



ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS

MESA REVUELTA

Iconografía y escritura en el espacio alegórico del siglo XIX

(Discurso de ingreso a la Academia)

En el sector social letrado de Montevideo, durante la mayor parte del siglo XIX, la modalidad discursiva de la alegoría cumplió un papel relevante en la construcción del imaginario urbano y nacional.

Aún dentro de su complejidad, la alegoría iconográfica que se desarrolló en ese período presenta los síntomas de una transición entre la alegoría barroca y la alegoría moderna, hecho que pone a disposición del historiador ciertas claves interpretativas para explorar las construcciones imaginarias del colectivo letrado en el punto de encuentro entre lo canónico y lo vulgar, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano, lo personal y lo mundano, en los comienzos de nuestra vida republicana.

La alegoría constituye entonces una figura retórica privilegiada en el proceso cultural de la modernidad, ya que su ductilidad semántica la convierte en un síntoma particularmente revelador de dicho proceso.

Lo más destacable dentro del período al que me voy a referir -que en nuestro país se ubica entre los prolegómenos de la Guerra Grande, hacia 1840, y las postrimerías de la Guerra de la Triple Alianza, hacia 1867- es que la alegoría, como género derivado de la retórica clásica, ofrece un espacio maleable para la práctica espiritual, entendiendo por ésta, no sólo la praxis literaria, sino también la iconográfica, en tanto ambas se imbrican muchas veces en un mismo texto, permitiendo la convivencia de códigos visuales que se corresponden con códigos sociales y culturales característicos de ese período de transición histórica al que hacíamos referencia.

La imbricación de texto e imagen en un mismo espacio de representación es ya un recurso de la iconografía europea antigua, pues en ambos soportes signícos se apoya el diagrama didáctico primitivo. Combrich repara en el hecho de que antes del siglo XIV, era notorio el predominio de la palabra en la alegoría medieval. Freud también explora fugazmente este problema cuando, en su trabajo sobre la interpretación de los sueños declara: "... la carencia de expresión va ligada a la naturaleza del material psíquico del que dispone el sueño. La pintura, comparada con la poesía -que sí puede servirse de la palabra-, se encuentra en una situación parecida. Por eso antiguamente se esforzaba en remediar aquella desventaja con la colocación, por parte del pintor, de banderines delante de la boca de los personajes representados, en los que escribía las palabras que desesperaba por hacer comprender..."

Hay en estas alegorías una afinidad entre pensamiento abstracto e iconografía, dada no solamente por relaciones de significado preconfiguradas, sino por el espacio de representación en común, aunque mirados como actos de escritura, constituyen, *strictu sensu*, universos separados.

Lo cierto es que la alegoría, en tanto espacio intertextual, espacio de cruce de escrituras diversas, está ya presente en la antigüedad clásica y, particularmente, en los **emblemas** alejandrinos, aunque hay una época de oro -podríamos llamarla así- de la alegoría premoderna, que va del siglo XVI al XVII, con un fuerte énfasis en el uso de emblemas, empresas, epigramas y otros recursos convocantes de la imagen y la palabra al mismo tiempo, con un fin de pedagogía teológica o pedagogía moral.

Las interpretaciones de este proceso realizadas a lo largo del siglo XX, tienden a pensar la alegoría -ya sea de carácter literario o icónico- como un acto de escritura, concepción que tiene como referente principal a Walter Benjamín en "Orígenes del drama barroco alemán", una obra escrita en la década de 1930 y publicada por primera vez en 1963. "De un solo golpe -dice Benjamín- la profunda visión de la alegoría transforma todas las cosas en cautivadora escritura". Ya en 1860 el poeta Charles Baudelaire reconocía, en *Les paradis artificiels*: "Todo mi ser deviene alegoría".



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

La presunta superioridad de la literatura respecto a la pintura en cuanto a sus respectivas posibilidades de crear “imágenes eficaces”, es decir, imágenes con poder de persuasión comunicativa, es una polémica típica de los pintores venecianos del siglo XVI, pero que, en realidad, constituía un dilema ya tradicional desde los pensadores antiguos. Por lo menos desde la *Poética* de Aristóteles y *Ars Proetica* de Horacio.

