

# La representación de los afrodescendientes en la nación “blanca”: el negrismo de Ildefonso Pereda Valdés y las artes plásticas

Rodrigo Viqueira

## Rodrigo Viqueira

rodrigoviqueira@gmail.com

Magister en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana (FHCE, UdeLaR). Su tesis abordó la obra poética y antropológica de Ildefonso Pereda Valdés. Profesor de Literatura egresado del IPA, se desempeña como docente en Enseñanza Media pública y privada. Ha publicado capítulos de libro sobre literatura latinoamericana y participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

## Resumen

Este artículo aborda los orígenes de la poesía negrista de Ildefonso Pereda Valdés, considerando sus relaciones con las vanguardias europeas y con la obra de Pedro Figari. Se intenta determinar y analizar la importancia de las artes plásticas en la obra de este escritor, a la vez que se examina la representación de los afrodescendientes en sus primeros textos negristas aparecidos en *La guitarra de los negros*.

**Palabras clave:** Ildefonso Pereda Valdés –negrismo – Pedro Figari – afrodescendientes en Uruguay

**The representation of blackness in the “white” nation: poetry and visual arts in Ildefonso Pereda Valdés’s negrism**

## Abstract

This article discusses the origins of Ildefonso Pereda Valdés’ “negrismo”, focusing on his relationship with European Avant-Garde and with Pedro Figari’s work. The importance of visual arts on Pereda Valdés’ early work is analyzed, as well as his representation of blackness in *La guitarra de los negros*.

**Key words:** Ildefonso Pereda Valdés - primitivism – Pedro Figari - afro-descendants

## Renovación plástica y poética en el Uruguay de los años veinte

La década del veinte constituyó un período de transformaciones artísticas en América Latina, fundamentalmente a partir de la ruptura estética e ideológica que significó la vanguardia histórica. En el caso uruguayo, si bien existió una renovación que afectó a varias disciplinas artísticas, puede postularse que no se dio una experiencia vanguardista comparable a la de países como México o Brasil, hecho que ha llevado a hablar de una vanguardia “tibia” o sin dureza para referirse a la ausencia de movimientos artísticos radicales en el campo cultural del período.

Esta singularidad de la etapa vanguardista uruguaya puede ser pensada teniendo en cuenta las reflexiones de Hugo Achugar. Según este autor, en las décadas del diez y del veinte, el batllismo reformista y modernizante lleva a cabo o favorece un fenómeno de estatización de la cultura uruguaya en el que se pretende que el Estado intervenga en todos los aspectos de la vida cultural, a la vez que se integra a muchos intelectuales y artistas al propio aparato estatal a través de subvenciones, premios, cargos diplomáticos, etc.

Se impone en la cultura, además, el criterio del “acuerdismo” que organizaba la vida política nacional en esos años; esa búsqueda del consenso también en el plano estético y cultural explica que la llegada de las vanguardias europeas resulte parcial y con un tono de moderación, en comparación con otros países latinoamericanos. Dice Achugar (1987: 112): “El espíritu conciliador del acuerdismo pudo propiciar el eclecticismo pero supuso además un filtro de todo intento desinstitucionalizador. Se entendió el problema más en términos de un cambio técnico que como un cuestionador de la sociedad y de los principios que la sustentaban”.

Este último punto resulta medular, puesto que la vanguardia uruguaya careció de un espíritu revulsivo y rupturista radical a nivel estético, cultural o político, y fue entendida casi exclusivamente como un asunto técnico-estilístico y no como un cuestionamiento a la institución del arte en sí. En ese marco se procesó la llegada de las tendencias vanguardistas, que fueron incorporadas, salvo excepciones, con un espíritu ecléctico y moderado, lo que puede apreciarse en las revistas literarias como *Los Nuevos* (1920-1921), que con veinte años fundó y dirigió Ildelfonso Pereda Valdés junto a Federico Morador. En ella se difunden por primera vez algunas novedades artísticas europeas, especialmente las vanguardistas, a través de artículos explicativos sobre varios *ismos*, como el cubismo, el creacionismo o el ultraísmo<sup>1</sup>.

También las posteriores *La Cruz del Sur* (1924-1931) y *La Pluma* (1927-1931) mantuvieron esa moderación y amplitud estética, que según ha sido señalado por

Gabriel Peluffo Linari (1999b), son características compartidas también por las artes plásticas uruguayas del período: “Una renovación estética prudencial, solventada por una actitud racionalista, es la que adhirió sin rozamientos al espíritu acuerdista y largoplacista del “País Modelo” (1999b: 39).

En referencia a la renovación plástica de este período, y con especial foco en la “escuela planista” de los veinte, Peluffo Linari ha indicado la existencia de una plataforma estética común basada en el “consorcio de *racionalismo* y *regionalismo*, par fundante del ‘nuevo estilo’” (1999b: 40); esos lineamientos estéticos pueden encontrarse tanto en la práctica de la pintura, el diseño y la arquitectura como en la enseñanza artístico-industrial.

Asimismo, “se hace más permeable y fluida la relación interdisciplinaria: pasa a ser normal que un pintor formado en la escuela del Círculo [de Bellas Artes] incurriera, al mismo tiempo, en la realización de afiches publicitarios, en ilustración periodística, o en el diseño carnavalesco.” (Peluffo Linari, 1999b: 41)

Un escenario importante para la renovación estética de los veinte fue el de las revistas literarias y culturales, en cuyas páginas confluyeron experimentaciones literarias y visuales. En ese sentido, publicaciones como *La Cruz del Sur*, *La Pluma*, *Boletín de Teseo* o *Cartel*, no solo contribuyeron con la difusión de las obras de Figari, Barradas o Cúneo, sino que también fueron un espacio para las modernas xilografías de artistas como Federico Lanau o Melchor Méndez Magariños, que aparecieron muchas veces como correlato visual de textos literarios. Esa colaboración se prolongó en libros: los grabados de Lanau ilustraron poemarios de Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe y Fernán Silva Valdés, mientras que las maderas de Méndez Magariños aparecieron en libros de Pedro Leandro Ipuche y del vanguardista Alfredo Mario Ferreiro.

