

# Ronda de poetas: una performance constante sobre el eje de la poesía

Cecilia Gerolami y Lucía Delbene

A partir del año 2006 en la frontera entre la Ciudad Vieja y el Centro de Montevideo, una zona históricamente fermental desde el punto de vista de la cultura, enmarcada por el teatro Solís, mundo afro o Fun Fun, entre otros edificios, se desarrolla el evento llamado *Ronda de Poetas*. El mismo convoca a artistas nacionales y extranjeros de diversas disciplinas a participar en la noche de los jueves exponiendo sus trabajos, en el espacio contiguo al bar La Ronda, llamado Cheese Cake Records, que anteriormente funcionó como una ferretería. El curador de este proyecto es Martín Barea Mattos (Montevideo, 1978), poeta, performer y artista plástico, quien además es el creador, responsable de la idea y de la convocatoria a los artistas invitados de cada semana. Según Barea, *Ronda de Poetas* puede ser definida como “performance constante sobre el eje de la poesía”, ya que sin bien la participación se gesta a partir de los poetas, también se abre hacia la intervención de los artistas plásticos, músicos, diseñadores, escultores o artistas que ofician en varias de estas disciplinas, no siendo el público un participante menos activo que éstos.

En este punto se hace indispensable para continuar con la caracterización de nuestro objeto de estudio acotar los términos que estamos utilizando, por un lado el concepto de performance y su vinculación intrínseca con la práctica de la poesía. Según R. Goldberg, quien teoriza acerca de la performance como una práctica artística que se origina en los movimientos de Vanguardia a principios del siglo XX, esta carece de límites precisos:



Martín Barea leyendo en la Ronda. Foto de Federico Meneses, 2009

Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas (...) recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación – literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de video, filme, diapositivas y narración– en busca de material los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular, en el proceso y la manera propios de la ejecución. (Goldberg, 1996:9)

De acuerdo a esta primera caracterización, podemos señalar la interdisciplinariedad inscripta a la performance como un intento por anular las barreras que separan a las distintas disciplinas artísticas, hecho que coloca a la performance como una

manifestación artística propia de la Postmodernidad. Según los teóricos, una de las posibles categorías para establecer un mapa acerca del desarrollo del arte en la Postmodernidad es la hibridación. Desde un panorama general, García Canclini define hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (García Canclini, 2001: 14). Si bien la Modernidad entendía las disciplinas artísticas como áreas bien definidas, reconociendo las seis bellas artes, a las que en el siglo XX se suma la cinematografía, en la Postmodernidad estas fronteras tienden a desdibujarse de acuerdo a las prácticas artísticas contemporáneas. En este punto es pertinente observar que en nuestra educación también se continúa trabajando en base a dichos estamentos pertenecientes a la Modernidad; la reflexión que de aquí surge es que aún mantenemos una estructura educativa moderna, en una era postmoderna hace ya rato instalada como cosmovisión y subjetividad. De acuerdo a Carlos Fajardo “mucho del arte actual se formula desde lo imprevisible (...) Son obras no identificables con los géneros tradicionales; son variables, discontinuas, aleatorias, y forman un amasijo narrativo y expositivo de estilos, motivos, figuras, estructuras que van construyendo la hibridación genérica y fragmentan la noción clásica –y

## Cecilia Gerolami Noya

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas” (2005). Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

## Lucía Delbene

Poeta y docente. En poesía ha publicado *Garza en garza* y diversos artículos en revistas electrónicas nacionales e hispanoamericanas: *H Enciclopedia*, *No Retornable*, *Piedra Alta*, *Revista Lab*.

Actualmente se desempeña como investigadora y profesora de Literatura de Enseñanza Media.

aún moderna— de totalidad orgánica del arte.” (Carlos Fajardo, 2001: 136).

