

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



Programa de Doctorado
*Vanguardia y posvanguardia en España e
Hispanoamérica. Tradición y rupturas en la literatura
hispanica*

**A SU IMAGEN Y CARICATURA.
CRÓNICAS NOVELADAS DEL ULTRAÍSMO
POR RAFAEL CANSINOS-ASSENS, NORAH
LANGE Y LEOPOLDO MARECHAL**

Autora: MARISA E. MARTÍNEZ PÉRSICO

Directora: Dra. CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

SEPTIEMBRE 2012

Tesis Doctoral – VERSIÓN REDUCIDA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



A SU IMAGEN Y CARICATURA.
CRÓNICAS NOVELADAS DEL ULTRAÍSMO
POR RAFAEL CANSINOS-ASSENS, NORAH
LANGE Y LEOPOLDO MARECHAL

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº

La Directora del Trabajo

La Autora

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Marisa Martínez Pérsico

UNIVERSITÀ DI SALAMANCA
FACOLTÀ DI FILOLOGIA
DIPARTIMENTO DI LETTERATURA SPAGNOLA E
ISPANOAMERICANA



Programma di Dottorato
*Avanguardia e postavanguardia in Spagna e
Ispanoamérica. Tradizione e ruture nella letteratura
ispanica*

**A IMMAGINE E CARICATURA.
CRONACHE ROMANZATE
DELL'ULTRAISMO IN RAFAEL CANSINOS-
ASSENS, NORAH LANGE E LEOPOLDO
MARECHAL**

Autrice: MARISA E. MARTÍNEZ PÉRSICO

Direttrice: Prof.ssa. CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

2012

Tesi di Dottorato

UNIVERSITÀ DI SALAMANCA
FACOLTÀ DE FILOLOGIA
DIPARTIMENTO DI LETTERATURA SPAGNOLA E
ISPANOAMERICANA



**A IMMAGINE E CARICATURA.
CRONACHE ROMANZATE
DELL'ULTRAISMO IN RAFAEL CANSINOS-
ASSENS, NORAH LANGE E LEOPOLDO
MARECHAL**

Tesi di dottorato diretta dalla Prof.ssa. Carmen Ruiz Barrionuevo,
presentata nel Dipartimento di Letteratura Spagnola e
Ispanoamericana, Facoltà di Filologia, Università di Salamanca.

Vº Bº

La Direttrice della ricerca

Prof.ssa. Carmen Ruiz Barrionuevo

La Autrice

Marisa Martínez Pésico

*Si es importante la imagen,
solo se la perdona y se la resiste
si está lanzada con gesto humorístico,
si está entregada con cierta sonrisa.*

Ramón Gómez de la Serna

Índice

Introducción/*Introduzione* / **13**

1. Rafael Cansinos Assens: una estela iberoamericana / **29**

1.1 *Contornos y contrastes en Rafael Cansinos Assens* / **30**

1.2. *Categorías de la metaficción*/ **40**

1.3. *Recepción de una palinodia ultraica: El movimiento V.P.*/ **45**

1.4. *Aventura-orden/reacción-renovación*/ **48**

1.5. *Felices veinte, hoscós treinta*/ **55**

1.6. *La primera vanguardia: un giro hacia el lenguaje*/ **61**

1.7. *El humor, antídoto vanguardista*/ **66**

1.7.1. *Especies del humor* / **78**

1.7.2. *Corrección de la lírica por la vía del humor*/ **86**

1.8. *La imaginación sin hilos: el “salto ecuestre” de la nueva imagen*/ **107**

1.8.1. *La imagen múltiple como radiografía de época*/ **123**

1.8.2. *El decálogo del perfecto futurista. Imagen dual y aeroliteratura*/ **138**

1.9. *El Movimiento V.P.: claves abismadas sobre la recepción y ocultamiento del Ultraísmo*/ **154**