Esa alianza artística de los veinte ha sido descripta por Rodrigo Gutiérrez Viñuales de la siguiente manera: “El vínculo entre artistas y literatos se hace cada vez más estrecho: aquéllos ilustraban los poemas y otros escritos de estos, y por contrapartida se beneficiaban de escritos sobre sus obras que los escritores publicaban en periódicos o revistas” (2014: 74).

En estas coordenadas de renovación plástica y poética aparecen los primeros textos de Ildelfonso Pereda Valdés, publicados tanto en revistas literarias como en periódicos de amplia circulación, en los que se percibe la búsqueda de representar lo “nuevo”, pero sin encarnar un espíritu de ruptura ni en lo estético ni en lo político. Además, Pereda Valdés toma la posición más cosmopolita, pues parece entender la renovación literaria como un diálogo (no siempre coherente) con las tendencias contemporáneas de Europa, lo que lo posiciona en un lugar diferente al que por esos mismos

años ocupaban poetas del nativismo como Fernán Silva Valdés o Pedro Leandro Ipuche.

En la década del veinte, Pereda Valdés también fue el introductor de otra de las tendencias de las vanguardias históricas latinoamericanas, el llamado “negrismo”. Su obra negrista, por tratarse de la producción literaria de un escritor blanco sin conexiones con los afrodescendientes, despertó cierta extrañeza en críticos tanto de su época como posteriores, que se preguntaron qué ideas o influencias determinaron ese “descubrimiento” del tema negro. El ejemplo más notorio es el de Ángel Rama, quien, en un clásico ensayo de los años setenta sobre las vanguardias latinoamericanas, al referirse a cómo el imperativo de lo nuevo se expande por América Latina, esboza al pasar una posible —y excesivamente dura— razón del negrismo de Pereda: “*Los Nuevos* es una consigna suficientemente explícita, a pesar de su evidente vaguedad: con ella se puede bautizar una revista en el Montevideo de 1920 donde Ildefonso Pereda Valdés ha de descubrir, leyendo a Apollinaire, que también había negros en América Latina” (Rama, 1998: 138).

Más allá de esta reductiva explicación, la poesía negrista del autor se originó en un complejo cruce de tendencias estéticas, que aún no ha sido suficientemente explorado. En este artículo abordaré los orígenes del negrismo de Ildefonso Pereda Valdés, tomando como eje la relación del escritor con las artes plásticas.

### **El negrismo inicial de Pereda Valdés: *La guitarra de los negros***

Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX encontraron una fuente de renovación estética importante en objetos y manifestaciones culturales de pueblos no occidentales, fundamentalmente africanos, dando lugar a lo que se ha designado como *primitivismo* o *negrismo* vanguardista. Este complejo fenómeno cultural puede situarse a comienzos de siglo, cuando algunos pintores fauvistas y cubistas (que buscaban apartarse de la tradición naturalista del arte occidental) “descubren” el valor estético de determinados objetos de origen africano, tomándolos como una influencia central en sus proyectos de renovación plástica. Pintores como Maurice de Vlaminck, André Derain, Matisse o Picasso toman contacto con estos objetos en el Museo de Etnografía parisiense del Trocadero y, según sus propias versiones sobre el “encuentro”, hallaron en esas piezas una forma original e imaginativa de concebir los planos y las proporciones en la representación de la figura humana. A partir de ese “descubrimiento” iniciado en torno a 1906, el interés de los artistas modernos por el *art nègre* —y el mundo exótico que evocaba— se extendió a la literatura, la música, el teatro, etc. Más allá de la admiración y el juicio positivo, es evidente que esa

fascinación por el arte africano que inician los artistas de vanguardia es resultado de la aplicación de criterios de valoración occidentales, y se apoya de modo más o menos consciente en prejuicios evolucionistas. Esas piezas son apreciadas como arte —desde un punto de vista estético— sin interés por el contexto de su producción; en forma frecuente aparecen prejuicios evolucionistas y racistas que llevan a que el arte “primitivo” sea comparado incluso con el arte infantil (Flam y Deutch, 2003).

Esta veta de primitivismo negro abierta por las artes plásticas europeas pronto es continuada por escritores de la vanguardia literaria parisiense, como Guillaume Apollinaire, Gertrude Stein o Blaise Cendrars, quien publica en 1921 una antología de folclore y literatura oral africana (*Anthologie nègre*), ampliamente difundida en la época.

Pese a la profusa historia de manifestaciones literarias y plásticas que abarca, el primitivismo o negrismo no se configura como un movimiento estético organizado a la manera de los otros *ismos* de la época, sino que se trata más bien, como señalara Jorge Schwartz (2002: 660), de un repertorio de temas y formas. A modo de ejemplo: aparte de compartir un mismo espíritu de interés o fascinación por lo *nègre*, poco tienen que ver entre sí los textos primitivistas de Apollinaire con las performances dadaístas del Cabaret Voltaire, inspiradas en rituales africanos.

En ese marco, resulta innegable que el impulso inicial del negrismo de Pereda Valdés provino de las vanguardias europeas. Sus contactos con el primitivismo vanguardista estuvieron determinados mayormente por la representación de los cubistas, aunque en general también por la moda primitivista reinante en el París de los veinte.

No obstante, es importante destacar que sus primeros textos negristas no se dieron en los primeros años de la década del veinte; de hecho, en sus artículos de 1920 y 1921 dedicados a Apollinaire y al cubismo no hay mención al tema primitivista como algo importante o destacado. Por tanto, si bien puede sostenerse parcialmente la idea de Rama de que Pereda Valdés “descubre” a los negros a partir de Apollinaire y el cubismo, no es en ese momento cuando ensaya sus primeros textos negristas, sino algunos años después, cuando publica *La guitarra de los negros* en 1926. O de otra manera: Pereda Valdés puede haber descubierto a los negros leyendo a Apollinaire, pero no es la imitación de ese poeta o de las vanguardias parisienses (o por lo menos no solamente) lo que lo lleva a escribir los primeros textos negristas.

Hacia 1925, la relación de Pereda Valdés con el ultraísmo español y con la vanguardia europea en general es menos fuerte, y se aprecia en el autor un interés por llevar su obra hacia lo americano y lo local, en un proceso similar a lo que sucedió con otros escritores latinoamericanos de vanguardia luego de una prime-

ra etapa más cosmopolita. Este leve desplazamiento de Pereda Valdés es perceptible también en su correspondencia, dado que a partir de 1925 se multiplican los contactos con escritores de toda América Latina, mientras que en cambio sus cartas con franceses y españoles comienzan a ser más escasas.