No obstante la heterogeneidad reconocida por los teóricos y los performers en la práctica performática, Goldberg reconoce en la misma tres características constantes que delimitan su radio de extensión. La primera tiene que ver con la presencia del artista como parte significativa del artefacto estético, lo que constituye una diferencia esencial con el teatro, pues en la performance el intérprete es el artista. La segunda se vincula a la espectacularidad, la performance se produce en un lugar y un tiempo determinado, se percibe visualmente y se escucha, no es pasible de permanecer en el tiempo, sino que es efímera. Y por último, la interacción con el público que se hace parte integrante de la performance en la medida en que ésta es *live art* o arte en acción. Por otro lado, Huxley y Witts hacen hincapié en que el proceso de creación de la performance es más importante que el producto final, ya que ésta se considera como un método de investigación para los artistas que la han practicado a lo largo del siglo XX:

Muchas performances en vivo dejan solamente un rastro de sí mismas. Esto por sí solo hace del acto de buscar las raíces, métodos y razones subyacentes a la creación, algo crucial. Para entender la diversidad de la performance se debe considerar la práctica, y los problemas prácticos que han involucrado a sus creadores. Performance significa un proceso así como un artefacto final, y la implicancia en el proceso es esencial para el entendimiento completo de la forma.<sup>1</sup> (Huxley y Witts, 1996:2).

Con respecto a la participación del artista en el artefacto estético, Clemente Padín, artista plástico, performer y poeta de destacada trayectoria en nuestro país y fuera de fronteras, apunta: “Lo curioso del arte de la acción es que, en general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez. Es decir, la obra se hace visible y desempeña retinas gracias al cuerpo del artista que con sus acciones va “escribiendo” (o “pintando”, como se quiera decir) su discurso artístico”. En este punto, comenzaremos a restringir nuestro concepto de performance a lo que en principio Martín Barea llamaba “performance constante sobre el eje de la poesía”, lo que aquí designaremos como “performance poética”. Según

señala Luis Bravo, es imprescindible distinguir entre la lectura de un poema escrito y lo que él nomina la “puesta en voz de la poesía”, donde se ponen en juego, como partes integrantes de la significación, los elementos corporales del poeta, como la voz y todo su abanico sonoro, la gestualidad y su énfasis en las intensidades del poema, en suma, el cuerpo con todas sus particularidades, inscriptas en la identidad físicoartística del poeta. Es ahí cuando la poesía adquiere su rasgo performático, al fusionarse con las características señaladas: “La puesta oral es una acción performática en tanto se inscribe de una manera única e irrepetible en un espacio-tiempo, en el que la palabra adquiere el valor de “acontecimiento”, en intercambio con una audiencia que interactúa con su presencia.” (Bravo, 2011:16). Entonces, trazar esta primera frontera se vuelve fundamental para aclarar nuestro objeto de estudio. Si bien la poesía oral remonta sus raíces hasta por lo menos los antiguos griegos, la Modernidad ha instalado la práctica textual, tanto en la producción de la poesía como en su recepción, a partir de la tecnología del libro que advino juntamente a la era Gutenberg, favoreciendo y solidificando esta práctica. Actualmente estamos viviendo un cambio de paradigma tecnológico, con su importancia en los multimedia; las posibilidades que las herramientas informáticas brindan hoy a los artistas los ha llevado a experimentar en la exploración de otras dimensiones de la poesía: la auditiva entre otras. Fajardo analiza el fenómeno de la poesía en interacción con la iconósfera:

La poesía posmoderna hace parte de toda esta gama de cultura audiovisual y se integra a la fotografía, el cine, las ilustraciones informáticas, páginas web, a revistas digitales, hipertextos, etc. Se ha desplazado de Gutenberg hacia la galaxia digital. Los poetas actuales, educados y casi alfabetizados por la cultura mediática, se han nutrido de la exaltación de la imagen; su modo de sentir y percibir es audiovisual.” (Fajardo, 2002:9).

Este cambio de paradigma que los artistas han estado experimentando, no sólo se produce en ellos sino también en los receptores. Desde el solitario lector moderno, en silencio con su libro en una recepción estética-psíquico-textual del poema, estamos migrando hacia una recepción sensorial, visual y auditiva, desde un artefacto estético multimediático.

