

Resonancias deportivas. Enlazando el sonido y el cuerpo en la poesía de vanguardia de Chile y Uruguay. 1920-1930

Sportives Resonances. Linking the Sound and the Body in Vanguard Poetry of Chile and Uruguay. 1920-1930

Autor: Javier Osorioⁱ

Institución: Universidad Alberto Hurtado, Santiago (Chile)

Mail: josoriof@gmail.com

Resumen.

En la construcción de una cultura moderna, los deportes ocupan un lugar importante en tanto prácticas vinculadas a las concepciones del cuerpo y del movimiento para la expresión de las emociones. La inclusión de la música y el sonido en los espectáculos deportivos a finales del siglo XIX implicó el intento de civilizar el cuerpo y de representar las emociones, mediante la mediada “sincronización” entre el movimiento físico y la música. No obstante, el surgimiento de las vanguardias a comienzos del siglo XX transformará esos vínculos mediante los usos de la tecnología y del lenguaje en la poesía y el arte. Este artículo propone estudiar las nuevas representaciones culturales y artísticas de los deportes, considerando el surgimiento de una vanguardia poética en el Cono Sur, especialmente en Chile y Uruguay en la década de 1930.

Palabras clave: Deportes, cuerpo, música, poesía de vanguardia

Abstract.

In the building of a modern culture, sports occupy an important role as practices linked to the conceptions of body and movement for the expression of emotions. The inclusion of music and sound in sportive spectacles at the end of XIXth

Century, involved the attempt to civilize the body and to represent emotions through a mediated synchronization between physical movements and music. However, the emergence of avant-garde movements at the beginning of XXth century, change these previous links through the use of technology and language in poetry and art. The aim of this paper is study the new cultural and artistic representations of sports, in regard of the emergence of a poetic vanguard in the Southern Cone, especially in Chile and Uruguay at 1930s.

Keywords: Sports, Body, Music, Vanguard Poetry

I. Deporte, modernidad y cultura

Los procesos de modernización que tuvieron lugar en América Latina se manifestaron, entre otras cosas, en el surgimiento de un nuevo tipo de espectáculo: los actos y encuentros deportivos en los que se expresa el entusiasmo de las multitudes. Estos eventos no solo reconocieron la presencia de un nuevo actor en la vida pública, sino que permitieron además el surgimiento de nuevas formas de experimentación en las que se vinculan el arte y la cultura de masas. Los gestos de los deportistas, las sensaciones visuales y sonoras del deporte, concitaron un cambio en las representaciones artísticas y literarias, mediante referencias poéticas que entrecruzan los significados de la música y de los fenómenos acústicos (los cantos, gritos y el bullicio de las masas en el estadio), construyendo de este modo los sentidos estéticos y políticos del cuerpo en la modernidad.

Considerando las resonancias intertextuales del deporte en el arte, la música y la literatura, es posible reconocer los sentidos que ligan el movimiento de los cuerpos a la estética y el arte a comienzos de siglo. En relación al fútbol, por ejemplo, David Wood ha señalado que la fundación de los primeros clubs deportivos por parte de las comunidades de inmigrantes europeos en América Latina, se efectúa como parte del impulso hacia la modernidad de la que fueron parte también la recepción de las tendencias literarias como el futurismo y la poética vanguardista.

Por ejemplo, en poemas como “Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de football”, el poeta peruano Juan Parra del Riego habría hecho uso de una serie de metáforas y conexiones alusivas al jugador uruguayo Isabelino Gradín, que implicarían la intención de “capturar el momento vital” implicado en la emoción del juego (Wood 6), tal como se manifiesta en la obra poética y visual de los artistas futuristas a comienzos de siglo. Según Deborah Longworth, asimismo, la influencia del pintor italiano Umberto Boccioni en la concepción de la poética de Marinetti obedecería, sobre todo, a su concepción del dinamismo y el movimiento como recursos fundamentales de la experiencia moderna:

La vida moderna, argumentó Boccioni, ya no se percibía en términos de los tradicionales modelos representacionales del panorama o la perspectiva, los que dependían de las concepciones de distancia o profundidad que ya no se aplicaban en el nuevo mundo tecnológico, cuántico del siglo XX. La velocidad y el movimiento eran las sensaciones por las que se vivía la vida moderna, y el arte se veía desafiado a comunicarlas (Longworth 258).