Césare Ripa, por su parte, en su recopilación de alegorías publicada a finales del siglo XVI, “insiste en la tradición pedagógica según la cual la demostración *ad oculos* es de efecto más duradero que cualquier instrucción verbal”. Ya lo había dicho Horacio en *Ars Poetica*: “Lo que entra por el oído conmueve el espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno”.

Sin embargo, entre el doctorado urbano montevideano de mediados de siglo XIX, tanto la prosa como la poesía gozaban de mayor predicación y confianza que las que pudieron haber depositado esos sectores sociales en la imagen pictórica, a la que recién se le reconocerá valor pedagógico como instrumento constructor de nación y ciudadanía a partir de 1870, aproximadamente. No obstante, la praxis alegórica en el dibujo y las pequeñas pinturas de tono intimista, era asunto corriente desde los primeros años de la vida republicana.

En tiempos de la Guerra Grande, por ejemplo, era habitual encontrar el concurso de la imagen icónica y de la escritura textual dentro de un mismo espacio de representación, en documentos pertenecientes tanto a la vida familiar como a la esfera pública o política. Un buen ejemplo es la extensa obra realizada por el español Juan Manuel Besnes Irigoyen, dibujante, pintor y calígrafo, radicado en Montevideo desde los tiempos del Virrey Elío.

Un raro ejemplo es la acuarela de este autor contenida en una de sus libretas de apuntes de viaje, en la que aparece representado el gobernador argentino Juan Manuel de Rosas, con un texto manuscrito en la parte superior en el que puede leerse: “Rosas apoyado sobre una caña de maíz o una mazorca”.

En este caso, la imagen del gobernador por un lado, y la escritura que le acompaña, por el otro, conforman juntas la sintaxis de una alegoría satírica que juega con el doble sentido, o doble significado, de la palabra “mazorca”, ya que, más allá de su acepción común como parte del fruto de la planta del maíz, también se les llamó “mazorqueros” a los esbirros de Rosas. De modo que, para completar el sentido esta alegoría -cargada de humor ácido y crítica política- no hubiera bastado la figura solamente, ya que no es posible reconocer allí a la persona de Rosas ni a la planta del maíz. Es precisamente el texto el que viene en auxilio de la alegoría para proporcionar la clave interpretativa del conjunto de escritura e imagen. El dibujo de una plana de maíz cumple, aquí, la función que cumplían los llamados **atributos** de las antiguas personificaciones alegóricas.

En efecto, la Iconología de Césare Ripa, publicada por primera vez en Roma en 1593, recoge imágenes grecolatinas antiguas y las pone a funcionar como representación de ideas abstractas. Se trata de imágenes en general derivadas de la mitología, para cuya significación convencional recurren a uno o varios **atributos** de la figura principal (la “Misericordia” porta una rama de olivo, la “Amistad” o “Amicitia” señala con su mano derecha el corazón, etc.). La palabra escrita -que solía llamarse el **lema**- sólo cumple la función de nombrar la idea personificada a la manera de un mero complemento de la alegoría, ubicándose, por lo tanto, fuera del espacio de representación simbólica.

El hecho de que Besnes Irigoyen lo inserte dentro de ese espacio, no hace sino confirmar al **lema** (en este caso es la palabra “amistad”) como pieza estructural de la sintaxis alegórica que propone el artista.

En este caso, la propuesta de Besnes hay que relacionarla con su condición de calígrafo, ya que la **caligrafía** desarrolla un lenguaje lineal envolvente que, tras una evidente voluntad decorativa, lo que hace es integrar en el mismo espacio figurativo las imágenes y las palabras, entrelazando también sus respectivos significados.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

De esta manera, el arte caligráfico de Besnes Irigoyen, aun cuando conserva algo de la saturación curvilínea heredada del barroco, elimina de los restos de la alegoría tradicional todo vestigio de mitologías antiguas y de convencionalismos didácticos preestablecidos, transformando el acto alegórico de la personificación en una simple representación de escena mundana.