En la poesía performática no tenemos un texto por un lado y una voz que lo reproduce por otro, sino que hay un texto oral con sus propios significantes



Olga Leiva leyendo en la Ronda. Foto de Nilson de Souza

que se sustentan en el sonido y los juegos que la voz es capaz de realizar, y donde también entran en relación los elementos espectaculares, como la iluminación, el sonido, la vestimenta, etc, los que se conjugan como parte de esa sensorialidad significativa. En cuanto al sonido de la voz como elemento significativo, Bravo señala que el sentido mismo del poema se completa en aquél, ya que es el performer el que conoce las modulaciones necesarias para transmitir dichos significados. Siguiendo esta idea, H. Ball, uno de los poetas mentores del dadaísmo y creador de las primeras performances vinculadas al arte de la Vanguardia, sostenía que el poema se completa en la puesta en escena y en la relación con el público.<sup>2</sup> Nunca más pertinente que en este momento recordar uno de los sentidos etimológicos del término performance, en su origen francés *parfournir*, “completar”.

Realizadas las delimitaciones teóricas acerca de performance, performance poéticas y lecturas de poemas, describiremos las actividades que se desarrollan en la *Ronda de Poetas*. Como primera observación, podemos reseñar a partir de la recepción directa del

evento que allí se producen obras de esos tres tipos. Hay casos en que los poetas realizan una lectura o recitado de sus textos de forma tradicional, otros se inscriben en la caracterización de poesía performática, ya que utilizan su voz y corporalidad como herramienta estética en la ejecución del poema, y otros van aún más allá de estos elementos, adentrándose en las posibilidades experimentales que brinda la performance.

Dejamos aquí tres ejemplos, el primero se puede describir como una lectura tradicional de los poetas Claudio Burguez, Claudia Campos y M<sup>a</sup> Laura Pintos, alternando sus lecturas; en el caso de Santiago Marquez del Colectivo Bagre Japonés hubo una lectura performática de sus poemas, y, por último, en lo que ya se considera un recital musical y poético, el trabajo de Tango Villero, que incorpora elementos de la tradición musical y de la poesía callejera.

*Ronda de poetas* se originó en el año 2006, según dice el mismo Martín Barea, debido al encuentro que sostiene con Felipe Reyes, propietario del Bar La Ronda, y que desemboca en la propuesta de éste último de “hacer algo con los poetas”. Esta iniciativa

de generar un espacio de encuentro de los poetas tiene una larga tradición en nuestro país: desde aquellas ya célebres tertulias lunáticas que Herrera y Reissig estableciera en la Torre de los Panoramas en la calle Reconquista, o el Sorocabana, punto de encuentro de escritores y artistas en la década del 40, pasando por el café Metro, donde Onetti se reunía con los periodistas de *Marcha*, hasta el resurgimiento de estos eventos, en la pos dictadura, pero ya con otras características. Los eventos vinculados a la performance poética luego de la dictadura tienen en común el haberse caracterizado por su fermentalidad, como la época que los generó, conceptualizada como movida contracultural.<sup>3</sup> La misma se produjo a partir de la apertura, dichas acciones estaban vinculadas a movimientos juveniles como el punk, el rock, las brigadas antirrazias, etc., pero a diferencia de sus ilustres antecesores, se convirtieron en eventos que atraían a un público más vasto, ya que nucleaban artistas de todas las especies, en el contexto mismo del comienzo de la Posmodernidad en nuestro país. Acciones como Arte en la Lona, El Circo, Amarillo, Cabaret Voltaire, Montevideo Rock, etc., presentaban diversos espectáculos que incluían al teatro, la poesía, el cine, la música, la acrobacia,

etc., dándose un lugar especial a lo que comenzaba a conocerse como performances. En los años noventa, esta efervescencia cultural se fue apagando, reflejo del desencanto que el Neoliberalismo trajo luego del establecimiento de las estructuras democráticas, pero sin acompañar su desarrollo y renovación, de todos modos, aún se mantuvieron algunos de estos ciclos. En particular “Caramelos y Pimientos”, a quien Barea menciona como una influencia directa en la creación de *Ronda de Poetas*, cuya curadora, Isabel de la Fuente, hacía las veces de anfitriona, animadora y presentadora de un ciclo que llegó a cumplir quince años en el 2010. Para trazar los antecedentes más inmediatos de *Ronda de Poetas* nos remontamos al año 1999, al ciclo de Roberto Genta Dorado “De puño y letra”, donde Barea se ocupaba de confeccionar la agenda de invitados. No obstante, según Barea, el formato de este ciclo era específicamente el de una tertulia, había un invitado al que se le realizaba una entrevista y luego de la lectura había un micrófono abierto para comentar dichas lecturas. Cuando comienza a llevarse a cabo *Ronda de Poetas*, Barea intenta diferenciarse de este tipo de ciclos a partir de ciertos rasgos, como la presencia de tres invitados o eventualmente más, a los cuales no se les