El lugar que ocupa el sonido en esta redefinición sensible de la modernidad encuentra también en las representaciones culturales del deporte un terreno fértil donde inscribir las relaciones intertextuales entre el arte y los cuerpos en movimiento. Como señala Barbara Keys, los diversos ritmos y combinaciones de sonidos que intervienen en la creación del espectáculo deportivo de masas (el grito de las hinchadas, los himnos, cantos y el uso de la música popular, entre otros), darían cuenta de específicos “regímenes sensoriales” de los eventos deportivos (Keys 25), cuya relevancia ha sido también destacada en las representaciones y creaciones artísticas durante el XX. Desde la emergencia de una estética modernista en las primeras décadas de siglo, composiciones como *Yale-Princeton Football Match* de Charles Ives (1898), *Jeux* de Claude Debussy (1913) o *Sports et Divertissements* de Eric Satie (1914), implicaron una temprana

fascinación por las relaciones entre el deporte y el sonido. En concreto, estas vinculaciones se construyeron a partir de un discurso que articula los significados del ritmo y el movimiento, en función de lo que Josh Epstein considera como las “propiedades miméticas del ritmo” en la música, en relación con las concepciones de la ciencia respecto a la naturaleza y el cuerpo (Epstein 41). Estas concepciones y discursos, no obstante, serán cuestionadas a partir de la perspectiva de las vanguardias en las décadas posteriores del siglo, implicando la redefinición de la experiencia sensible y acústica del deporte. Sobre *Jeux*, por ejemplo, Anthony Bateman indica que

el tratamiento musical de Debussy del movimiento corporal es, según su habitual práctica compositiva, impresionista: el uso de escalas de tonos enteros, orquestaciones nuevas y desarrollo temático constante (o recreación musical) [significó posteriormente para Adorno] la cuestión problemática de la relación ilegítima de la música de arte con el cuerpo (Bateman 147).

Antes de continuar refiriéndonos a la concepción del sonido y el deporte en la poesía latinoamericana hacia 1930, considero necesario comprender las dimensiones estéticas y políticas edificadas por el modernismo en relación a la música y los cuerpos durante el cambio de siglo. Ello, fundamentalmente, pues estas significaron el marco en cuya contraposición se dibujan las nuevas formas de representación del sonido deportivo exploradas por los poetas latinoamericanos vinculados a la vanguardia, pero también porque ellas definieron la insistencia de un discurso normativo respecto al cuerpo, cuya incidencia resulta importante hasta ahora en la constitución de la emoción de los espectáculos deportivos.

A comienzo del siglo XX, el barón francés Pierre de Coubertin fue una de las figuras claves en la difusión internacional del deporte y del ejercicio físico como ejemplos de “esa vitalidad física, esa energía animal” representativa de lo moderno (Cabezas 52). No obstante, al mismo tiempo que enaltece estos

significados de la modernidad, Coubertin critica al mercantilismo de las sociedades industriales al que veía, según Cabezas, como una amenaza debido a su tendencia a competir “por un objeto de arte y los aplausos del público” (53) más que por los valores “clásicos” del honor deportivo. Ambas ideas son las que habrían motivado la creación del Comité Olímpico Internacional en 1894 y la posterior organización de los Juegos Olímpicos de Atenas en 1896, iniciando con ellos la expansión internacional de un ideal ético deportivo. De acuerdo a Anthony Bateman y John Bale, el discurso del “olimpismo” formulado por Pierre de Coubertin funcionó también como catalizador de relaciones entre la música y el cuerpo en el modernismo de comienzos de siglo:

el cuerpo atlético, con su ‘euritmia’ como él la llamaba, puede ser particularmente glorificado por su fusión con la música –el arte que consideraba más adecuado para ‘proveer un apoyo directo a los deportes’, [por lo que Coubertin] buscó incrementar la musicalización de los juegos, integrando los performances musicales y otras formas de arte a las competiciones Olímpicas (3).