1.9.1. *Escasez de libros publicados y mistificaciones bibliográficas*/ **155**

1.9.2. *Hostilidad contra el público y voluntaria impopularidad*/ **160**

1.9.3. *Antipatasismo expresado a través de un lenguaje nuevo*/ **167**

1.9.4. *Integrantes arrepentidos de su adhesión al movimiento. Polémicas internas y externas*/ **169**

1.9.5. *Insolvencia creativa de sus escritores*/ **188**

1.9.6. *Balance negativo de la Generación del '27*/ **190**

1.9.7. *Eclecticismo e inconcreción; préstamos de corrientes extranjeras sin aportes originales*/ **194**

1.9.8. *Ultraísmo pictórico y deudas interartísticas*/ **195**

1.9.9. *Personajes de inspiración dudosa*/ **200**

2. Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas de Norah Lange / **205**

- 2.1. *La mujer del Ultraísmo argentino*/ **206**
- 2.2. *Refracción sin imitación. El prisma como metáfora del Ultraísmo local*/ **216**
- 2.3. *Descolonización cultural e hispanismo selectivo*/ **224**
- 2.4. *Vanguardismos en contacto: viajeros, emigrantes, colaboradores españoles en Argentina*/ **232**
- 2.5. *Rasgos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español*/ **241**
 - 2.5.1. *Criollismo urbano de vanguardia. Criollismo fantástico y celebratorio*/ **242**
 - 2.5.2. *La politización: Inicial y Proa*/ **251**
- 2.6. *Una temprana clasificación de los ultraístas argentinos*/ **255**
- 2.7. *Agotamiento de una fórmula*/ **262**
- 2.8. *Cronotopos inversos: la prosa de viaje y la prosa de lo inmóvil. El agua como metamorfosis ontológica en la narrativa langeana*/ **264**
- 2.9. *El humor al servicio del género. Un solvente para demoler estereotipos*/ **282**
 - 2.9.1. *El humor de los Discursos y la performance pública*/ **293**
- 2.10. *El origen ultraísta-expresionista de la imagen subjetiva langeana: una refutación del abordaje de género*/ **301**
- 2.11. *Atenta al rumor de tres orillas. La revista Alfar*/ **325**

3. Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística / **339**

- 3.1. *El alejamiento de la intrascendencia vanguardista*/ **340**
- 3.2. *El tránsito del rumbo generacional al rumbo individual. Pasión y muerte del martinfierrismo*/ **347**
- 3.3. *Los límites del pacto ficcional en Adán Buenosayres*/ **360**
 - 3.3.1. *Raúl Scalabrini Ortiz, o la parodia del nacionalismo*/ **364**
 - 3.3.2. *Los primos Borges, o la parodia del criollismo. Una alternativa Neocriolla*/ **375**
 - 3.3.3. *Los boedistas, o la parodia del realismo socialista*/ **383**

3.3.4. *Otros personajes y episodios inspirados en referentes generacionales/ 385*

3.3.5. *Oliverio Girondo, o la parodia del humorismo. La carcajada como arranque de una metafísica/ 388*

3.3.6. *Marechal y Borges, o la parodia del imaginismo. Ese cosmos inédito que el tejido metafórico trama: la imagen hierofánica/ 400*

3.4. *El Futurismo milanés, tan lejos de Nosotros/ 421*

3.5. *La biblioteca particular de Leopoldo Marechal: mapa de un proceso creativo/ 430*