Tango villero en La Ronda



hace ni entrevista ni presentación. La lectura, además, se realiza en una cabina de estudio de grabación transparente, en un espacio separado del público, que accede a la voz del poeta a través de una amplificación de audio. A estas características se le suma el hecho de que el público asistente a *Ronda de Poetas* por lo general no es específico de poesía, sino que la disposición del lugar habilita a la concurrencia y pasaje de una gran cantidad de espectadores que le quitan la solemnidad típica de los eventos de poesía. De acuerdo a Martín Barea: “Antes los ciclos literarios eran de puertas cerradas con ambientes plomizos, cargados de tabaco (¡qué días!), formales, no aptos para todo público. Ronda de Poetas por el contrario fue hacia la gente. Diría que lo mejor de Ronda de Poetas es la proximidad, lo abierta que es con el visitante.” Podemos relacionar el formato en que se realiza este evento con los fenómenos propios de la Postmodernidad que se están agenciando como nuevas categorías estéticas: la velocidad, el zapping, lo heterogéneo, lo híbrido, lo hipertextual, que son formas de aproximación diferentes al objeto, en donde parece disolverse su veneración moderna. La aproximación, quizás, es más efímera, fugaz y contingente, el espectador-escucha de *Ronda de Poetas* puede estar escuchando atentamente la voz poética como estar atendiendo a su celular o conversando con sus compañeros de mesa u ordenando una pizza, al tiempo que algún verso, alguna palabra, se cuele entre las rendijas de su percepción, o incluso quizás no. El espacio mismo brinda diferentes posibilidades al asistente, por tanto la apertura también se realiza desde el planteo del evento, parece ser una de sus marcas distintivas y originales que inauguran, tal vez, una nueva era en ciclos de arte, vinculados al cultivo colectivo y oral de la literatura. En *Ronda de Poetas* entonces, el encuentro entre el poema y el espectador-escucha se produce de una manera alternativa a aquellas lecturas donde el público se sentaba y con suma y respetuosa atención se concentraba en la figura del poeta, en su rostro, en sus labios, y hasta que aquél no terminara, el silencio era sepulcral. En este sentido, el acto poético adquiriría una reverencia cuasi religiosa, en un público cultivado especialmente para esa recepción, cuando no los mismos poetas, amigos y allegados a éstos. Esto parece haber tomado fuerza a partir de la década del 80, en donde según A. Trigo:

(...) el presente de la oralidad, aún diferido en videos y cassettes, distingue su producción y la performance deviene el ritual de un encuentro de los sentidos, comun(ica)ción, narcisismo del cuerpo del poema en el oído: oralidad de segunda mano

fundadora de las claves del texto, anudadas a la fugacidad de la emisión. Artudianamente, el poema se hace acto, no artefacto, evento, no monumento: texto-diálogo: construcción colectiva de sentidos: el contexto hecho palabra. (A. Trigo, 1997:131).

En cuanto a la convocatoria a los participantes de *Ronda de Poetas*, además de la heterogeneidad mencionada en cuanto a las áreas artísticas, la amplitud que se traduce también en la falta de rigor de la selección –esto no es un juicio de valor sino una constatación– permite un vasto panorama, desde los poetas más canónicos y publicados, como Roberto Apprato, Luis Bravo, Roberto Echavarrén, Marisa Silva Schultze, Silvia Guerra, Tatiana Oroño, hasta los jóvenes que recién comienzan su aventura en el área de las letras. De acuerdo a Barea, han pasado aproximadamente más de 500 poetas desde el inicio del ciclo. Junto a ellos también han participado artistas plásticos, como Jaqueline Lacasa, Gustavo Wojciechowski “el Maca”, entre otros, en la confección de los afiches de convocatoria que cada semana se distribuyen mayoritariamente por vía e-mail y facebook. La participación no se constriñe solamente a los obreros de la poesía, sino que se abre a los músicos, murgueros, folkloristas, teatristas, etc., propiciando el encuentro de artistas diversos en la, por lo general, monocorde noche montevideana.