La noción de euritmia comprende justamente un modo importante de entender estas articulaciones desde la perspectiva “científica” de la modernidad. El término fue utilizado por el educador musical suizo Émile Jaques-Dalcroze, y se refiere a su observación de que los estudiantes se expresaban con mucha más vitalidad mediante la acción y el movimiento físico del cuerpo (Latham 514). El método de enseñanza musical ideado por Dalcroze conecta sobre todo con las formas artísticas de la danza, el ballet y la gimnasia, pero su perspectiva sobre el ritmo y el movimiento resultan influyentes en una red de significados que idealizan (y subordinan) el movimiento del cuerpo a los efectos producidos por la música. Al respecto, Jacques Rancière señala que la intención de Dalcroze era la de “formar cuerpos capaces de hacer coincidir su ritmo vital propio con los ritmos inventados por los músicos” (Rancière 130), lo cual implicaría, en definitiva, toda una estética

de la danza y del deporte en las concepciones políticas de la modernidad. De hecho, la capacidad de la música para influir en la percepción de la productividad o del esfuerzo físico mediante el grado de *sincronización* corporal, implicaría también su relación con prácticas como la gimnasia rítmica, o incluso con la programación de música reproducida tecnológicamente en espacios deportivos y gimnasios (Karageorghis y Terry 19).

Desde el punto de vista de una historia cultural, estas concepciones clásicas del deporte, la gimnasia y los ejercicios destinados a formar atletas, darían lugar a lo largo del siglo XX a una articulación diferente entre la motricidad del cuerpo y la psicología del individuo, representadas por la percepción de un cuerpo “interior” en el entrenamiento (Vigarello 190). De este modo, se transforman las concepciones del deporte como instancia de civilización, disciplinamiento y racionalización, señaladas entre otros por Norbert Elias, mediante la percepción subjetiva del movimiento, la rapidez y la precisión por sobre la fuerza y el esfuerzo físico. Siguiendo en este sentido la interpretación de Hans Gumbrecht, esta percepción subjetiva del deporte implicaría, también, la posibilidad de la *presencia* en la modernidad deportiva, mediante la forma de una “epifanía” del instante que desborda, como una experiencia estética, el tiempo y el espacio del espectáculo:

Ninguna estructura de significado ni ninguna impresión de un patrón de ritmo, por ejemplo, está presente nunca por más de un momento en el proceso real de lectura o escucha; y pienso que, de modo similar, la temporalidad bajo la cual una pintura puede realmente ‘golpearnos’, la temporalidad en la que sentimos, por ejemplo, que ‘viene hacia nosotros’, será siempre la temporalidad de un momento. No hay acaso ningún fenómeno que ilustre este evento de la epifanía estética mejor que una hermosa jugada en un deporte de equipo [...]: ese elemento único, en cuya fascinación todos los fanáticos expertos se ponen de acuerdo, independientemente de la victoria o derrota de su propio equipo, es la

epifanía de una forma compleja y corporeizada [...] Ninguna fotografía puede captar una hermosa jugada (Gumbrecht 118).

De este modo, en definitiva, la modernidad del deporte será entendida como una experiencia esencialmente contradictoria: espacio de una articulación mimética del ritmo y de una fascinación disruptiva del dinamismo de la vida moderna; lugar del anonimato de las masas y de la experiencia subjetiva del acontecimiento del juego. Señalar la reformulación de los vínculos entre el cuerpo y el sonido, en el contexto de las vanguardias, implica por lo tanto el reconocimiento de esta contradicción y de las condiciones audibles del deporte en el espacio interdisciplinario de la cultura y el arte modernos.

II. Vanguardia: música y deporte

Las relaciones entre el sonido y el deporte derivan, en la década de 1930, hacia otro tipo de resonancias culturales a partir de las referencias que de ellos realizan los movimientos literarios y artísticos de vanguardia, que transforman y resignifican el sentido de la “sincronización” entre los cuerpos y la música. En las vanguardias europeas de comienzos de siglo como el futurismo, el dadaísmo o el expresionismo, se establecen diversas relaciones con deportes que asimilan la influencia de las máquinas como el ciclismo, el automovilismo o la aviación, o bien con juegos individuales y colectivos como el atletismo, el fútbol o el boxeo. De distintos modos, entonces, el movimiento del cuerpo deportivo, el ritmo de las máquinas, el desplazamiento, la aceleración y, en fin, el agitado dinamismo de la vida moderna, comparten en el discurso de las vanguardias la construcción de los nuevos significados asociados al arte y a la poesíaⁱⁱ.