3.5.1. *España en su colección/ 432*

3.6. *Materiales pre-textuales inéditos de Adán Buenosayres/ 447*

3.6.1. *Irrupción del mundo aborigen en los bocetos descartados/ 448*

3.6.2. *Preservar la tradición oral. Refranero, cliché, lugar común/ 452*

3.6.3. *Reivindicación de la música autóctona/ 455*

Conclusiones/Conclusioni/ 463

Apéndice

1. *Oasis*. Poemas juveniles de Norah Lange. Éditos e inéditos/ **485**

2. Leopoldo Marechal. Bocetos no incorporados en *Adán Buenosayres/ 515*

Bibliografía/ 565

Relación de imágenes/601

Indice

Introduzione / **13**

1. Rafael Cansinos Assens: ripercussione iberoamericana/ **29**

1.1 *Profili e contrasti di Rafael Cansinos Assens* / **30**

1.2. *Categorie della metafinzione* / **40**

1.3. *Ricezione di una palinodia ultraista: El movimiento V.P./* **45**

1.4. *Avventura-ordine/reazione-rinovazione/* **48**

1.5. *Felici anni '20, oscuri anni '30/* **55**

1.6. *Il linguaggio della prima avanguardia/* **61**

1.7. *L'umorismo, antidoto avanguardista/* **66**

1.7.1. *Tipi di umorismo/* **78**

1.7.2. *Correzione della lirica attraverso l'umorismo/* **86**

1.8. *L'immaginazione senza fili: il "salto ippico" della nuova immagine/* **107**

1.8.1. *L'immagine molteplice come radiografia di una epoca/* **123**

1.8.2. *Decalogo del perfetto futurista. Immagine doppia e aero-letteratura/* **138**

1.9. *El Movimiento V.P.: messa in abisso della ricezione e occultamento dell'Ultraismo/* **154**

1.9.1. *Scarsezza di libri pubblicati e mistificazioni bibliografiche/* **155**

1.9.2. *Ostilità evidente nei confronti del pubblico e impopolarità/* **160**

1.9.3. *Ostracismo verso il passato manifestato attraverso di un linguaggio radicalmente nuovo/* **167**

1.9.4. *Membri del gruppo pentiti della propria adesione al movimento e generazione di polemiche interne ed esterne/* **169**

1.9.5. *Scarso valore creativo degli scrittori/* **188**

1.9.6. *Giudizio negativo da parte della Generazione del '27 in Spagna/* **190**

1.9.7. *Ecletticismo estetico e scarsa concretezza; eccessiva ricezione delle correnti straniere senza apporti originali/* **194**

1.9.8. *Ultraismo pittorico e debiti interartistici/* **195**

1.9.9. *Personaggi d'ispirazione dubbiosa/* **200**

2. Strategie del soggetto ingegnoso. Genere, umorismo e immagine nelle pagine di Norah Lange / **205**

2.1. *La presenza femminile dell'Ultraismo argentino* / **206**

2.2. *Rifrazione senza imitazione. Il prisma come metafora dell'Ultraismo autoctono* / **216**

2.3. *Decolonizzazione culturale e ispanismo selettivo* / **224**

2.4. *Avanguardismi in contatto: viaggiatori, emigranti e collaboratori spagnoli in Argentina* / **232**

2.5. *Caratteristiche differenziali tra l'Ultraismo argentino e quello spagnolo* / **241**

2.5.1. *Creolismo urbano di avanguardia. Creolismo fantastico e celebratorio* / **242**

2.5.2. *La politizzazione: Inicial e Proa* / **251**

2.6. *Una precoce tassonomia degli ultraisti argentini* / **255**

2.7. *Esaurimento di una formula* / **262**

2.8. *Cronotopi inversi: la prosa di viaggio e la prosa dell'immobilità. L'acqua come metamorfosi ontologica nella narrativa langeana* / **264**

2.9. *L'umorismo al servizio del genere. Una strategia per la demolizione di stereotipi* / **282**

2.9.1. *L'umorismo dei Discursos e la performance pubblica* / **293**

2.10. *L'origine ultraisa-espressionista dell'immagine soggettiva langeana: una confutazione dell'interpretazione di genere* / **301**

2.11. *Con l'attenzione posta al rumore di tre rive. La rivista Alfar* / **325**

3. Leopoldo Marechal, tra il tono poetico e quello umoristico / **339**

3.1. *L'allontanamento dell'intrascendenza avanguardista* / **340**

3.2. *Dal percorso collettivo al sentiero individuale. Passione e morte del martinfierrismo* / **347**

