediciones de Uno, fundado en 1982 y que perduró hasta 1993. En él participaron como directores el propio Wojciechowski, Agamenón Castrillón (Tacuarembó, 1954-2021) y Héctor Bardanca (Montevideo, 1954). Los tres escritores, quienes se formaron bajo el contexto represivo de la dictadura, apostaron al encuentro con el público en todo tipo de lugares en los que pudieran expresarse más libremente, con propuestas que integran lo performático, lo antisistema, lo político y lo literario.

En 2017 surge en Montevideo el proyecto colectivo La Coqueta, con la determinación fundamental de favorecer el acercamiento entre poetas y el sector editorial. Como grupo, dejan consignada en la primera obra publicada, una antología, que tiene como propósito recorrer un camino divergente con respecto a editoriales que trabajen con la escritura como un objeto mercantil. Con esta propuesta, la editorial ha participado en ferias nacionales e internacionales. *De divina proporción* (2017) es el libro fundacional de La Coqueta. En él se reúnen, siguiendo un criterio cronológico etario, veinte poetas uruguayos, lo que resulta en lo que consigna el subtítulo: una «Muestra de poesía contemporánea uruguaya». El primero de los poetas antologados es Claudio Burguez (Canelones, 1965) y el último es Diego Cubelli (Montevideo, 1990).

La editorial Encuentros hace su aparición en Montevideo en el año 2018. María Sánchez (Montevideo, 1978) y Mariela Blanco (Montevideo, 1973) son quienes están a cargo de la edición y el diseño, respectivamente. En el prólogo del primer libro, la editora afirma que la idea de esa publicación surgió como trabajo para una asignatura de la Tecnicatura en Corrección de Estilo de la Universidad de la República. En la consigna se planteaba investigar los vínculos entre la escritura poética y la tematización del cuerpo femenino. Esta tarea la motivó a recorrer los bares, recitales, centros culturales en los que se llevan a cabo los encuentros literarios, ciclos de poesía y presentaciones de libros. En esa búsqueda, sostiene

que, antes que lo generacional, priorizó el aspecto temático: «Un eje temático preestablecido que permitiera visualizar las problemáticas a las que se ven enfrentadas las mujeres poetas del siglo XXI, para descubrir, además, cómo cada una de ellas las resuelve desde su yo» (Sánchez, 2018: 9). Es así que la primera publicación aparece bajo el título *Cuerpo, palabra y creación* (2018); se trata de una antología de veinte poetas uruguayas que pertenecen a distintas generaciones, algunas de ellas inéditas hasta la fecha, y con diversas experiencias con relación a la participación en esos ciclos. Actualmente, son trece los libros que llevan publicados.

III. Los ciclos de poesía

La poesía, en sus versiones más acotadas y performáticas, ha encontrado sus espacios de lectura y representación en la ciudad. Esta intervención sobre el espacio facilita su acercamiento a un público no necesariamente formado en el arte en general, o en la literatura en particular, alentando, además, la participación de autores que son emergentes o que no cuentan con libros editados. Intervenir en espacios múltiples, bares, plazas, centros culturales, otorga visibilidad y promueve mayor libertad en cuanto a la utilización de soportes diversos que no sean únicamente el libro. Son lugares en los que se producen cruces interdisciplinarios, en los que los materiales, los múltiples códigos, los elementos lúdicos y la voz se combinan en relación con el discurso poético. A la vez, se establece el vínculo con el receptor de todo ese dispositivo puesto en escena. Si bien el aspecto performático y las lecturas públicas se realizan desde los años ochenta en Montevideo, en los últimos años se han visto acrecentadas las cantidades y variedades de los ciclos que convocan a los poetas.