Estos cambios en su orientación también se explican por su participación e integración en el grupo de intelectuales de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) de Buenos Aires. Pereda Valdés, quien ya había publicado algunos textos en la segunda etapa de *Proa*, no era un simple colaborador ocasional para los vanguardistas argentinos, sino una figura considerablemente reconocida en el campo literario porteño; más aún a partir de 1926, cuando pasa a residir por un largo período en Buenos Aires y se integra al grupo martinfierrista, el cual también se caracterizaba por la voluntad de cruzar lo moderno con lo local o criollo.

De hecho, *La guitarra de los negros* (1926) fue publicado conjuntamente por las editoriales de *La Cruz del Sur* y *Martín Fierro*, en un hecho editorial significativo, entre otras cosas porque revela cierta hermandad o afinidad entre los proyectos de ambas revistas vanguardistas rioplatenses, como ha señalado Pablo Rocca (2002).

En *La guitarra de los negros* están muy presentes esos contactos del autor que prueban su importancia en el ambiente cultural rioplatense. Desde el retrato del poeta hecho por Norah Borges que abre la obra hasta las dedicatorias de los poemas (a Pedro Figari, Pedro Leandro Ipuche, Jorge Luis Borges, Evar Méndez, etc.), pueden verse como operaciones de legitimación del libro en tanto texto moderno y vanguardista, a la vez que criollista o nativista. Además, se destaca la importancia de lo visual en el libro, tanto por los grabados de la artista plástica argentina María Clemencia López Pombo, como también por los poemas dedicados a figuras del mundo de las artes plásticas locales (“La guitarra de los negros” a Figari; “Pastoral” a M. Méndez Magariños; “Las estrellas” a Eduardo Dieste).

En este poemario se percibirá concretado el desplazamiento del autor hacia lo autóctono, pues en varios de los poemas que componen el libro aparecen paisajes camperos y alusiones a los mitos del imaginario rural rioplatense, como en *La guitarra*, *La inútil cosecha* o *Campo*. Esta nueva preocupación por lo local lo emparenta con el movimiento nativista uruguayo, representado en la poesía por Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, quienes desde comienzos de la década del veinte desarrollaron una lírica en la que se estetizan ciertos objetos y sujetos tradicionales, pertenecientes en su mayoría al imaginario campestre rioplatense<sup>2</sup>.

Ildefonso Pereda Valdés no perteneció al grupo de artistas nativistas; aunque compartiera parcialmente cierto interés por lo autóctono, su trayectoria poética estuvo desde comienzos de la década más centrada en

la línea cosmopolita. Pese a su voluntad de representar lo local, acentuada a partir de 1925 y perceptible en varios poemas de *La guitarra de los negros*, Pereda Valdés no se sentía identificado con las poéticas nativistas al estilo de Fernán Silva Valdés o de Pedro Leandro Ipuche, tal como manifestó en más de una ocasión<sup>3</sup>.

Lo nativo o criollo ingresa en la poética de Pereda Valdés integrándose al eclecticismo que lo caracteriza. En el libro, de hecho, las evocaciones rurales idealizadas se alternan con ambientes marítimos y urbanos, al igual que las imágenes creacionistas y ultraístas se mezclan con confesiones neorrománticas de tono sentimental, sumados a los dos poemas que inauguran la línea negrista de su obra (*La guitarra de los negros* y *Los tambores de los negros*).

Precisamente estos poemas son los que ocupan el primer plano, más aun teniendo en cuenta que el libro iba a titularse *La canción bruja*, nombre de otro de los poemas incluidos en el poemario, según lo señaló Gervasio Guillot Muñoz en su crítica en *La Cruz del Sur*; pero finalmente su autor se decide por *La guitarra de los negros*, privilegiando esa línea negrista recién fundada. Además, al año siguiente publica *Cinq poèmes nègres* (que incluye tres poemas nuevos de la misma temática) y en 1929 *Raza negra*, un libro enteramente dedicado a la poesía negra. Es decir que de todas las vertientes estéticas que confluyen en *La guitarra de los negros*, es el recién descubierto negrismo el que desarrolló en sus libros inmediatos.

Si bien en esos poemas son notorias las huellas del primitivismo europeo en la mirada exotizante de Pereda Valdés sobre el universo afro, no debe pasarse por alto el hecho de que el autor desarrolla esa representación estética del negro en el momento en que busca acercar su obra a lo local o nativo.

Al representar lo afrouruguayo, la búsqueda de lo autóctono toma un camino particular y original en el contexto de la lírica uruguaya de la época. En este sentido, y refiriéndose al negrismo de Pereda Valdés, ha señalado Pablo Rocca (2002: 41):

Lo que se podría llamar el tema “nativo clásico” rioplatense, el gaucho y su mundo, no solo tenía una tradición poco más que centenaria, sino que en ese terreno tenía competidores fuertes que ya se habían hecho su lugar y hasta se habían hecho acreedores de reconocimiento entusiasta de la crítica de las dos orillas (Zum Felde aquí, Borges allá). En cambio, el negro, que en la pintura Pedro Figari estaba frecuentando con igual veneración por parte de la crítica joven, no tenía sus cultores literarios.

La mención a Figari es sumamente relevante por su influencia en los jóvenes artistas de los veinte. La serie de sus *Candombes* fue inspiradora para algunos ar-

tistas en el sentido de impulsarlos a representar al negro como otro de los personajes “primitivos” americanos, y en especial para Pereda Valdés, quien dedicó a Figari el poema que da título al libro.

No obstante, tal como el mismo poeta señala en la respuesta a *La Cruz del Sur*, la atracción que ejerce lo cosmopolita impide una adhesión completa al nativismo, por lo que las representaciones primitivistas de la vanguardia francesa constituyen también una fuerte influencia en el negrismo inicial de Pereda Valdés, determinando la forma en que este se apropia del tema negro.

El negrismo iniciado en *La guitarra de los negros*, por lo tanto, no solamente parece ser una opción original —poco abordada por la literatura— de representar lo nativo, sino que es también un punto de unión entre lo cosmopolita-moderno y lo local-americano. Ildefonso parece encontrar entonces en el tema negro un capital doblemente prestigioso: moderno y nativo, un punto de cruce entre el cosmopolitismo vanguardista —la moda internacional del *art nègre*— y el criollismo o nativismo en el que busca inscribirse.