3.3. *I limiti del patto finzionale in Adán Buenosayres* / **360**

3.3.1. *Raúl Scalabrini Ortiz, o la parodia del nazionalismo* / **364**

3.3.2. *I cugini Borges, o la parodia del creolismo. Un'alternativa*

- neo-creola/ 375*
- 3.3.3. *I “boedistas”, o la parodia del realismo socialista/ 383*
- 3.3.4. *Personaggi ed episodi ispirati a punti di riferimento veridici/ 385*
- 3.3.5. *Oliverio Gironde, o la parodia del umorismo. Il riso come origine di una metafísica/ 388*
- 3.3.6. *Marechal e Borges, o la parodia del fervore nella creazione dell'immagine. L'immagine ierofánica/ 400*
- 3.4. *Il Futurismo milanese, lontano da Nosotros/ 421*
- 3.5. *La biblioteca di Leopoldo Marechal: mappa di un processo creativo/ 430*
- 3.5.1. *La Spagna nella sua collezione/ 432*
- 3.6. *Materiali pre-testuali inediti di Adán Buenosayres/ 447*
- 3.6.1. *Allusioni al mondo dei nativi americani nelle schede scartate/ 448*
- 3.6.2. *Preservare la tradizione orale. Frasi fatte, ritornelli, massime/ 452*
- 3.6.3. *Rivendicazione della musica vernacolare argentina/ 455*

Conclusioni / 463

Appendice

1. *Oasis. Poemi giovanili di Norah Lange. Editi e inediti/ 485*
2. *Leopoldo Marechal. Schede non incorporate in Adán Buenosayres/ 515*

Bibliografia / 565

Elenco d'immagini / 601

Introducción

Glosar lecturas recientes es como hacer la digestión a la vista del público con un estómago de cristal. Se continuará en la generación siguiente, ha dicho un dadaísta. Luego, ¿habremos comenzado demasiado pronto?

Guillermo de Torre

El Ultraísmo, voz hispánica en el concierto de las vanguardias históricas, ha sido desacreditado desde su nacimiento por la crítica especializada o por sus contemporáneos. Territorio de escaramuzas personales o experimentos de baja factura estética fueron argumentos largamente esgrimidos. A la prematura abdicación de sus integrantes –tanto en su origen peninsular como en su modalidad hispanoamericana– se sumaron el borramiento derivado del *fervor* (vocablo ultraísta por antonomasia) con que la Generación del ‘27 o el Grupo de Florida acapararon buena parte de la escena literaria española y argentina respectivamente, silenciando una producción de la que, sin duda, emanan. En vez de ser abordado como “puerta y puente” indispensable para el viraje desde las poéticas caducas del Modernismo y del Novecentismo hacia una sensibilidad renovada que daría frutos con creces, el Ultraísmo quedó estigmatizado como laboratorio fallido de imágenes o como paréntesis cronológico de mención obligada en la Historia de las Literaturas Nacionales.

La llamada “Generación de Plata” española dio un giro veloz hacia el neopopularismo, aunando tradición y vanguardia al acoplar su técnica a un repertorio tradicional y folclórico –especialmente en la obra de Alberti, Lorca o Diego–, y la “Generación de Martín Fierro” adoptó una dirección criollista (Videla, 1994), palpable en la adopción de su nombre, que reivindicó la argentinidad con un espíritu deportivo de cómodo rastreo en las páginas de su principal órgano de difusión, el periódico homónimo (1924-1927). Sin embargo, no se ha calibrado el influjo precursor del Ultraísmo con justicia, no solo en relación con el ejercicio de la imagen o del humor, sino con el impacto derivado de la poderosa infraestructura de sus revistas: tanto las puramente ultraístas como las misceláneas fueron más duraderas en el tiempo que el común de las efímeras publicaciones de vanguardia europeas, y tuvieron una difusión intercontinental que consiguió poner en órbita a España e

Hispanoamérica con el resto de los *ismos*. Además de abrir horizontes de recepción hacia un nuevo tipo de público, que las generaciones venideras aprovecharían.