A diferencia de otras formas de literatura, muchas veces la poesía necesita de la presencia del poeta para que circule la poesía, su propia producción. Cuando menciono la presencia, significa que el poeta no es solo quien escribe, sino que también oficia de promotor propio y de ser reproductor de su propia palabra. Desde el mercado editorial el acceso a las publicaciones de poesía se torna mucho más difícil, por eso considero que la poesía necesita de espacios de reunión y autogestión que predispongan la presencia, y que la experiencia de la poesía sea *in situ* (Vidal, 2020: 73).

Nos referiremos a tres de estas propuestas para dar cuenta de algunas peculiaridades distintas.

Uno de los ciclos de poesía más sostenidos en el tiempo es el que lleva como nombre Caramelos y Pimientos, que desde 1996 se presenta en diferentes bares, cafés y centros culturales de Montevideo, bajo la coordinación de Isabel de la Fuente. En los últimos años, también se ha llevado a cabo en Buenos Aires, lo que permite el flujo e intercambio entre las dos orillas. Por él han pasado tanto poetas como narradores, dramaturgos, actores y músicos. En este 2024, el Café Brasileiro (Ituzaingó 1447) de la Ciudad Vieja se ha transformado en el lugar de recepción del ciclo.

El Mundial Poético de Montevideo, organizado por Martín Barea Mattos y que comenzó en el año 2013, convoca año a año a poetas nacionales y extranjeros, habiendo llegado en el presente a su décima edición. La propuesta se realiza en diferentes espacios montevidianos (Sala Lazaroff, Centro Cultural de España, Cabildo de Montevideo) y en Las Piedras (Canelones). La idea parte de las lecturas desarrolladas originalmente en un bar llamado La Ronda, en el límite entre los barrios Ciudad Vieja y Centro. A la vez, durante la pandemia de covid-19 se propuso la participación desde la virtualidad, lo que permitió darle continuidad al ciclo con los invitados de otros países.

El Slam! de Montevideo, que tuvo su primera edición en 2015 en la Biblioteca Nacional de Uruguay, dirigido por Pablo Pedrazzi (Pabloski), es una modalidad más reconocida a nivel mundial, ya que surgió en Estados Unidos en 1980 y se popularizó rápidamente. En este se propone una competencia poética, en la que los participantes cuentan con tres minutos para desarrollar sus lecturas o recitados. Lo central es la voz y en algunas ocasiones se propone la hibridez, en la medida en que se utilizan el cuerpo o el canto. Por tratarse de un torneo poético, es el público quien hace de jurado y decide quiénes son los ganadores.



Afiche del 10.º Mundial Poético de Montevideo, setiembre 2024

IV. Cartografía poética del siglo XXI

La geografía montevideana está presente en la poesía desde distintas estéticas. A continuación, realizaremos un breve recorrido por algunas publicaciones recientes en las que el paisaje urbano está indisolublemente ligado con la sensibilidad de la mirada poética.

Teresa Korondi (Montevideo, 1966) publicó en 2023 *Rodó porque rodaba*, bajo el sello editorial Solazul, en la colección Postal de Poesía, en la que la dimensión del libro es, precisamente, la medida convencional de una postal. El libro, premiado por el Ministerio de Educación y Cultura en 2021, propone en su texto central una especie de corte temático que involucra algunos motivos planteados por el conjunto, además de ser el que reproduce el paratexto general: *Rodó porque rodaba*. El yo lírico reconstruye desde su presente la ilusión infantil de ir al Parque Rodó, específicamente al parque de diversiones que lleva el mismo nombre y que está instalado dentro. En la memoria se vertebran justificaciones de la denominación, así como sensaciones que, progresivamente, se arremolinan hacia el interior del recuerdo. El parque se denomina con el apellido del escritor montevideano nacido en 1871 e integrante de la generación del 900. Sin embargo, en su evocación, la voz lírica niega esta razón, explicando por medio de la conjunción causal la verdad de la denominación: «Rodó era / porque rodaba / con su rueda gigante» (Korondi, 2023: 20). El origen de la denominación, por lo tanto, se debía a la popular rueda gigante, que fue durante varias décadas del pasado siglo una de las atracciones preferidas y que es comparada con una «ola tempestuosa / en la marea de la playa Ramírez» (2023: 20). En el desarrollo del poema se alternan las referencias a los personajes de *La tempestad*, de William Shakespeare, y a los de la obra más destacada del uruguayo: *Ariel* (1900).⁵ La geografía del lugar se representa, asimismo, en la isla artificial, «una isla de juego / donde recrear los sueños» (2023: 20).