La caligrafía es una suerte de “versión siglo XIX” de la antigua emblemática, y está muy cerca del **caligrama** que también tuvo sus cultores entre los contemporáneos de Besnes Irigoyen, como fue el caso de Francisco Acuña de Figueroa.

El *caligrama* sintetiza la función imaginal del **emblema** (que etimológicamente significa “mosaico”, o “incrustación armónica de fragmentos”) y la función verbal del **epigrama**, de modo que aspira al máximo grado de simultaneidad entre la lectura del texto epigramático y la percepción global de la figura a la que ese texto hace referencia. Si el *emblema* era una imagen figurativa acompañada de una frase (o *lema*) y ambos dialogaban entre sí desde espacios semánticos diferentes, el caligrama tiende a fundirlos en una percepción única y un espacio único, percepción que reduce al máximo el tiempo comprendido entre las sucesivas e infinitas miradas del lector, es decir, las miradas que transcurren entre la lectura del texto interno y la comprensión de la imagen total.

El hecho de que todas estas formas de trazado lineal tendientes a cruzar las competencias comunicativas de la imagen y de la palabra se reproduzcan con soltura en Montevideo al mediar el siglo XIX, está dando cuenta de un momento histórico de particular exigencia en la construcción social del sentido, momento en el que los sectores letrados urbanos, formados en la cultura escrita, debieron apelar a los nuevos recursos de la cultura visual, cada vez más extendida dentro del sistema de mercados y de los objetos redificados como mercancías.

En este sentido, quiero centrar el análisis en una pieza perteneciente al género alegórico denominado “Mesa Revuelta” del cual se encuentran varios ejemplos en el Río de la Plata y en la república de Chile en la misma época. Constituye un género de representación realista poco común y altamente significativo del cambio que registra en nuestros países ese tipo de alegoría que podríamos llamar “icono-estructural”, durante el siglo XIX. Este ejemplo de “Mesa revuelta”, cuyo autor posiblemente sea Pablo Rivera -del cual desconozco sus demás datos-, fue realizado a la tinta en el Álbum personal de Dolores Vidal de Pereira, en 1851. Es un género iconográfico que comienza a verse en pinturas y dibujos recién sobre finales de la década de 1840, es decir, al término de la Guerra Grande, lo cual brinda una pauta histórica importante, ya que es la época en que se desarrolla una nueva cultura urbana sobre la base del afianzamiento de la familia y la diversificación de sus relaciones sociales. Es, como acabamos de señalar, y como reiteraremos más adelante, el momento histórico en que una cultura verbal está siendo trasmutada en cultura visual.

En ese vaciamiento de todo misticismo y de toda metafísica de la imagen, la “Mesa revuelta” supone una secularización de la alegoría barroca. Secularización a través de la cual se expresan sectores sociales cuya nueva mentalidad, ya desprendida del didactismo escolástico colonial, se muestra capaz de separar culto religioso y vida mundana. Como decía Voltaire: “Si nuestros nuevos pueblos son cristianos en la misa, son paganos en la ópera”.

Pero uno de los ejemplos más convincentes de este tipo de alegoría lo constituye una de las “Mesas revueltas” pintada con esmero hiperrealista por Juan Manuel Besnes Irigoyen. En ella hay implícita una voluntad del artista de “hacerse transparente” a la mirada del observador. La representación de lo real ha sido eximida de todo indicio de trabajo manual y el resultado es algo similar al de la cámara fotográfica. Sin embargo, el plano de representación corresponde al plano horizontal de una mesa, es decir, contradice el plano vertical que es (y era aún más en aquellos primeros tiempos de la técnica de Daguerre) el plano de recepción fotográfica por excelencia.