A partir de todo lo que hemos estado investigando en torno a *Ronda de Poetas*, podemos coincidir con Martín Barea en que ésta es una “performance constante”, ya que asimila, como evento en sí, las características fundamentales de la misma. Si bien está compuesta por múltiples performances poéticas, lecturas y performances, el evento en sí es susceptible de considerarse como un artefacto. El colectivo de los artistas, el público, la espectacularidad, la apertura a lo contingente y a lo experimental, el riesgo de aventura artística que su espíritu alberga, lo sitúan como una acción de vanguardia en nuestro medio. Y esto se confirma con el hecho de que *Ronda de Poetas* fue invitada a participar como evento artístico en la Bienal de Porto Alegre en el año 2009. Y si bien no fue exactamente igual, pues una performance nunca se repite a sí misma, reprodujo en otro espacio los mismos rasgos que en Montevideo.

Por último queríamos apuntalar algunas vinculaciones que estos hechos parecen tener con las políticas de mercado en la cultura. Es a simple vista fácil observar cómo en este momento en nuestro país se publican muchísimos libros de poesía y, por otro lado, la disminución paulatina y constante de un público receptor de este tipo de literatura. No solamente la ausencia de

un lector –receptor de la poesía– marca el rumbo de la literatura actual, sino su invisibilidad en los puestos de adquisición como librerías u otras dependencias, donde los libros de poesía siempre ocupan un estante oculto o retirado del protagónico espacio de los éxitos de ventas, como libros de autoayuda, bestseller y, en nuestro país, el caso particular de la novela histórica o la biografía. Esto parece concretarse como una antítesis, un desencuentro entre artista y sociedad o una distopía de la comunicación. En este espacio queríamos compartir con ustedes lo que son algunas reflexiones realizadas individual y colectivamente en torno a este tema. Como decíamos más arriba, se publica mucho, es verdad que hoy es más fácil publicar, los costos han descendido, hay ediciones caseras y de autor, y algunas pequeñas editoriales llevadas adelante por poetas que por lo general no persiguen fines comerciales. No obstante todas esas posibilidades, parece absurdo este sinnúmero de publicaciones sin ningún filtro que las contenga, ni medio que las difunda, ni destino final en el punto de venta, ni lector que las reciba. Para esto puede haber diferentes explicaciones. Por un lado, el mercado editorial está regido por grandes multinacionales que publican de acuerdo a directrices puramente comerciales. El público lector, como señala Daniel Morena<sup>4</sup> en ensayo inédito, en nuestro país, es un público racionalmente adiestrado, con un tipo de pensamiento logicista y científico, donde lo que se valora son las realidades tangibles, los hechos comprobables y una retórica de la razón, cuyo correlato es la narrativa. Por su parte, la poesía exige un lector educado en un tipo de discurso no racional, muchas veces fragmentario, metafórico, que se organiza de modo diverso al racionalismo; por lo mismo la narrativa, literatura que actualmente tiene mayor auge, responde de forma más aceptable a las demandas del público. Además de esto, la literatura en este momento, en donde priman los macro relatos dirigidos hacia el consumismo, sustituyendo a los modernos de progresismo y trascendencia, tiene asignada en la sociedad un lugar marginal, de entretenimiento y evasión, “una novelita para el verano”, por ejemplo, ilustraría esta forma de leer. La literatura, entonces, no se considera una forma de conocimiento o una metáfora del saber, sino un simple entretenimiento inocuo, que no perturba los mecanismos de producción y de consumo que el sistema alienta. En este espacio, la poesía juega un rol completamente subversivo y marginal, en cuanto no responde a este placer suave de sentarse en una lectura complaciente. La poesía exige implicación en la lectura, ya que roza siempre en el borde frágil entre lo que es y lo que puede llegar a ser, impulsándose como liberación; esto no conviene a un medio que desea tener a sus integrantes estabilizados en un nodo de cotidianidad. Es quizás por esto, por

esa pérdida y anulación, que hoy la poesía, a pesar de continuar en su marginalidad, se erige como una necesidad incontenible y no deja de desbordarse a través de las múltiples voces, medios y canales que marcan algunas de las actuales prácticas de la poesía.