En un verso que funciona como bisagra, el yo regresa al tiempo presente y al mundo adulto: «Que viene a mi mente cansada de este

⁵ En el parque se encuentra el grupo de esculturas en homenaje a José Enrique Rodó del escultor José Belloni, inaugurado en 1947, constituido por representaciones de las parábolas rodonianas: «La despedida de Gorgias», «Los seis peregrinos», y escenas de la parábola «Mirando jugar a un niño». También vale la pena recordar la relación entre los personajes de las obras de Shakespeare y Rodó que aparecen mencionados en el poema de Korondi.

encierro / circular / entre muros / lacrados de peste» (2023: 20); mundo condicionado por uno de los eventos más terribles de los últimos años como lo fue la pandemia del covid-19. En este momento de introspección, la voz lírica se sumerge en el recuerdo de una caída real sufrida en uno de los puentes del parque, de la que simbólicamente es salvada por la propia literatura:

Y si bien el mundo
ya no es el mismo
ni yo
el parque aún me conmueve
con sus letras de Próspero
y mis libros siempre a flote
que rescatan cada una
de mis caídas
como una balsa de ensueño (2023: 20).

Nicolás Alberte (Montevideo, 1973), poeta, narrador y ensayista, publicó *Montevideanas* en el año 2008. El libro es el cuarto de poesía de su producción. Desde el título y la portada se instala el recurso de la parodia y la línea humorística que, sin excluir otras lecturas, quebranta ciertas convenciones que involucran la mirada sobre el canon literario afincado desde la generación del 45. El efecto se produce desde el objeto, por la intervención sobre la imagen de Mario Benedetti en la portada, quien aparece con una peluca que sugiere un *look* femenino. También el título es una parodia al libro de cuentos *Montevideanos* (1959); allí, los tipos humanos más reconocibles de la ciudad son los protagonistas o narradores (o ambos) de los cuentos. Los barrios, los sectores sociales, los coloquialismos se transforman en rasgos identitarios. En Alberte, estos tres elementos están al servicio del humor. Desde el primer verso se definen, a través del juego autorreferencial, la tipología discursiva, las destinatarias del conjunto lírico: «Este es un poema para las mujeres / que entran a los boliches / buscando un hombre / para casarse» (Alberte, 2008: 7). El estereotipo femenino de la mujer casadera, o la que desea ese estado civil, atraviesa todo el poemario. Del mismo modo, la ciudad es el telón de fondo en el que se plasman las versiones, las formas que adoptan esas mujeres en el espacio: «El viento / es como un cancionero popular bajo las faldas / el viento de octubre en la rambla / y por Sarandí» (2008: 11). En «Vivo en una aldea», la idea de pueblo chico, presente en nuestra sociedad desde siempre, se

vuelve recurrente a través del recurso de la repetición del primer verso: «Vivo en una aldea / las mujeres pasean / con ropas aburridas / para diferenciarse de las extranjeras / vivo en una aldea / las mujeres miran para otro lado / pero son lindas, antipáticas / y cuando me voy las extraño» (2008: 12).

El libro se cierra con un poema que constituye una nueva parodia, esta vez a uno de los poetas latinoamericanos más consagrados: César Vallejo. En el soneto «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos* (1939), el poeta peruano pronostica su muerte y la repercusión de ese evento. En Alberte, el tema grave se vuelve risible por el cambio del tono y el motivo de la escritura: «Me casaré en la Matriz con aguacero / con una de la que ya tengo el recuerdo / me casaré en la Matriz —y no me corro— / tal vez un viernes como es hoy de otoño» (2008: 54).