En la “Mesa revuelta”, la fotografía se reniega dos veces: la primera vez girando 90° su plano normal de representación, y la segunda vez demostrando (o pretendiendo demostrar) que la artesanía y la manualidad humanas son capaces de llegar a resultados similares -o aún más interesantes-, con un mayor grado de libertad en la interpretación alegórica de la realidad.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Tomando como referencia las nociones de *aura* y de *situación aurática* planteadas por Walter Benjamin, diríamos que parece existir, en este caso, una voluntad de consolidar el *aura* en una imagen singular, irrepetible, propia del desorden cotidiano, cuando esa condición aurática aparece amenazada por la reproducibilidad fotográfica. Más aún, podría decirse que la “Mesa revuelta” es una reivindicación de la “máquina de pintar” (un término usado en las academias europeas), ante los nuevos horizontes abiertos por la “máquina de fotografiar”.

La fotografía, conocida en el Uruguay desde 1840 con la llegada del primer equipo de daguerrotipia, si bien no tiene una difusión inmediata, dejará sentir su impacto en el desarrollo de una iconografía testimonial familiar ya durante los años de la Guerra Grande. A diferencia de Europa, donde se suele relacionar en términos de causa y efecto la aparición de la técnica fotográfica por un lado y la paulatina atrofia de la función mimética del arte por el otro, en nuestro medio, la fotografía vino a constituir un aporte a la cultura visual emergente, al punto que no atrofió sino que estimuló la búsqueda de recursos, para incorporar contenidos morales a la representación realista en el arte pictórico.

De este modo resulta compatible sólo en su primera parte la observación que realiza A. Gehlen en cuanto a que, junto a la invención de la fotografía, debemos considerar dos consecuencias: la ampliación del espacio vital -en términos sociales- y el final de la alianza entre la pintura y ciencias naturales.

En efecto, si el género pictórico de la “mesa revuelta” busca romper los cánones de la representación espacial tradicional, disponiendo las cosas en una visión plana de límites variables y arbitrarios, estaríamos frente a una versión alegórica de ese nuevo espacio vital ampliado, es decir, ante la traducción iconográfica de un espacio de interlocución social que comienza a extenderse más allá de los límites del pensamiento escolástico colonial, en diálogo tanto con el universo de la privacidad familiar como con el de la nueva visualidad ecléctica, propia del pensamiento francés y del sistema de mercado. En este sentido, **privacidad** y **eclecticismo** serán, precisamente, dos términos claves del discurso de los objetos del género de la “mesa revuelta”.

Ahora bien, en cuanto al segundo aspecto mencionado por Gehlen, el de un posible final de la alianza entre pintura y ciencias naturales, lo cierto es que en nuestro medio parece ocurrir todo lo contrario, ya que el género de la “Mesa revuelta” está dando a entender una continuidad de aquella alianza entre representación pictórica -cuya noción abarca también las técnicas de dibujo- y la metodología analítico-descriptiva de las ciencias naturales. Y eso no puede extrañar, desde que el género iconográfico de la “Mesa revuelta” surge durante el período histórico en el que los países de nuestra región buscaban afianzar el pensamiento científico entre dos épocas: la del romanticismo y la del positivismo. Es más, el *des-orden* de la “Mesa revuelta” implica sólo una visión desprejuiciada y liberal del orden taxonómico propio de las ciencias naturales. No se trata del desorden que contradice a la clasificación discreta de las cosas, sino un revoltijo disponible y apto para ser ordenado, para ser reconocido parte a parte por una nueva fascinación de la mirada.

De esta manera, la “Mesa revuelta” contribuye a construir sentido a partir de los fragmentos de la intimidad sometidos al flujo público de la vida moderna.

Particularmente llama la atención, en el espectro de esos objetos, la reiterada representación de manuscritos e imágenes de imprenta (como cartas, periódicos, y todo tipo de impresos), como si hubiera en esto una operación metalingüística, ya que se dibuja o se pinta imágenes que a su vez fueron dibujadas, pintadas o impresas anteriormente.

Dicho género suele presentarse en forma de dibujos a tinta en los “álbumes femeninos”, que no eran sino libros personales con páginas en blanco para ser llenadas con pequeños dibujos, pinturitas, dedicatorias, epigramas, poemas, y prosas varias, por las distintas personas que componían el ámbito social de allegados a la dueña del álbum.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Este tipo de *relicario escritural* -que atraviesa toda la historia familiar del siglo XIX- constituye un fenómeno de particular interés testimonial para el historiador, dado que, al tender un puente entre la intimidad hogareña y la sociedad mundana, se constituye en el propio cuerpo de la femineidad como cuerpo sobre el cual se escribe, es decir, como soporte receptor de la escritura social. El álbum, al actuar como galvanizador de las relaciones entre vida pública y privada, conformó un verdadero cuerpo escritural que conectó la imagen y la palabra en un mismo espacio físico y semántico.