En América Latina, el surgimiento de las vanguardias buscará asimilar estos sentidos de una modernidad agitada y cosmopolita. “El arte de nuestro tiempo tiende a asimilarse al espíritu del deporte” (44), escribía Mariátegui a mediados de 1920, señalando una posible forma de entender las nuevas concepciones estéticas a partir de los significados contemporáneos del juego y del baile:

Este género de arte es como la música negra, como el box y como otras cosas actuales, un síntoma y un producto legítimos, peculiares y espontáneos de una civilización que se disuelve y que decae. El arte se vuelve deporte, se torna juego. Una poesía no tiene hoy más importancia que un tango. La poesía y el jazz band suelen acompañarse muy bien en este tiempo (46-47).

Significativamente, son los deportes y bailes correspondientes a la cultura popular moderna y cosmopolita (el box, el tango y el jazz), los que efectivamente permiten considerar una doble relación con las expresiones de la modernidad: por un lado, la desacralización del arte en su vínculo con la vida cotidiana (y la consiguiente crítica a las nociones tradicionales del artista) y, por otro lado, la creación de los significados contemporáneos sobre el movimiento y la aceleración en la vida moderna, a partir de los ágiles cuerpos moldeados en las prácticas populares del baile o el deporte.

En una de sus críticas para el diario *La Nación* de Santiago, Juan Emar señalaba en 1924 que el deporte y el arte debían terminar por encontrarse, destruyendo la función aurática y sacralizada del artista. Los espacios cotidianos donde los hombres y los cuerpos se desplazan (la calle, el transporte o el estadio), serían lugares desde donde podría emerger también una visión artística sobre la vida contemporánea, mediante una perspectiva distinta al tradicionalismo de críticos y artistas chilenos del período, para quienes según Emar el arte carecía especialmente de *actualidad*:

[...] por lo tanto, de este deporte cotidiano del Parque Cousiño, del *Stadium* de Ñuñoa, del Hipódromo, no pueden hacer ni una gota de arte, ni una sola visión artística, y críticos y artistas e intelectuales —mientras todo un pueblo en camiones de a chaucha, mientras todos los pueblos del mundo en metro, en *subway* o en tubo, corren a presenciar eliminatorias y campeonatos— críticos, artistas e intelectuales, buscando la hermosa

visión en lo que ya no existe, solamente, únicamente por el hecho de no existir ya— declaran en la poética lira sin cuerdas—, la nostalgia de las artes de otros tiempos y la imposibilidad del arte en los espectáculos de hoy, de hoy, por ser hoy y por ser en Chile.

Sobre todo por ser hoy (84)

En varias de las aproximaciones entre la poesía y la vanguardia latinoamericana de comienzos del siglo XX, el deporte ocupa efectivamente un lugar relevante entre las manifestaciones cotidianas de la vida moderna. Así como los poetas futuristas celebraron el funcionamiento de las máquinas y el movimiento que ellas imprimen a la vida contemporánea (los viajes, las comunicaciones, el tránsito urbano, etc.), algunos de los poetas latinoamericanos construirán una visión del deporte, que también expresaría esa fascinación de las vanguardias por la velocidad, el ajetreo y el desplazamiento (Rey 51). A partir de algunos ejemplos específicos de la poesía vanguardista en Chile y Uruguay, este discurso sobre el movimiento de los cuerpos en las prácticas deportivas y en el juego, se construiría incorporando al sonido —sobre todo a las tecnologías de reproducción sonora—, en la invención de nuevos vínculos y relaciones sensoriales.

A pesar de la crítica que realiza Juan Emar, a finales de la década de 1920 un grupo de jóvenes poetas y artistas chilenos (Clemente Andrade, Raúl Lara, Benjamín Morgado y Alfredo Pérez Santana), influenciados por corrientes como el futurismo y el dadaísmo, se agrupan bajo el movimiento *runrunista*, cuyo nombre hace referencia al zumbido que realiza un aparato llamado *run-run* en un tradicional tipo de juego infantil. Como escribe Sergio Vergara:

Los runrunistas acogen el emblema del juguete criollo “que puede girar, según el movimiento que le imprimen las manos con mediana o ruda velocidad” [...] El efecto de dicho juguete es producir “un rumor semejante al zumbido de una nube de cigarras”. La denominación deja clara la idea de estorbo, de molestia, de ruido e irritación (56).