El humor en la poesía uruguaya es poco frecuentado. Escritores como Mariano González, también editor, o Andrés Oliveira⁶ lo han llevado a la práctica, pero siguen siendo casos excepcionales.

Lucía Delbene (Montevideo, 1974) publicó en 2018, bajo el sello argentino Juana Ramírez Editora, el extenso poemario *La tela maga*. En el libro, de lenguaje recargado y esteticista, distanciado de las referencias nítidas, el lector montevideano podrá reconocer lazos históricos, literarios y geográficos. Inmigraciones, relaciones filiales, espacios y tradiciones literarias se acoplan. La presencia de la rambla con su escollera y «la sal en las oxidadas azoteas de Ciudad Vieja» (Delbene, 2018: 12) son imágenes distintivas. El corpus de autores referidos dentro de la



Lucía Delbene

⁶ Andrés Oliveira ha publicado recientemente una investigación titulada *Cuatro páginas arrancadas: la historia del humor escrito en Uruguay* (2023), ensayo singular en el que rastrea el tema a partir del poema «Nomenclatura y apología del carajo», de Francisco Acuña de Figueroa.

propia obra es heterogéneo y amplio: sor Juana Inés de la Cruz, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Juan Carlos Onetti, *La tierra purpúrea*, de Hudson, y «la hija de la Rosa con sus lentes de hada» (2018: 12), es decir, Marosa di Giorgio. El guaraní y el español constituyen el código local en el que se superponen capas expresivas que remiten a experiencias, además de ir hacia los antecedentes estético-literarios mencionados. El lenguaje construye su propia realidad desde el poema: configura un universo autorreferencial en el que la lengua poética es la única capaz de conectar los flujos de información, entre la hibridez de los tópicos urbanos y rurales, entre la reivindicación de referentes.

El libro está conformado por cuatro secciones precedidas por números romanos y tituladas: «I Confección de la tela maga», «II Canción de los bucaneros», «III Musical, cíclica» y «IV Del amor, la nieve y otras zozobras». La primera parte invita al lector a observar «el bosque tras el ojo de la aguja» (2018: 9). Es decir, ese texto funciona como la presentación de la totalidad de ejes temáticos que componen el entramado urdido a continuación en varias capas. El resultado es la obtención de un lenguaje en el que se logra desplazar el nexo entre significantes y significados. Los signos, abigarrados, complejos, ya no denotan a sus referentes, por lo menos, no con claridad, sino que la realidad extralingüística se ve encubierta, velada por esa tela que podría ser el propio lenguaje. En el posfacio, el poeta Roberto Echavarren distingue algunos de los ejes esenciales que recorren el libro: la continuidad barroca y modernista encauzada en imágenes, tradiciones, voces apropiadas y resignificadas; la geografía mestiza, propia del continente americano, que invade la lengua desde la propia lengua y por la presencia del inmigrante. Dice Echavarren que la escritura de *La tela maga* es «una textura, superficie o planicie que se imanta y adquiere espesor. La tela es una membrana que recubre todas las cosas y se puede cortar con un cuchillo» (2018: 69).

El poema que abre la segunda sección, «Muda», introduce esa geografía mestiza a la que Echavarren alude refiriéndose a los expatriados que arribaron a las costas de Montevideo: «Un muro de ecos sin forma / o de palabras que ofician en un viaje de intercambio: / “*Los inmigrantes desembarcaron en el Río de la Plata*” / constataciones desnudas que son esposas de los hechos» (2018: 21).⁷ La alusión

⁷ En el original algunos versos aparecen entre comillas e itálicas.

directa a un evento histórico, y a uno de los hechos mediáticos más singulares de la primera mitad del siglo xx del país, aparece recogida por la voz lírica en los versos:

«*El Graff Zeppelin pasó en 1934 por el cielo gris de Montevideo*»
 traducen las voces el cielo sin sentir aquella amenaza
 queríamos saludar la época de los alemanes
 el mejor rosbiff para el soldado en la trinchera
 y más lejos aún sonó en el eco el polvo del hueso
 al desvanecerse
 cuando las muchachas cruzaban en transatlánticos
 con olor a pescado en las manos (2018: 22).