Esta doble vertiente, con las contradicciones estéticas e ideológicas que supone, se percibe en toda la poesía negrista escrita por Pereda Valdés en los años siguientes.

En el primer poema del libro, *La guitarra de los negros*, el ambiente es rural y los negros se integran en alusiones al universo gauchesco:

Dos negros con dos guitarras  
tocan y cantan llorando.  
[...]  
La cuchilla de sus dientes  
corta el canto en dos pedazos.  
Melancolía de los negros  
como copa de ginebra.

(*La guitarra de los negros*)

Los personajes negros son traspuestos a un contexto campero, alejándose del primitivismo africano más frecuentado por la vanguardia europea, o en todo caso, buscando una versión local de dicho primitivismo.

El otro poema —*Los tambores de los negros*—, aunque mantiene la asociación de los negros con lo musical, varía bastante en la forma de representar al mundo afro, variación que en sí misma es una evidencia de las vacilaciones del autor en torno a esta temática internacional/local.

En este segundo poema el centro es también un tema tradicional afrouruguayo, un candombe, por lo que el ambiente es urbano. Mientras que en París se volvían moda otras músicas de origen afroamericano, como el jazz o el maxixe, Pereda Valdés busca en el —menos célebre— candombe afrouruguayo su propia

versión local de esa moda, pero ajustándolo a los parámetros culturales europeos, por lo que plasma el candombe con notable exotismo:

Los negros de largos tambores,  
de rojos collares, de plumas azules,  
de labios violentos, de ojos sensuales,  
llenan la ciudad de un chillerío africano.  
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás,  
borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.  
¡Música de la selva en medio de la ciudad!  
¡Alegría de los negros de dientes afilados!

(*Los tambores de los negros*)

La figura de los negros llega incluso a animalizarse y se carga con una connotación de sensualidad primitiva, característica del exotismo vanguardista, lo que deriva en cierta mirada despectiva (“chillerío africano”). En este sentido, la imagen que se da del baile afrouruguayo es manifiestamente irreal e imaginaria.

Cada estrofa se cierra con el juego onomatopéyico para reproducir el sonido de los tambores afrouruguayos, en un recurso fonético que, siendo característico de buena parte de la poesía negrista antillana, Pereda Valdés no utilizará demasiado a lo largo de su obra.

En estos poemas que inician *La guitarra de los negros* también es interesante el lugar ocupado por el sujeto enunciante, dado que en ninguno de los dos el texto se enuncia desde la voz de un afrodescendiente o alguien de herencia africana. Pereda Valdés no reproduce ni ficcionaliza la voz del negro, no habla por él, lo que lo diferencia no solamente del antecedente local de Acuña de Figueroa sino también de otras poéticas iniciales —y centrales— del negrismo latinoamericano, como los *Motivos de son* (1930) de Nicolás Guillén. El que no sea frecuente en la poesía negrista de Pereda Valdés la imitación del habla de los afrodescendientes explica que en su negrismo no tengan tanta importancia los rasgos oralizantes que caracterizan a los poetas del negrismo caribeño.

En la poesía de Ildefonso, quien enuncia el poema parece ser más bien un observador externo a las escenas evocadas. En *Los tambores de los negros*, incluso, hay una referencia explícita al sujeto de la enunciación lírica:

[...]  
Cuando la ciudad se apaga de luces y colores,  
y muere el carnaval en la primera aurora,  
los negros se retiran. Y mi corazón, que es un tambor,  
al latir repite sordamente, locamente:  
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás,  
borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.

Ese *yo* no es parte de quienes protagonizan el can-dombe, los observados, sino que recién es mencionado cuando “los negros se retiran”. Parece más bien ser la figura de alguien que se identifica emocionalmente con la escena musical presenciada, reproduciendo finalmente —en su interior, su “corazón-tambor”— el sonido que antes partía de los músicos.

Más allá de las líneas e ideas estéticas que confluyen en sus primeros poemas negristas, para comprender cabalmente la visión que tiene en sus inicios Pereda Valdés sobre el mundo afro, resulta de gran interés un artículo publicado por él en *La Cruz del Sur* en febrero de 1926, que acompaña a la reproducción de un grabado de María Clemencia López Pombo, el cual representa a unas figuras de origen africano bailando y tocando instrumentos en un ambiente tropical. Este artículo, titulado *Los negros*, pese a su brevedad, adquiere gran importancia dado que parece ser su primer texto en prosa sobre la cuestión, y se publica además muy poco tiempo antes de la aparición de *La guitarra de los negros* (de hecho, hay en él alusiones a que los dos poemas negristas ya habían sido escritos). Asimismo, evidencia nuevamente el cruce entre lo poético y lo plástico que se encuentra en los orígenes del negrismo de Pereda Valdés.

El tema sobre el que reflexiona el autor es el papel de los negros en el arte moderno. El interés, por tanto, es exclusivamente estético, y nada tiene que ver con los afrodescendientes como sujetos sociales ni con sus problemáticas contemporáneas o históricas. Pereda intenta llevar a cabo en este artículo una defensa de la legitimidad del tema negro para el arte moderno.

El disparador de la reflexión es el grabado, pues dice: “Todos estos recuerdos se me enredaron, al contemplar este grabado tan lindo, de María Clemencia, frente al cual he sentido la necesidad de decir algo sobre los negros” (Pereda Valdés, 1926b). Luego se pregunta: “¿Qué representan los negros en el arte? ¿Desde cuándo se les ha facilitado carta de ciudadanía y se les permite inspirar seriamente a los artistas? ¿Ha sido una conquista de los negros o entrometimiento?”.

En este fragmento citado puede verse que, en este momento, Pereda Valdés concibe el mundo afro en función del arte occidental moderno; esta postura se torna evidente en la imagen territorial que utiliza, al preguntarse cuándo se los dejó entrar al terreno del arte, al que serían ajenos. Además, expresa que se les permite inspirar a los artistas, por lo cual los negros serían en el mejor de los casos un tema legítimo de inspiración estética, pero de ningún modo productores de arte propio.