El resorte de mi investigación es la misma curiosidad que Juan Manuel Bonet admite en un libro publicado por la Residencia de Estudiantes madrileña en 1999, sobre la obra del pintor Francisco Bores, de orígenes ultraístas. Allí advierte que, de la epopeya del Ultra, siempre le pareció altamente significativo el hecho de que algunas de las figuras más relevantes de la cultura española moderna hubieran pasado por una prehistoria ligada a dicho movimiento¹. No solo Gerardo Diego o Juan Larrea (pero también Salvador Dalí, Federico García Lorca y Dámaso Alonso) acusan influencias o contactos iniciáticos con el movimiento ultraísta, previos a su madurez artística. La misma aseveración se aplica al campo intelectual argentino: vale para la trayectoria de Norah Lange, los hermanos Borges, Eduardo González Lanuza o Leopoldo Marechal, entre otros.

En más de un aspecto, el Ultraísmo manifestó una actitud inaugural.

El presente trabajo propone el estudio de tres novelas escritas en clave, que podríamos calificar de *exofóricas* o *abismadas*, pues en ellas se ficcionalizan –de manera más transparente o más solapada– las polémicas, los integrantes, las tertulias, las preocupaciones estéticas o la asunción de roles de poder, femeninos y masculinos, dentro del Ultraísmo, en España y en Argentina. Las tres obras ofrecen la posibilidad de ser leídas como metaliteratura, sin olvidar que se trataría de “crónicas noveladas”, como sugerimos en el título. Queda así planteado un oxímoron entre la deseable fidelidad de la crónica histórica (la evolución documentada del movimiento intercontinental, cuyos principales historiadores han sido Guillermo de Torre, Gloria Videla y, más recientemente, José María Barrera López, José Luis Bernal, Andrés Soria Olmedo o Carlos García) y la ruptura del pacto autobiográfico intrínseco a la ficción novelesca, que se ofrece así como territorio propicio para ejercitar homenajes y venganzas literarios, justificaciones y balances del movimiento *a posteriori*, operaciones de autorrepresentación y autofagia de los “cronistas”.

¹ Juan Manuel Bonet: “Francisco Bores, sobre fondo de Madrid ultraísta” en Eugenio Carmona et. al.: *El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 123.

Nos referimos a las novelas *El movimiento V.P.* (1921), escrita por el sevillano Rafael Cansinos Assens (1882-1964), *45 días y 30 marineros* (1933) de la argentina de origen noruego Norah Lange (1905-1972) y *Adán Buenosayres* (1948) de su compatriota Leopoldo Marechal (1900-1970). Aunque el autor de esta última la dio a imprenta en 1948, lo cierto es que empezó a redactarla durante su estancia parisina, en invierno de 1930.

¿Qué datos nos revelan estas obras sobre nuestro movimiento de vanguardia? ¿Qué dosis de estilización y distorsión las alimenta? ¿La opacidad informativa depende de cuán implicados estuvieran los autores al interior del movimiento, en calidad de fundadores, miembros, testigos? Habida cuenta del fenómeno que Paul de Man (1991) en “La autobiografía como desfiguración” calificó como *ilusión referencial*, nos proponemos ensayar un abordaje comparatista de la ficción con algunos documentos de época: fotografías, epistolarios, revistas, manifiestos y poemas ultraístas, con el objetivo de iluminar ángulos menos conocidos del movimiento a ambos lados del Atlántico, siempre en diálogo con su representación novelesca.

Otro de los propósitos de este trabajo es indagar las manifestaciones del humor en las obras citadas. El humor ha sido un recurso subversivo plenamente aprovechado durante las vanguardias; Marechal acuñó su propia categoría, el “humor angélico”, mientras que los ultraístas españoles hablaban del “espíritu jocular” y Cansinos-Assens apelaba a la caricatura, sin llegar al extremo de la sátira. En la obra de Lange se plantea una torsión en el empleo del humorismo: se trata de una suerte de “picaresca femenina” que abordaremos con herramientas aportadas por la ginocrítica.