En la voz lírica repercuten simultáneamente eventos de trascendencia internacional, como el recorrido del LZ 127, dirigible alemán que cruzó por Montevideo bajo el invernal cielo de la capital y la Segunda Guerra Mundial. El verso aparece distinguido del resto, entrecomillado y en itálica, como imitando un titular de un periódico. En la documentación fílmica de la época se puede apreciar el trayecto de este sobre edificios emblemáticos, como el Palacio Salvo y el Legislativo. El mercado nacional, favorecido con la exportación de la carne de ternera, pocos años más tarde, durante el conflicto bélico, se menciona en los versos siguientes. Asimismo, la continua inmigración europea al país, que en las décadas del treinta y del cuarenta se detuvo, primero por la crisis del 29 y luego por la guerra, se evoca en las figuras de esas jóvenes mujeres nombradas en el final de la cita.

Hacia el cierre del poema, el recuerdo del antepasado que ha llegado a estas tierras del sur continental provoca el encuentro de una voz lírica, más bien neutra inicialmente, con un verdadero yo que se reconoce a sí mismo en esa remembranza: «Algo quiso en mí tener el rostro de mi abuelo» (2018: 22).

Miguel Averó (Montevideo, 1984), profesor de Literatura, ha tenido una notable trayectoria desde 2011, año en el que publicó *Arca de aserrín*, su primer poemario, y reeditado recientemente por Ediciones del Demiurgo. En el año 2023, y bajo el mismo sello, publicó *Diario discurrir*, singular poemario estructurado en dos grandes ejes titulados «Alba» y «Ocaso». En veinticuatro décimas espinelas, el yo lírico recorre las horas del día desde el amanecer, la salida de su casa de la calle Defensa hacia los liceos en los que trabaja

y, luego, el regreso al hogar. Llama la atención la recuperación de una versificación que, si bien resulta natural en la lengua española, podría percibirse como «señal de estilo anquilosado», como ha observado Mariana Figueroa Dacasto (2024: párr. 2) en una reseña publicada en el periódico *La Diaria*. Sin embargo, es precisamente en esta elección en la que radica parte de la originalidad de la obra, que recuperando significativamente un esquema métrico, lo actualiza en una poética del yo que articula lo íntimo con lo exterior cotidiano. El libro despliega una especie de estrategia de oscilación: el yo circula por los espacios instalados en la memoria de cualquier montevidiano, con frecuencia inadvertidos a causa de la rutina de la repetición y les reasigna una dimensión más profunda y novedosa. Inclusive los materiales no líricos, como podrían ser el «Desayuno» o el «Mate», aparecen moldeados por esa mirada.

Deliberadamente denominados «capítulos», estos doce poemas tienden a modificar sus referentes. Cada espacio, cada lugar, adquiere estatus literario al deslizarse hacia el interior de la voz poética: «Es la barba bien cumplida / del decrepito hospital / escandente elemental / ocultando la salida, “Manicomio Nacional”» (Avero, 2023: 21). El antiguo Hospital Vilardebó es uno de esos espacios que, personificados, cobra una humanidad omnipresente y terrible. También el ómnibus urbano, repleto de desconocidos y lento en su trayecto, remite una imagen instalada del recorrido por la ciudad. En su peregrinar, este «héroe», a diferencia de los héroes de las



Miguel Avero

epopeyas, no se lanza a una aventura inesperada,⁸ sino que todo el recorrido está previsto de antemano y lo extraordinario, lo mágico, está ausente: «El cenit entre liceos, / un trayecto adormilado / con vaivén acompasado / sin almuerzo ni recreos» (2023: 25).