En la misma línea, más adelante defiende la legitimidad del arte negro a partir del interés que despertó en los pintores cubistas y en Apollinaire. Y exclama: “¡De ese arte selvático surgió toda una nueva concepción de los planos y del relieve!”.

En el artículo también indica representantes americanos que se han interesado por el tema negro, donde menciona obviamente a Figari y al mejicano Covarrubias.

A modo de cierre, en el último párrafo dice que los negros emigran desde el sueño más tropical a la realidad “de esos negros que hoy apenas se pueden ver perdidos en medio de tanta blancura, urbanizados y sin color local, que son tan solo unos puntitos en el tablero de ajedrez de la ciudad”. Esta última reflexión es muy reveladora de la concepción de Pereda sobre los afrodescendientes, puntualmente sobre los uruguayos; en esta mirada nostálgica y romántica, los negros parecen estar en vías de desaparecer, de perder su “color local” como consecuencia de una aculturación. También confirma que el negro en estos momentos solo le interesa al escritor como asunto artístico, pues en la realidad “apenas se pueden ver”. Este interés estético por el negro, junto a la dificultad para “verlos” en la realidad, revela los límites de su pensamiento sobre las cuestiones étnicas y sociales vinculadas con los afrodescendientes. Es esa visión la que se manifiesta en los primeros dos poemas de *La guitarra de los negros*.

### El modelo pictórico de Pedro Figari

La pintura de Pedro Figari (1861-1938) había alcanzado amplia aceptación entre los intelectuales renovadores del Río de la Plata, entre quienes el abogado y filósofo era venerado como maestro en la década del veinte. Prueba de esta influencia de Figari sobre los intelectuales más jóvenes es la importancia que tiene su palabra en las revistas literarias uruguayas más significativas del período, *La Pluma* y *La Cruz del Sur*. En el tercer número de *La Pluma* aparece una carta del pintor a Alberto Zum Felde, escrita desde París, en la que afirma la necesidad de la autonomía cultural y artística americana, y critica la alienación cultural que lleva a que un pueblo —y sus artistas— no esté en contacto con sus propias raíces. Desde una postura magisterial, culmina su carta felicitando a *La Pluma* por promover las ideas americanistas (Figari, 1927). La publicación de la carta de un artista tan prestigioso como lo era Figari tiene un valor legitimador de la acción cultural que empezaba a desarrollar esta publicación.

Parecida actitud tuvo unos años antes *La Cruz del Sur*, cuyo segundo número se abre con un texto de Figari titulado *Autonomía regional*, el cual podría leerse casi como texto programático para la revista, pues el pintor indica la orientación cultural a seguir:

Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos

a olvidar nuestra tradición [...]. La Cruz del Sur ha de brillar más, tanto más cuanto más hayamos hecho por individualizar nuestra raza y nuestra región, y cuanto más adecuados y científicos sean los elementos con que nos individualicemos. Y hay que trabajar, trabajar a conciencia, con toda decisión. (Figari, 1924)

El peso de Figari sobre los intelectuales renovadores también se fundamentaba en que su pintura ya había logrado cierto éxito entre los vanguardistas porteños de *Martín Fierro*, así como en los circuitos artísticos parisenses, donde el pintor vivía desde 1925, por lo que ejemplificaba la posibilidad de hacer una obra nativa a la vez que de valor universal. Parece fácil pensar que este prestigio tanto local como internacional motivara la admiración y hasta cierta imitación de parte de Pereda Valdés, tomando esa obra pictórica —especialmente los cartones de temas afroargentinos y su serie primitivista— como una de sus referencias estéticas a la hora de escribir sus primeros poemas negristas. El hecho de que el poema *La guitarra de los negros* esté dedicado a Figari indica suficientemente esta filiación explícita entre la serie de los *Candombes* del pintor y la plasmación poética de Pereda Valdés.

No obstante, la representación que lleva a cabo Pereda no puede acoplarse completamente a la del pintor nativista, entre otras cosas porque Figari se sitúa de espaldas a las tendencias geometrizaras y cubistas que llegaban desde Europa y eran imitadas por otros pintores rioplatenses. Las pinturas de temática afroargentina de Figari responden a una serie de ideas filosóficas y artísticas propias; no se derivan de la moda del primitivismo vanguardista europeo, tan influyente en el caso de Pereda Valdés.

La obra plástica de Figari es indisociable de sus posturas filosóficas y teóricas, elaboradas desde mucho tiempo antes de dedicarse plenamente a la tarea de pintar (lo que recién sucede a partir de su instalación en Buenos Aires en 1921). El pensamiento filosófico de Figari, según la lectura de Aníbal Corti, podría entenderse como una “auténtica metafísica del progreso” (Corti, 2016: 41), pues concibe al progreso -moral, material e intelectual- de la especie humana como un proceso irreversible, unido al avance de la razón y de la ciencia. Formado en el pensamiento evolucionista y naturalista, Figari fue crítico del pensamiento religioso, tanto por postular la existencia de un orden sobrenatural como por separar imaginariamente al ser humano de la naturaleza, a la cual está esencialmente unido.

Corti propone la existencia de dos etapas en el pensamiento filosófico figariano: una primera -que se expresa en *Arte, estética, ideal* (1912)-, marcada por su optimismo histórico en relación al avance de la civilización, y una etapa tardía, en la que predomina un

mayor pesimismo, visible en *El arquitecto* (1928) y en la novela utópica *Historia Kiria* (1930). De acuerdo con esta lectura, una explicación posible de ese cambio podría encontrarse en el impacto producido por la Primera Guerra Mundial, que lleva a Figari a cuestionar la idea de progreso como algo mecánico e inexorable; aunque, como positivista, continúe creyendo en el progreso humano, toma una postura crítica ante el curso del mundo moderno.

Además, tanto desde sus actividades políticas y periodísticas en el 900 como en su aventura pedagógica al frente de la Escuela de Artes (1915-1917), Figari venía militando a favor de una descolonización cultural. Como indica Gabriel Peluffo Linari en su historia de la pintura uruguaya, se trata de “alguien que viene proponiendo incansablemente la necesidad de afianzar una identidad nacional y americana desde múltiples campos de la actividad cultural [...], pasando a ser la pintura el último y el más resonante de esos campos” (Peluffo Linari, 1999a: 106).