### Notas

- <sup>1</sup> La traducción es nuestra.
- <sup>2</sup> Citado por Luis Bravo en “La puesta en voz de la poesía”, pág. 17.
- <sup>3</sup> Término acuñado por L. Bravo en “Huérfanos, iconoclastas y plurales. La generación poética de los 80”.
- <sup>4</sup> Ensayo inédito “Poesía y mercado: El decurso trágico de la poesía y el orden del mercado”, pág. 4.

### Bibliografía

- FAJARDO FAJARDO, Carlos (2001): *Estética y postmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Ed. Abya-Yala.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art*. Barcelona: Ed. Destino.
- HUXLEY, Michael y WITTS, Noel (1996): *The twentieth century performance reader*. New York: Ed. Routledge.
- TRIGO, Abril (1997): *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*. Montevideo: Vintén editor.

### Artículos y páginas web

- BRAVO, Luis (2011): “La puesta en voz de la poesía”, en *Revista* [sic]. Montevideo, Abril, 2011, Año 1, N° 1.
- GARCÍA LAGOS, J. (2010): “Lunáticas tertulias”, en *La Diaria*. Montevideo, 24-12-2010.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos (2002): “Poesía y Posmodernidad”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- MORENA, Daniel: “Poesía y mercado. El decurso trágico de la poesía y el orden del mercado”. Ensayo inédito.
- PADÍN, Clemente: “Ritual o Performance, siempre utopía”, en <http://www.performancelogia.org/> Consultado el 31/01/12.

### María de los Ángeles González Briz

Profesora de Literatura (IPA) y Licenciada en Letras (FHCE, UDELAR). Cursó el Doctorado en Letras Españolas e Hispanoamericanas en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y está redactando la tesis sobre la recepción uruguaya del *Quijote*.

Es investigadora de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Desde 2001 dicta clases de Literatura Española y colabora en el suplemento *Cultural* del diario *El País*.

Ha publicado tres libros sobre temas de su especialidad: *De España al Río de la Plata: Escritores migrantes en el siglo XX* (2009), *Tradición hispánica en el siglo XX: Vigencia y polémica* (2008) y *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27. Uruguay lee a España* (2011), así como diversos trabajos académicos en revistas arbitradas o capítulos de libros, especialmente sobre Góngora, Cervantes y las relaciones entre la Generación de 1927 y Uruguay.

Este brevísimo texto de Rodó que aquí se presenta fue publicado en 1906, en un periódico de poca notoriedad, *El español. Periódico de viaje. Reflector de los españoles en América*, órgano de expresión de un sector de la colectividad española en Montevideo. Hasta donde sabemos, no ha sido recogido en las ediciones de su obra. Evidentemente, la nota no viene a agregar nada nuevo ni revelador. En todo caso puede interesar como documento a quienes aspiran a ver reunida la “obra total”, aspiración tal vez imposible, y para añadir una pieza más a una idea clave de Rodó, resumida en el título “La tradición y la raza”, reivindicando la necesidad de la fidelidad a los orígenes y el peligro del injerto foráneo para el progreso y felicidad de las naciones.

La reivindicación del valor de la raza, que para él es la raza latina, y en particular la matriz española a través de la cual se recibe esta herencia, debe inscribirse en el contexto en que escribe Rodó, cuando tenía aún plena vigencia la polémica sobre la superioridad de las razas, surgida en Francia en el último tercio del siglo XIX a partir de las teorías de Buffon, Gobineau y otros, y que dio lugar, entre tantas cosas, al enfrentamiento entre latinos y anglosajones o germánicos. La teoría sobre la “decadencia latina” parecía estar refrendada por las derrotas militares y políticas que sufrieron Francia y España frente a Alemania y Estados Unidos a fines de ese siglo. Simultáneamente a esos hechos, comienzan a surgir voces que propician la agrupación de varios países europeos sobre bases culturales, lingüísticas o raciales comunes: paneslavismo, panlatinismo o pangermanismo (Litvak, 1980). Además de buscar respuesta a las cuestiones contemporáneas en la historia