En el séptimo poema de la primera sección, «Liceo», se muestra un recorrido por lugares conocidos, específicamente por el Paso Molino, la avenida Agraciada y el viaducto. La voz lírica se detiene en una especie de observación casi trivial, pero que revela su oficio y plasma la realidad de un Montevideo que adjudica un nuevo rol a ciertas arquitecturas, haciéndolas cumplir con una función para la que no fueron hechas originalmente:

La casona de Agraciada
antes del viaducto asoma,
traspasándome el aroma
de centuria reciclada
por nostálgico rizoma.
En lugar de habitaciones,
hoy presenta pizarrones
en salones congelados:
como puzles desarmados
huyen las generaciones (2023: 23).

El tiempo mágico de la infancia es recuperado a través de los versos del poema titulado «Regreso», en el que el yo lírico dota de doble significación al sustantivo: por un lado, regresa al hogar en el tiempo presente; por otro, a su infancia evocando un tiempo anterior y ya lejano: «Cuando el Cerro va cortando / su silueta en la distancia, / un reflujo de mi infancia, / encubierto en cada esquina, / se abalanza y asesina / al ahora que es errancia» (2023: 37).

A modo de cierre

Hemos planteado un recorrido panorámico por las diversas formas en las que Montevideo se traslada a la poesía, sea desde la creación, la evocación, la intervención en sus espacios. Las editoriales especializadas en el género han sido parte de ese recorrido, puesto que en-

⁸ Para Joseph Campbell, por ejemplo, el periplo del héroe representa un viaje iniciático. Aquí, ese enfoque está excluido por la repetición de los acontecimientos.

tendemos que son las mediadoras entre el objeto libro y el público. Por otra parte, los ciclos literarios en Montevideo cumplen con otro rol fundamental, que es el de dar a conocer a los poetas, tengan o no libros editados, poniéndolos en contacto con una amplia gama de oyentes y espectadores, y admitiendo propuestas tanto heterogéneas como novedosas. Entre las voces elegidas, tomamos algunas presentes en el siglo XXI y, especialmente, en los últimos años. La elección es arbitraria y está sostenida solamente por la singularidad de la práctica de la *poiesis* literaria, en la que la ciudad y la palabra se identifican estableciendo íntimas conexiones.

Referencias bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo. *La fundación por la palabra*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998.
- ALBERTE, Nicolás. *Montevideanas*. Montevideo: Amuleto, 2008.
- ANDRIULIS, Emanuel. «La novísima literatura: el estado de exilio como poética en Peri Rossi», en PÉREZ, Claudia y Néstor SANGUINETTI (Eds.), *56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, 2019, pp. 139-143.
- AVERO, Miguel. *Diario discurrir*. Montevideo: Ediciones del Demiurgo, 2023.
- BRAVO, Luis. *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya. 1950-1973*. Montevideo: Estuario, 2012.
- CIANCIO, Gerardo. *La ciudad inventada: Montevideo en la escritura poética y en las letras de canciones en los siglos XIX y XX*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1997.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- DELBENE, Lucía. *La tela maga*. Buenos Aires: Juana Ramírez Editora, 2018.
- FIGUEROA DACASTO, Mariana. «Un día en décimas: *Diario discurrir*, de Miguel Avero», en *La Diaria*, Montevideo, 21 de junio de 2024.
- FRESSIA, Alfredo. *Frontera móvil*. Montevideo: Yaugurú, 2023.
- KORONDI, Teresa. *Rodó porque rodaba*. Montevideo: Solazul, 2023.
- PERI ROSSI, Cristina. *Poesía completa*. Madrid: Visor, 2021.
- SÁNCHEZ, María (Coord.). *Cuerpo, palabra y creación: antología de poetas uruguayas*. Montevideo: Encuentros, 2018.
- VIDAL, Yanina. «¡Que arda la palabra! Voces y corporalidades en *Poesías Performativas*», en *Revista Sic*, n.º 25, Montevideo, 2020, pp. 68-78.