La pintura que desarrolla entonces en la década del veinte tiene un carácter testimonial; busca evocar ciertos elementos del pasado histórico rioplatense. Sin embargo, este rescate legendario del pasado histórico a través de la pintura responde a problemáticas e ideas más complejas que las que guiaban a otros artistas nativistas de los veinte. Para Figari, los conflictos humanos del siglo xx y la crisis de valores de la civilización occidental moderna eran consecuencia de una ruptura o disidencia entre el orden natural y el orden social, entre medio ambiente y cultura. Según lo aborda Peluffo Linari (1999a: 113), el hilo conductor de la utopía antropológica de Figari es la necesidad de una correspondencia íntima entre “formas de vida” y “formas de cultura”, idea que está presente en toda su obra pictórica sobre diversos tipos humanos que encarnan la sencillez y la integridad del estado de vida primario.

Aníbal Corti también ha llamado la atención acerca de la aparente contradicción en el pensamiento social figariano, en el que conviven la confianza en el hombre racional y científico del futuro con la mirada al pasado, al hombre que vivía en estado de naturaleza. Según Corti, la incongruencia es aparente, puesto que “[e]n ese pasado remoto hacia el que mira Figari no han de buscarse conocimientos mayores o medios técnicos mejores que los que ha alcanzado la moderna civilización tecnocientífica, sino firmes orientaciones de tipo moral para una civilización que ha perdido el rumbo.” (Corti, 2016: 51) Es decir que no hay en Figari una exaltación nostálgica del “buen salvaje”, sino que su interés por el mundo primitivo se explica por la relación de ese mundo con la naturaleza.

En sus pinturas,

el tipo primigenio troglodita, el negro de los sa-raos y los candombes, el gaucho de los patios criollos, actúan como paradigmas de un estadio social donde la relación del hombre y su medio ambiente no ha ingresado aún en el “caos complexivo actual” y donde se mantiene por lo tanto, prístina y viva, la coherencia entre “modo de ser” y “modo de hacer”, entre pensamiento y comportamiento. (Peluffo Linari, 1999a: 113)

De ahí que inicie esta nueva mirada a las formas de vida primaria con la serie dedicada a los “Trogloditas”, hacia 1919, intentando representar al hombre primario universal, para pasar luego a evocar arquetipos humanos regionales americanos, como el gaucho y el negro. Según Peluffo Linari (2004: 6-7):

Figari necesita repetir incansablemente los distintos escenarios representados en su pintura, para lograr una densidad narrativa proclive a la fábula, como si tratara de pintar las “falsas memorias” de la colectividad sin otro estatuto positivo excepto el de crear identidad, y, por lo tanto, crear futuro en el orden positivista de la evolución. [...] El hombre arcaico que evoca esa fábula no es un arquetipo al que se debería volver en términos nostálgicos, sino que es el prototipo esencial que Figari exhorta a descubrir en estado larvario bajo la civilización actual.

Los cartones sobre la vida social de los negros rioplatenses, entonces, al igual que las pinturas sobre gauchos, pretenden ver a esos sujetos sociales como esencias o fundamentos de una modernidad regional americana, como parte de una memoria poética o ficcional que debe volver a mirarse para sustentar una identidad colectiva propia.

Sobre este punto, opina el crítico de arte Pablo Thiago Rocca (2007: 8): “Son los tipos humanos de América —sus series de ‘trogloditas’, indios, chinas, gauchos, negras y negros—, admirados por su llaneza espiritual y por su autenticidad radical, los únicos protagonistas de la historia”.

Fueron esos cuadros de Figari, precisamente, los que estuvieron en el origen de los primeros poemas negristas de Ildefonso Pereda Valdés. Aunque el interés del poeta por el personaje afro carece de la densidad filosófica figariana (no hay un sistema coherente de ideas en el primer negrismo de Ildefonso) y mira a la vez al primitivismo de las vanguardias europeas, de todos modos, la mirada y la representación plástica del maestro dejaron sus huellas.

Lo más notorio es la voluntad del poeta de localizar el tema negro en ambientes rioplatenses, modificando —o tensionando— así las imágenes más difundidas del primitivismo europeo.

En los dos poemas negristas de *La guitarra de los negros*, Pereda Valdés no parece distanciarse demasiado de la mirada nativista, en el sentido de que también concibe al negro como un sujeto folclórico y ahistórico, equivalente al gaucho, es decir, una figura inexistente y ya algo lejana en el Uruguay moderno del siglo xx. Supone entonces que los afrouruguayos también son un asunto del pasado, de cuyos símbolos, por lo tanto, es posible apropiarse sin mayores conflictos.

En estos primeros momentos de su poética negrista, Pereda Valdés parece ignorar, asimismo, la existencia de escritores y periodistas afrouruguayos contemporáneos capaces de autorrepresentarse, hecho que cambiará cuando en 1929 entable contacto con los letrados negros nucleados en el periódico *La vanguardia*.

En varios poemas negristas de Pereda, tanto en los dos primeros como entre algunos escritos en los años siguientes —*Los tambores de los negros*, *El candombe*, *El buque negrero*, *Caserío de negros*, etc., se percibe un interés memorialista o historicista por reconstruir episodios pasados de la vida social de los negros rioplatenses, especialmente los que recrean la época colonial. Este aspecto lo emparenta directamente con la pintura de Figari; para Pereda Valdés, también los negros parecen ser algo que pertenece o se corresponde mejor con un pasado mítico que con el presente del siglo xx, como se ponía en evidencia en el artículo titulado *Los negros*, aparecido en *La Cruz del Sur* a comienzos de 1926.

El modelo pictórico figariano también puede explicar la particularidad del sujeto enunciante como observador en los primeros poemas de *La guitarra de los negros*, dado que Pereda Valdés se situó de espaldas al antecedente literario local, que encarnaba Acuña de Figueroa con sus burlescas “canciones de negros”. La figura del poeta —blanco— como observador puede relacionarse mejor con la pintura de Figari, al menos con la lectura que Pereda hizo de ella. En un artículo publicado en *La Cruz del Sur*, donde elogia los cuadros del pintor por la vida e intensidad de sus personajes, Ildefonso se centra especialmente en la serie de los *Candombes*, que es evidentemente la línea pictórica que más le interesa en estos momentos. Dice:

Los negros sensuales de Figari forman un conjunto aristocrático, con un espíritu de clase que no quiere la confusión con los blancos. Tienen sus trajes —imitación de los trajes de los señores— sus bailes, sus reuniones secretas, completamente herméticas, a las que solo ha podido penetrar Figari, cronista fino de los negros (Pereda Valdés, 1925).