De este modo, al igual que en la temprana experimentación con el sonido desde la poesía desarrollada en América Latina por los estridentistas mexicanos y por la poesía de Huidobro, los runrunistas habrían buscado a través de la incorporación del sonido en el lenguaje, “ese sentido festival, deportivo, lúdico, que constituye una de las direcciones del arte de vanguardia” (Videla de Rivero 76). Pero, además de lo anterior, el particular sonido escogido por este grupo para representar su asalto al lenguaje poético no proviene de una concepción sobre los nuevos usos de la tecnología (como fue la “estridencia” de la radio para los poetas mexicanosⁱⁱⁱ), sino del juego y el movimiento de las manos sobre el popular artefacto infantil.

Por una parte, en varios de los versos escritos por estos jóvenes poetas, es posible reconocer la presencia de un discurso que hace referencia a distintos juegos y deportes. En este, las prácticas deportivas representan la voluntad de ruptura con la tradición y los convencionalismos, que hacia 1930 se habían consolidado ya en el uso elitista del juego y en la modernización oligárquica del ejercicio físico. Raúl Lara, por ejemplo, alude a esta vinculación consolidada del deporte con la oligarquía en el poema “Cancha de tenis” (*SOS. Imagódromos*):

gallinero oligarca
 las gallinas ponen
 huevos de badana
 1-3 5-4 2-1

motivo romántico:
 tenistas fracasados
 los pescadores del mar
 extienden su red en la cancha del mar
 y juegan
 con el raquet
 alargado
 de sus remos
 5-3 4-2 7-5

Por otro lado, el deporte representa también una celebración de las manifestaciones actuales de la cultura de masas, especialmente de aquellas consideradas a partir de las hibridaciones que introduce en la experiencia cultural de la modernidad. Por ejemplo, en algunos versos escritos por Juan Marín —otro de los escritores de la vanguardia chilena influenciado por el futurismo—, el deporte se incorpora como un elemento clave en la mezcla entre tradición y modernidad y, más significativamente, entre la cultura popular y el arte. Mediante la figura del boxeador norteamericano Jack Dempsey, en dos ocasiones diferentes, Marín apunta a la construcción de una mirada sobre el ídolo deportivo —encarnación del “hombre nuevo” y del dinamismo de la vida moderna—, en la cual se mezcla las perspectivas del arte y el deporte. Por un lado, el hecho de que “el atleta hace versos con sus bíceps”, hace referencia a lo que el mismo autor señala como su moderna y vanguardista perspectiva poética: “para mí, un poema equivale a una mañana en la cancha de rugby o a una sesión con mi profesor de box” (Cit. en Plath 158). Por otro lado, en versos como “en Brooklyn sueña Dempsey con Strauss”, la figura del púgil norteamericano sirve para representar más bien una particular mezcla entre modernidad y tradición, que reúne la imagen actual de las ciudades cosmopolitas y la “ensoñación” de los bailes del salón decimonónico (Martinovich y Gómez 3).

Además de las referencias anteriores al juego y al deporte, en autores como Raúl Lara o Clemente Andrade, este discurso considera la integración de la tecnología en la producción de las imágenes poéticas, implicando una relación de esas prácticas con el ritmo y la velocidad. En el prólogo de *Un montón de pájaros de humo* de Clemente Andrade (1928), Lara se refiere a este autor a partir de la incorporación del dispositivo cinematográfico que Andrade realizaría a través del lenguaje: “como si alguien hiciera imágenes en el mundo y las metiera en el kaleidoscopio. Pero al igual que el estreno de una película: con sincronización musical” (3). En este sentido, algunas de las imágenes que apuntan a la representación del deporte se relacionan también con una percepción del sonido y el ritmo a través de la música popular moderna (el foxtrot, el charleston o el

shimmy), de modo que la imagen del *sportman* se asemeja a la del bailarín, el actor en una película sonora o, más precisamente, a la acción rítmica del cuerpo “sincronizado” con el sonido reproducido tecnológicamente. Esta vinculación entre el ritmo y el deporte, desde la óptica de la tecnología, se aprecia en poemas como “Dancing”, donde Andrade se refiere al cuerpo del “bailarín charlestoníaco” a través de la velocidad deportiva de sus pies, reemplazados por la imagen increíble del movimiento de la máquina (“tiene las piernas de hélice de avión inverosímil”). Esa integración será común en el horizonte poético de la vanguardia latinoamericana, como se observa en otros de los poetas de los años veinte y treinta que construyen una mirada sobre la experiencia latinoamericana de la modernidad. Un ejemplo de ello es el poeta uruguayo Alfredo Mario Fereiro, en *El hombre que se comió un autobús* (1929), donde se refiere también “sonoramente” a la velocidad de las máquinas y del tráfico de las ciudades, ya sea a través de poemas que utilizan el sentido rítmico del lenguaje como herramienta de significación (como “Radiador” o “Tren en marcha”), o mediante textos que buscan evocar de un modo más tradicional estas imágenes del movimiento tecnológico, como “El ballet del agente de tránsito”:

Bajo una paralela de miles de voltios,
bajo el cuchicheo metálico de los trolleys
frente al estampido callejero,
baila que te baila está el agente.

Referee inapelable
de un partido de football
que se está jugando
en su imaginación

En el caso de los escritores chilenos, *El poeta automático* (1930) de Raúl Lara se refiere en varias ocasiones al movimiento de los cuerpos (deportivos y danzantes), movilizados a través de los significados de la tecnología. Por un lado, el poema “La trilla” construye una imagen sobre el circular movimiento del cuerpo del animal en esta escena criolla de fiesta y juegos populares, comparándolo a la velocidad

tecnológica de la reproducción sonora del disco: “como un disco de paul whiteman / giran las ágiles potrancas/ en la victrola de la trilla”. El cuerpo móvil del animal sobre la trilla y el disco de Whiteman girando sobre la victrola; esta figuración del movimiento vuelve a aparecer justamente en “Victrola”, para representar ahora el sentido de la reproducción sonora: “Carroussel del disco/ el tenor galopa / en un caballito invisible/ la aguja/ escarba los dientes/ al negro del saxofón”. A través de estas imágenes, sin embargo, más que la sincronización entre los cuerpos (humanos y animales) con el sonido, lo que se construye es un “cuerpo sonoro” producido por el movimiento simultáneo de la máquina y el cuerpo. Estas formas vivientes y mecánicas a la vez, surgen en el poema a partir de la imaginación del “ritmo” en su relación con el espacio, lo cual implica una representación del desplazamiento: como en algunas de las pinturas y dibujos futuristas (por ejemplo, en “Dinamismo de un perro con correa”, de Giacomo Balla), estas imágenes buscan también integrar el movimiento y el sonido en la representación visual del poema.

En *Looping* (1929), de Juan Marín, esa integración entre el cuerpo y la máquina se observa, efectivamente, tanto en la descripción del movimiento deportivo (la pirueta que un aviador realiza en el aire), como en la utilización y representación del lenguaje sobre la página. El poema “Spin”, por ejemplo, respondería tanto a las experimentaciones sonoras y visuales, como a una comprensión del vínculo entre poesía y movimiento que propone también Vicente Huidobro en *Altazor* (1931). En este caso, el poema trata de un movimiento vertical de ascenso y declive, en el que se integran y reúnen la figura del aviador-deportista-poeta, y la de su máquina-lenguaje-canción.

El aire se perfora
de blanquísimos
 detonantes
 rrrun-rrunes
de una música de colodión
CURTIS – HAWK
 cancionero
de la futura chancon

lirismo de la síntesis mecánica
 electrotecnia de un gigante moscardón
 con furor
 los cilindros se descubren los dientes
 el cielo
 estaba sucio
 anoche
 ahora
 es porcelana del Japón

 polvo
 que
 cae
 de las nebulosas
 lo ce pilla el AVION
 CANCIÓN ... OH ... CANCIÓN
 la del acero esta mañana
 abierta en 100 tajadas rubias
 y envuelta en vendas de algodón
 S P I N
 alza las alas se empina
 en una suprema oscilación
 cae
 luego
 en furioso torbellino
 es pi ral
 in
 ter
 mi
 na
 ble
 y
 veloz
 la tierra va a encuentro del cielo
 las montañas bailan charlestón

Otra de las formas de articular el cuerpo sonoro en el lenguaje poético referido al deporte, se puede observar en el caso de “Alegría del Football”, texto firmado por El Pardo Luna (José E. de Feo), e incluido en la publicación *Aliberti Liquida* (1932), editada por un grupo heterogéneo y multidisciplinario de jóvenes poetas y artistas uruguayos. La Troupe Ateniense era, fundamentalmente, una agrupación de estudiantes universitarios, partidarios del Club Atenas de Basketball (Padin), que