No es extraño, entonces, que la “Mesa revuelta” aparezca a menudo en este tipo de álbum, y que, en cierto modo, pueda interpretarse como otra versión de ese mismo cuerpo escritural ubicado en la frontera entre lo personal y lo social. Cuerpo que se asume como una suerte de *topografía del universo cotidiano*. Y hablando de topografía no debemos olvidar -como guiño para el historiador- que Besnes Irigoyen había sido nombrado Topógrafo del Estado durante el gobierno del Gral. Rivera. Era entonces un personaje paradigmático para el caso que pretendemos estudiar, ya que su espacio de representación como iconógrafo, estaba situado simbólicamente entre esas dos “topografías” lindantes en la época: la del Estado nacional y la del pequeño círculo social o familiar.

Es necesario señalar que la “Mesa revuelta”, como alegoría, no implica en sí una narrativa nacionalista -como era el caso de muchas obras literarias de la época-, sino que pertenece al discurso íntimo, enfrentado con cierta melancolía y discreto humorismo a la retórica del nacionalismo. Por eso este género alegórico lo encontramos menos relacionado con la consolidación de un imaginario nacional, que con lo que podríamos llamar la construcción canónica de ciudadanía, en la que los aspectos más irrelevantes del cotidiano doméstico adquieren una dimensión individual y catártica frente al espejo e la épica nacionalista.

Es un recurso metonímico más que metafórico, ya que, a partir de meros fragmentos, propone una mirada al universo total de lo familiar y lo mundano. Es un gesto narrativo congelado en el instante fetichista, un gesto que pretende describir el reencantamiento del universo doméstico.

Esa devoción por el objeto y su mimesis, por su reproducción ilusionista minuciosa, es parte del ritual protomoderno de fijación en la realidad concreta, lo que supone una cierta ruptura con la alegoría barroca, sometida como estaba a una fijación en el “más allá” de la propia representación. En la “Mesa revuelta” la mirada queda presa en el reconocimiento de los objetos representados, queda anclada en el sin-sentido de las apariencias físicas y de su relación mutua a través del *montaje*. Esas apariencias se hacen explícitas al grado de la obscenidad figurativa, y el montaje se transforma en una mezcla al grado de la promiscuidad simbólica.

Esta ida del *montaje* como parte del operativo sintáctico de la alegoría, nos invita a vincular morfológicamente al género de la “Mesa revuelta” con sus antecedentes en la alegoría barroca del siglo XVII y con las semejanzas que presenta en relación al collage como *montaje*, utilizado por las vanguardias artísticas del siglo XX. Pero así como decimos que el género de la “Mesa revuelta”, a mediados del siglo XIX, desmitifica el tono metafísico de la alegoría barroca propia del siglo XVII (arrastrando, sin embargo, algunos de los recursos formales), decimos, también, que el collage cubista, futurista y dadaísta de la primera y segunda décadas del siglo XX, está de alguna manera prefigurado en el género de la “Mesa revuelta”. Veamos ambos aspectos por partes.