Como puede verse, lo que Pereda aprecia en la representación negrista de Figari es el hecho de ser un cronista del mundo negro, alguien que logra penetrar —en una evocación poética— en esos episodios de su

vida social. El sujeto enunciante de los primeros poemas negristas del autor parece inspirarse en este rasgo, pues actúa como un observador o un cronista de ciertas escenas protagonizadas por los negros.

Resulta importante, en este caso, pensar esta figura de cronista u observador del universo afro en relación a los ensayos antropológicos de Pereda Valdés de la década del treinta. Naturalmente, Pereda no tuvo formación profesional etnográfica, la que comenzó en Uruguay varias décadas más tarde, y la mayoría de sus ensayos afroamericanos se apoyan en la divulgación o investigación libresca; sin embargo, en algunas ocasiones se pone de manifiesto la figura del escritor como observador de la vida cultural de los negros, aunque curiosamente no se refiere a los afrouruguayos —con los que estaba ampliamente vinculado— sino a los negros brasileños, por ejemplo cuando Pereda Valdés presencia y registra en crónicas periodísticas y dibujos los rituales, cantos y bailes durante su viaje a Río de Janeiro en el carnaval de 1933. En esos textos, publicados en diarios y revistas cariocas y montevidéanas, se hace visible esta figura del cronista, figura que el propio Pereda Valdés hace surgir de la pintura de Figari.

Por otro lado, aunque lo musical está presente en esta visión del mundo afro, puesto que en los dos primeros poemas la escena evocada incluye la música —sea guitarras o tambores—, en el negrismo de Pereda Valdés tiene un fuerte peso lo visual y plástico:

Los negros de largos tambores,  
de rojos collares, de plumas azules,  
[...]  
El candombe derrocha color  
en el tablado de serpentinas,  
[...]

(*Los tambores de los negros*)

Esa dimensión plástica de su representación negrista es tributaria, seguramente, de la influyente pintura nativista de Pedro Figari. Sin embargo, no debe pasarse por alto que esa representación visual del texto poético no se ajusta a la de Figari, en la medida en que Pereda Valdés enfatiza los elementos más exóticos y llamativos de la escena evocada y de la corporalidad de los personajes (rojos collares, plumas azules, labios violentos, chillerío africano), elementos que no están presentes en las pinturas de Figari. En este sentido, puede afirmarse que no existe una comunión total entre las representaciones plásticas y poéticas de estos artistas, en buena medida por los disímiles impulsos estéticos e ideológicos que llevan a cada uno de ellos a interesarse por el tema.

En cualquier caso, en la correspondencia entre ambos, sostenida por varios años, puede apreciarse una actitud cordial, de manifiesta admiración de parte de

Pereda Valdés hacia el “maestro” consagrado; también Figari expresa interés por la obra del joven poeta. Así, por ejemplo, en una carta que el pintor le envía desde París agradeciendo el envío de *La guitarra de los negros*:

Recibí hace muy pocos días su libro, del que había oído hablar, “La guitarra de los negros”, que he leído con fruición y que le agradezco tanto más cuanto que viene con dedicatorias bien honrosas para mí. Las viñetas de María Clemencia también son primorosas: felicítela en mi nombre. [...] Su nuevo libro es como los anteriores de gran interés, y denotan un culto simpático hacia el terruño, que es preciso mantener y fomentar, para su bien y mayor dignidad. (Figari, 1926)

En cartas posteriores, también puede verse que Pereda Valdés le solicitó a Figari que ilustrase uno de sus libros negristas (posiblemente una antología que preparaba sobre poesía negrista americana), hecho que no se concretó.

Por otra parte, pese a la influencia inicial de la plástica figuriana, el negrismo de Pereda Valdés tuvo varios cambios en los años siguientes, que lo separaron de los lineamientos iniciales y lo llevaron a interesarse por otras representaciones visuales sobre el negro: en *Raza negra*, publicado en 1929, predominan los poemas sobre temas afroamericanos en un sentido más amplio y no reducido a lo regional o local, a la vez que se inicia un énfasis en la denuncia de la explotación padecida por los afrodescendientes; este libro, además, incluye en su portada un grabado “negrista” realizado por M. Méndez Magariños.

## Conclusiones

En el origen de la obra negrista de Pereda Valdés se cruzan dos modelos estéticos que representan al sujeto afro de diferentes maneras, ambos provenientes de las artes plásticas y muy influyentes para un escritor que buscaba ser “cosmopolita” y “nativo”: el de la pintura nativista de Pedro Figari y el de la vanguardia cubista europea; aunque ambos comparten el interés por sujetos entendidos como “primitivos”, difieren en el trasfondo filosófico y estético que impulsa esa apropiación/valoración, tensión perceptible en la representación negrista de los primeros poemas de Pereda Valdés.

En el contexto uruguayo de los veinte, la representación artística de los afrodescendientes se percibió, tanto por parte de los autores como del público, fundamentalmente como un gesto de modernidad estética (una forma de estar a la moda, de ser cosmopolita) o como una tendencia que podía recuperar cierta zona del pasado folclórico nacional, insistiendo en su pertenencia al pasado.

Ese contexto parece poco permeable a una discusión sobre el lugar de la población afrodescendiente, ya sea en el presente o en el pasado de la nación.

Tanto Figari como Pereda Valdés incorporan en sus obras a este sujeto social invisibilizado en la cultura oficial uruguaya en esas décadas, inscribiéndolos en la historia del país. Esta inclusión de los afrodescendientes dentro de la historia local y regional reviste una considerable importancia en el contexto uruguayo, puesto que, como ha explicado Gerardo Caetano, la idea dominante, y que contaba con el beneplácito estatal, era la de ser una sociedad cosmopolita, cuyo “tipo nacional” se había formado exclusivamente con los aportes de la “raza blanca” —europeos occidentales—, descartando o valorando negativamente los aportes de inmigrantes de otras procedencias étnicas, así como de indígenas o africanos: “En ese sentido, se insistía mucho en la noción de ‘crisol’ étnico y racial, aunque no se ocultaba su alcance restringido a la ‘combinación social’ de los inmigrantes de ‘países de la raza blanca’” (Caetano, 1999: 62).