Según Marita Fornaro y Samuel Sztern, la actividad de las “troupes estudiantiles” uruguayas, en la década de 1930, integraría una experiencia musical, visual, escrita, fonográfica y performativa (81), ocupando una diversidad de escenarios a partir de la impresión de partituras, la publicación de programas, la grabación de discos y, sobre todo, la representación escénica de pequeñas piezas revesteriles y de humor (Remedi 57). En el caso de los “atenienses”, estas piezas habrían incorporado además una recepción del dadaísmo en sus prácticas artísticas (Fornaro y Sztern 135). En “Alegría del Football”, la influencia de las vanguardias resulta significativa desde el espacio visual y sonoro del lenguaje, así como también desde la incorporación de la tecnología radiofónica, para dar forma a los particulares “cuerpos sonoros” que intervienen en la confección del ambiente del juego. Por una parte, el grito de las hinchadas desde los bordes de cemento del Estadio, irradiados por el espacio como ondas que envuelven la confrontación deportiva (“Gritos/ Muchos gritos/ que/ rebotan/ en el tambur/ del cielo”). Por otra parte, el ritmo de las informaciones deportivas y del relato de los comentaristas, que desde el mástil de la torre transmiten el “eco” de un programa radiofónico. Radio y deporte: el sonido, relacionado con las prácticas físicas del cuerpo en la temprana modernidad del siglo XX, encuentra ahora en la desmaterialización de los “cuerpos radiofónicos” la posibilidad de irradiar nuevos significados del movimiento a través de las ondas invisibles. La “imaginación sin hilos” del futurismo es, por lo tanto, el medio a través del cual se construyen también nuevas articulaciones entre el sonido y el cuerpo, en este caso en la experiencia auditiva de los auditores de radio.

Como conclusión, es posible señalar, a través de la revisión de los vínculos entre arte y deporte, que la experiencia de la modernidad en América Latina implicó, en la perspectiva de algunos poetas influenciados por corrientes como el futurismo y el dadaísmo, la transformación de las relaciones entre el cuerpo y el sonido formuladas por la modernidad en la experiencia del cambio de siglo. En la creación de los runrunistas, y de algunos poetas uruguayos como Alfredo Mario Ferreiro o El Pardo Luna, las representaciones que implicaban la sincronía entre la

música y el movimiento físico de los cuerpos (en el juego, el baile o el deporte), es reconstruida a partir de las nuevas direcciones producidas por las tecnologías de reproducción musical en la imaginación poética. El modelamiento sonoro de los cuerpos ágiles y deportivos, como proyecto de una mirada modernista de la sociedad, dio lugar a nuevas prácticas vanguardistas surgidas a fines de la década de 1920, en las que se enlazaron los sentidos físicos del movimiento y la velocidad, con los nuevos significados del cuerpo “deportivo” en la cultura de masas, a través de los usos populares de la radio y del disco en la modernidad latinoamericana.

Bibliografía

Alfaro, Milita. *Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta: carnaval y modernización (1873-1904)*. Montevideo: Trilce, 1998. Impreso.

Andrade, Clemente. *Un montón de pájaros de humo*. Santiago: Editorial Run-run, 1928. Impreso.

Bateman, Antony y John Bale. *Sporting Sounds. Relationships Between Sport and Music*. NY: Routledge, 2009. Impreso.

Cabezas, Joaquin. *Los Juegos Olímpicos, desarrollo histórico*. Santiago: Imp. Universitaria, 1918. Impreso.

Epstein, Joseph. *Sublime Noise. Musical Culture and the Modernist Writer*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. Impreso.

Dyck, Noel y Eduardo Archetti, editores. *Sport, Dance and Embodied Identities*. Oxford and New York: Berg, 2003. Impreso.

Elias, Norbet y E. Dunning. *Quest for Excitement: Sport and leisure in the civilizing process*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. Impreso.

Emar, Juan. “Arte y deporte”, *Escritos de arte (1923-1925)*. Recopilación, selección e introducción de Patricio Lizama. Santiago: DIBAM/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992: 84-85. Impreso.

Facci, Serena. "An Anthropology of Soundtracks in Gym Centres". En Marta García Quiñones, Anahid Kassabian y Elena Boschi, editores. *Ubiquitous Musics. The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Surrey: Ashgate, 2013: 139-160. Impreso.