Si bien la tradición de la llamada *naturaleza muerta* -cuyo inicio tomó como género en la pintura occidental habría que ubicarlo en el siglo XV- es de tono profano, la apropiación que hace de ella la iconografía religiosa barroca (especialmente en los siglos XVI y XVII) le introduce dos elementos sustanciales: el *relicario*, que fetichiza ciertas representaciones convirtiéndolas en objeto de culto y devoción cristiana, y la *angustia del tiempo*, que perturba el significado de las imágenes cotidianas desviándolo en sentido escatológico, en el sentido de una doctrina del “más allá”. Precisamente, del *relicario* y de la *angustia* existencial se alimenta el llamado *Retrato de Vanitas*, un subgénero de la naturaleza muerta que prosperó sobre todo en Francia y en España durante el siglo XVII. La *Vanitas* exagera el desorden físico como dato dramático propio de la escena barroca, e introduce el cráneo como alegoría de la muerte.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En este tipo de pintura se impone de manera subliminal el sentido de los objetos, que, para el espíritu de la Contrarreforma, es un desplazamiento iconográfico del “silencio de Dios”. Esto trae a consideración la afirmación de Walter Benjamin respecto al drama barroco, en el sentido de que allí hay una relación íntima entre alegoría y melancolía. “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía -dice Benjamin- deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad”. El filósofo alemán relaciona, además, el efecto-melancolía con un vaciamiento del sentido que tiene connotaciones funerarias. Tal es así que llega a decir: “...en la alegoría reside el aspecto fúnebre de la historia, ya que ella se presenta como un antiguo pasaje petrificado”, un paisaje residual.

Si bien algo de esto es aplicable al género de la “Mesa revuelta”, es necesario señalar un paso intermedio entre este último y la *Vanitas* del período barroco.

Ese punto intermedio está constituido por la “naturaleza muerta” incluida en los retratos del siglo XVIII y XIX, que cumple, ante el personaje representado, la misma función que cumplían los *atributos* ante las personificaciones de ideas, en las alegorías de Césaire Ripa.

El aparente desorden de las cosas también está presente en las viñetas alegóricas de la época, como lo estaba incluso en la alegoría neoclásica francesa de 1800, impronta heredada del período barroco. Ese desorden es la condición alegórica de un *sistema de objetos* de origen barroco que experimenta una mutación de sentido al ser extraído del antiguo discurso místico-alegórico para hacerlo funcionar en otro discurso.

De esta manera puede establecerse la hipótesis de un puente histórico -concerniente estrictamente a la sintaxis alegórica- entre la alegoría tradicional y la alegoría protomoderna de la “Mesa revuelta”, que en su tan detallada y explícita representación de lo real banal, no hace sino “hablar” iconográficamente de los cambios producidos en la sociedad patricia, durante y después de la Guerra Grande.

Cambios relativos a la dinámica del relacionamiento interpersonal, pero también cambios en las conductas familiares en lo concerniente al gusto estético como nuevo medio de diferenciación social. Estas conductas se encuentran relacionadas, en último término, con las prácticas del consumo y, por lo tanto, con la nueva dimensión cultural de los objetos domésticos, no solamente en tanto objetos-mercancía, sino también en tanto portadores de una memoria íntima que toma cuerpo ritual como medida defensiva al entrar en contacto con los agentes externos, propios de la dinámica mundana.

Volvamos ahora al concepto de **montaje**, es decir al relacionamiento de discursos visuales entrecortados -tanto procedentes de la imagen como de la escritura verbal- en un mismo espacio de representación, tomando como referente el collage Dada (o también el collage futurista) de las primeras décadas del siglo XX.

En el caso de estas imágenes la técnica de realización es el ensamble de figuras impresas y objetos reales sobre el plano de representación (recordemos que el concepto de **emblema** barroco remitía, etimológicamente, a la idea de un ensamblaje de fragmentos). Pero independientemente del procedimiento y materiales empleados, lo que interesa desde el punto de vista del análisis morfológico, es la utilización -aquí de manera ya paradigmática- de la técnica de *montaje* como técnica de sintaxis visual, en la que el discurso definitivo es resultado de relacionar discursos interrumpidos, vale decir, es resultado de sustituir la narrativa lineal por una secuencia de rupturas en el lenguaje.

Varios autores, entre ellos Bürger, Foster, Brea, Subirats, y el propio Benjamin, han relacionado de modo estructural esta modalidad dinámica del *montaje* en el arte de las vanguardias, con el carácter rapsódico de la cultura contemporánea, con un siglo XX en el que emergen y maduran los procesos de la modernidad.