Es un elocuente ejemplo el del conocido *Libro del Centenario*, publicado en 1926 por la Agencia de Publicidad Capurro y Cía., pero que contaba con carácter oficial por decreto del Consejo Nacional de Administración, en el que se celebra, entre los “logros” del país, el poseer homogeneidad racial y étnica, como motivo de orgullo diferencial en el contexto latinoamericano (Caetano, 1999: 62).

Sin embargo, la inclusión de los afrodescendientes en estas obras pictóricas y poéticas no deja de tener sus implicancias problemáticas, especialmente si se considera que los sujetos representados son remitidos exclusivamente al pasado y a las “falsas memorias” de la colectividad, encarnando una forma de vida primitiva y natural. Esa imagen, del afrodescendiente como sujeto atávico, primitivo o natural, más allá de que implicara una valoración, prolongó estereotipos esencialistas de origen colonial. Más aún, esa representación iba en dirección contraria a la que los propios periodistas y escritores afrodescendientes uruguayos intentaban promover a través de publicaciones como *La vanguardia* (1928-1929) y *Nuestra raza* (1933-1948), en las que puede percibirse un intento de mostrar el grado de “avance” cultural de los afrouruguayos, desprendiéndose de la exclusiva asociación con el pasado en un país que miraba promisoriamente hacia el futuro.

## Bibliografía

- Achugar, Hugo (1987). “La década del veinte: Vanguardia y batllismo: El intelectual y el Estado” en *Vida y cultura en el Río de la Plata*. Montevideo: Universidad de la República.
- Caetano, Gerardo (1999). “El ‘Centenario’ y el nacimiento de una ‘sociedad hiperintegrada’” en *Los veinte: El proyecto uruguayo: Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
- Corti, Aníbal (2016). “Dos etapas en la evolución del pensamiento filosófico de Pedro Figari”, en Romano, Antonio e Inés Moreno. *Pedro Figari: el presente de una utopía*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Figari, Pedro (1924). “Autonomía regional”, *La Cruz del Sur*, 2 (may), p. 1.
- Figari, Pedro (1926). “Carta a Ildefonso Pereda Valdés”. París, 10 set. Colección PF del Archivo General de la Nación. Web: [http://figuras.liccom.edu.uy/figari:otros\\_documentos:a\\_ildefonso\\_pereda\\_valdes\\_10\\_setiembre\\_1926.pdf](http://figuras.liccom.edu.uy/figari:otros_documentos:a_ildefonso_pereda_valdes_10_setiembre_1926.pdf)
- Figari, Pedro (1927). “Una carta de Pedro Figari”, *La Pluma*, 3 (nov), pp. 29-30.
- Flam, Jack y Miriam Deutch (2003). *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Los Ángeles: University of California Press.
- Guillén, Nicolás (1957). *Sóngoro cosongo. Motivos de son. West Indies Ltd. España*. Bs. As.: Losada.
- Guillot Muñoz, Gervasio (1926). “La guitarra de los negros”, *La Cruz del Sur*, 13 (ago), p. 22.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2014). “Modernidad rioplatense. Ilustradores de libros en Uruguay en una era de transformaciones artísticas (1920-1934)”, *Temas de la Academia*, 11, pp. 73-84.
- Peluffo Linari, Gabriel (1999a). *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1: El imaginario nacional-regional (1830-1930): de Blanes a Figari*. Montevideo: EBO.
- Peluffo Linari, Gabriel (1999b). “Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los años veinte” en *Los veinte: El proyecto uruguayo: Arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal Juan Manuel Blanes.
- Peluffo Linari, Gabriel (2004). “Pedro Figari: Crítica de la vanguardia y utopía de la memoria” en *Figuras: Pedro Figari en hipertexto*. Web: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:inicio>.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1925). *Sobre Figari*, *La Cruz del Sur*, 28 (oct), p. 21.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1926a). *La guitarra de los negros*. Montevideo- Bs. As.: La Cruz del Sur/Martín Fierro.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1926b). *Los negros*, *La Cruz del Sur*, 11 (feb), p. 5.

- Pereda Valdés, Ildefonso (1927a). *Cinq poèmes nègres*. Montevideo: Aux edition de La Cruz del Sur.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1927b). “Contestando a las preguntas de *La Cruz del Sur*”, *La Cruz del Sur*, 17 (may-jun), p. 17.
- Pereda Valdés, Ildefonso (1929). *Raza negra*. Montevideo: La vanguardia.
- Rama, Ángel (1998). *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca.
- Rocca, Pablo (2002). *Las orillas del Ultraísmo*, Hispamerica: revista de literatura, 92, pp. 21-48.
- Rocca, Pablo (2006). “Dos lenguas, ¿un proyecto literario?” en Rocca, Pablo y Gênese Andrade. *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Murcia: Universidad de Alicante.
- Rocca, Pablo Thiago (2007). *De candombes y negros: usos sociales y simbólicos de la pintura de Pedro Figari*, Revista Dossier, 4 (set-oct), pp. 4-9.
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Notas

1. Pese a su brevedad y a su eclecticismo, se trató de una publicación clave en la primera difusión de las vanguardias en Uruguay, en especial del ultraísmo español, siendo *Los Nuevos* la primera publicación rioplatense en dar cuenta de este movimiento, aun antes de la llegada de Borges a Buenos Aires en 1921.
2. El nativismo, siguiendo lo que sostiene Pablo Rocca (2006: 30-31), debería entenderse como un grupo específico que, apelando a las nuevas técnicas de escritura poética de las vanguardias, lleva a cabo una representación de los sujetos sociales y los objetos entendidos como característicamente “nacionales”.
3. Resulta interesante la respuesta que da el poeta a la encuesta que lleva adelante *La Cruz del Sur* sobre arte nativista, a la que responden algunos de los principales poetas uruguayos de esos años. En las respuestas de Pereda aparece un tono irreverente al referirse al arte nacional como una realidad consolidada: “Mientras exista el jazz-band es imposible fabricar arte nativista. En este momento quiero hacer arte nativista, pero el ritmo sincopado de un fox-trot me lo impide; pienso en el campo desde Montevideo, y nada. Decididamente no soy un poeta nativista” (Pereda Valdés, 1927b)