Ferreiro, Alfredo Mario. *El hombre que se comió un autobús (Poemas con olor a nafta)*. Montevideo: La Cruz del Sur, 1930. Impreso.

Fornaro, Marita y Samuel Sztern. *Música popular e imagen gráfica en Uruguay. 1920-1940*. Montevideo: Universidad de la República, 1997. Impreso.

Gallo, Rubén. "Poesía sin hilos: radio y vanguardia", *Revista Iberoamericana* Vol. LXXIII, No 221 (2007): 827-842. Impreso.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, 2005. Impreso.

Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013. 130. Impreso.

Rey, Lucía. "José Carlos Mariateguá y el futurismo italiano: una perspectiva latinoamericana". *Panambí* No 3 (2016): 51-67. Web. 15 Jun. 2017

Keys, Barbara. "Senses and Emotions in the History of Sport". *Journal of Sport History* Vol 40/ No 1 (2013): 21-38. Impreso.

La Troupe Ateniense. *Aliberti líquida. Primer libro neosensible de letras atenienses*. Montevideo: s/d, 1932. Impreso.

Lara Valle, Raúl. *S.O.S. Imagódromos*. Santiago: Editorial Run-Run. Imprenta El Comercio, 1929. Impreso.

Lara Valle, Raúl. *El poeta automático*. Santiago: imp. El Comercio, 1930. Impreso.

Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: F.C.E., 2008. Impreso.

Longworth, Deborah. "Perpetual Motion. Speed, Spectacle and Cycle Racing". En David Bradshaw, Laura Marcus y Rebecca Roach, editores. *Moving Modernisms. Motion, Technology and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2016: 257-274. Impreso.

Magnone, Mateo. *Uruguayos cantores. El fútbol en la música popular uruguaya*. Montevideo: Ediciones B, 2016. Impreso.

Mariategui, José Carlos. *Literatura y estética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006. Impreso.

Martinetti, Filippo Tommaso. "El futurismo". Web. 10 Abr. 2017.

Martinovich, Francisco y Cristóbal Gómez, editores. *Obra poética Juan Marín*. Santiago: Cuarto Propio, 2014. Impreso.

Padin, Clemente. "V+V. Lo verbal y lo visual en el arte uruguayo. 2ª parte". *Escaner Cultural*. Web. 30 Mar. 2017.

Plath, Oreste. *Poetas de Chile*. Santiago, Talleres Gráficos La Nación, 1924. Impreso.

Remedi, Gustavo. *Carnival Theater. Uruguay's Popular Performers and National Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.

Rossi, Sara. "La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política". *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay* Vol 10 (2012). Web. 5 Mar. 2017.

Vergara, Sergio. *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1992. Impreso.

Videla de Rivero, Gloria. "El runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario". *Revista Chilena de Literatura* No 18 (1981): 73-87. Impreso.

Vigarello, Georges. "Entrenarse", en Jean-Jacques Courtine, director. *Historia del cuerpo: Las mutaciones de la mirada*. Madrid: Taurus, 2006. 165-200. Impreso.

Wood, David. *Football and Literature in South America*. New York: Routledge, 2017. Impreso.

Fecha de recepción: 12/04/2017

Fecha de aceptación: 26/06/2017

ⁱ Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Dr. © en Historia, Universidad Católica de Chile. Docente en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado, donde ha impartido cursos de teoría e historia de la cultura en América Latina. Se desempeña en las áreas de investigación de la historia de la música en la modernidad

latinoamericana del siglo XX, y en el campo interdisciplinario de los estudios sonoros, abordando desde una perspectiva histórica las relaciones entre arte, cultura y tecnología.

ⁱⁱ El Manifiesto futurista escrito por F. T. Marinetti, señalaba por ejemplo: “Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo” (Tommaso).

ⁱⁱⁱ Una de las relaciones más significativas de los estridentistas mexicanos con la vida moderna se construye a partir de su interés por la radio y la “imaginación sin hilos” de la radiodifusión. Poetas como Maples Arce o Luis Quintanilla, efectuaron una activa recepción de la radio como producto de la modernización tecnológica en el México posrevolucionario, ya sea a través de la poesía o incluso de su participación como actores de las primeras transmisiones de radio en la década de 1920 (Gallo).