En cualquier caso, se trata de una dimensión temporal exacerbada por una búsqueda del lenguaje propicio en el campo de la imagen plana y estática de la pintura, pero valiéndose de recursos propios de las artes gráficas y de la secuencia cinematográfica.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Entendemos que efectivamente se produce, pero recién en este momento de un modo cabal, aquella ruptura anunciada por Gehlen -a la que hacíamos anteriormente referencia- entre arte y ciencias naturales, porque los problemas analíticos y abstractos de la representación que se plantea la técnica del **montaje** en el arte moderno, resultan ya incompatibles con el discurso lineal del naturalismo y con las antiguas ciencias ajustadas a ese discurso, tanto más cuando se introducen, a principios del siglo XX, conceptos científicos profundamente cuestionadores del pensamiento logocéntrico predominante en el siglo anterior.

Podríamos decir que toda la experiencia artística de las vanguardias modernas queda desplazada respecto a la visión logocéntrica de la estética occidental predominante desde el siglo XV. Ese desplazamiento implica la búsqueda de lo que Marcel Duchamp llamaría **lo escritural**, un espacio de significación en el que el lenguaje verbal y la imagen se interconectan, y hasta en un plano virtual, se superponen.

Hacia fines del siglo XIX se registra, en la prensa rioplatense y particularmente en la montevideana, un transvase de los patrones morfológicos de la "Mesa revuelta" hacia el campo del diseño periodístico y de la composición gráfica de las imprentas. Ya no se trata de rendir culto a vulgares objetos cotidianos en un relicario de la privacidad, a resguardo pero dialogando con las estrategias de la mirada pública; sino que se trata, a la inversa, de utilizar los recursos de aquél culto familiar para aplicarlos a la reproducibilidad de las imágenes para consumo masivo.

Este fenómeno finisecular local, podría decirse que anuncia el culto a la tecnología mecánica que estará detrás del montaje en el collage futurista una vez entrado el siglo XX. Pero sus raíces históricas, volviendo a mover el péndulo hacia el pasado, deberíamos rastrearlas en la nueva estructuración de un espacio mental para la escritura y la imagen que inaugura la *Era Guttemberg*.

Pero no todas las imágenes basadas en los procedimientos de *fragmentación* y *montaje*, propios de las prácticas artísticas de vanguardia, implicaron una crítica a la construcción burguesa del tiempo social, ni tampoco una apología de la era de la máquina. En muchos casos -derivados generalmente del esteticismo cubista- el montaje de imágenes fue recuperado como instrumento para construir el espacio de la subjetividad desde parámetros culturales modernos, aunque no necesariamente tributarios de la tecnología masiva.

Disponemos de un ejemplo física y alternativamente cercano para nosotros, como es el cuadro de Rafael Barradas realizado en 1919 al cual el artista incorpora la página manuscrita de una carta de su amigo, Joaquín Torres García. La austeridad estructural en la concepción plástica de la obra de Barradas, contrasta de algún modo con el hedonismo explícito en el culto hiperrealista de la "Mesa revuelta". Sin embargo, la analogía entre ellas, está por encima de las similitudes y diferencias meramente morfológicas, pues lo importante es que ambas comparten la voluntad de construir un lugar simbólico de la privacidad, en una sociedad crecientemente fragmentada por la dinámica mercantil y por las nuevas formas de transacción cultural que ella conlleva. Ambas delatan una relación predominantemente intimista y afectiva con los objetos cotidianos, una relación desmitificadora, que parece querer oponerse al fetichismo del objeto-mercancía.

Puede afirmarse, no obstante, que teniendo en cuenta que la imagen de Besnes fue realizada en 1849 y la segunda en 1919, el efecto aparentemente anticipatorio de la "Mesa revuelta" puede invertirse. En efecto, ese género iconográfico propio del siglo XIX pudo pasar desapercibido al historiador actual, si no mediara en el tiempo la experiencia del montaje en el collage futurista-cubista-dadaísta, experiencia que hoy nos proporciona las pautas adecuadas para considerar a la "Mesa revuelta" un eslabón perdido en el proceso de la alegoría moderna.

Gabriel Peluffo Linari
Montevideo, 25 de octubre de 2002