Volviendo al título, parte de esta investigación se dedicará a reflexionar sobre la naturaleza de la nueva imagen sintética, encadenada o múltiple, bautizada “novimorfa” o “noviestructural” por el ubicuo acuñador de neologismos que tuvo el movimiento, Guillermo de Torre. La poesía ultraísta, además de haber contagiado la prosa con un repertorio de nuevas imágenes –o con reflexiones metaliterarias sobre su ejercicio– presenta un despliegue retórico y tipográfico que revisaremos en algunos versos de *Imagen* (Gerardo Diego, 1922), *Los gozos del río. 1920-1923* (Adriano del Valle, 1940), *Hélices* (Guillermo de Torre, 1923), *Fervor de Buenos Aires* (Jorge Luis Borges, 1923), *La sombrilla japonesa* (Isaac del Vando Villar, 1924), *La calle de la tarde* (Norah Lange, 1925) y *Días como flechas* (Leopoldo Marechal, 1926). También citamos los versos “ultraizantes” de *La pipa de Kif* (Ramón del Valle Inclán, 1919), cuyo autor resulta lapidariamente caricaturizado en *El movimiento V.P.*, poemas humorísticos de inspiración ultraísta recopilados

tardíamente por *Revista de Occidente* bajo el título *Poemas Viejos* (Francisco Vighi, 1959) y los numerosos versos de Rafael Cansinos-Assens firmados con su heterónimo ultraísta Juan Las, dispersos en las revistas de época, parte de ellos recuperados en una antología publicada por Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poéticas del Ultraísmo*, en Barcelona, hacia 1989.

Para complementar el análisis de las tres novelas citadas hemos consultado ejemplares de las revistas españolas *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), *Plural* (Madrid, 1925), *España. Semanario de la vida nacional* (Madrid, 1915-1924) y *Cosmópolis* (Madrid, 1921-1922) en el Fondo de la Fundación Jorge Guillén perteneciente a la Biblioteca de Castilla y León (Valladolid), la revista *Vltra* (Madrid, 1921-1922) en la Biblioteca Nacional de Madrid, y *Tableros* (Madrid, 1921-1922) en la Biblioteca de Catalunya. Con respecto a las publicaciones periódicas argentinas, hemos consultado *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (Buenos Aires, 1924-1927), *Proa* (dos épocas, Buenos Aires, 1922-1926), *Inicial. Revista de la nueva generación* (Buenos Aires, 1923-1927), *Prisma. Revista Mural* (Buenos Aires, 1921-1922), *Nosotros* (dos épocas, Buenos Aires, 1907-1943), *Síntesis. Artes, ciencias y letras* (Buenos Aires, 1927-1930), *Pulso. Revista del arte de ahora*. (Buenos Aires, 1928) y *Caras y Caretas* (Buenos Aires, primera época, 1898-1941), las tres primeras facsimiladas por el Fondo Nacional de las Artes, El Centro Editor de América Latina y la Universidad Nacional de Quilmes respectivamente; las demás, disponibles en el fondo hemerográfico de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso de la República Argentina y la Biblioteca Elma K. de Estrabou de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Mención aparte merece *Alfar* (La Coruña-Montevideo, 1920-1954), dado el especial interés que reviste para el presente trabajo y el espacio que dedicaremos a su estudio, por considerarla el testimonio más acabado de los lazos que entablaron el Ultraísmo peninsular con el latinoamericano. Publicación de larga cauda, fundada por el cónsul del Uruguay radicado en La Coruña, nació con el nombre *Boletín de Casa América-Galicia* a finales del año 1920 y en 1927 migró a Montevideo. Allí encontraremos por primera vez el *Examen de metáforas* escrito por Jorge Luis Borges en Lisboa, hacia 1924, interesantes reflexiones sobre la imagen sintética, poemas ultraístas de Norah Lange que luego se incorporarían a *La calle de la tarde*, reseñas de la obra de Oliverio Girondo y una breve antología de jóvenes poetas argentinos. Los números coruñeses cuentan con una magnífica edición facsimilar en cuatro tomos publicada por *Editorial NOS* (La Coruña, 1983), que hemos podido

consultar en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, mientras que a los números montevidianos prometidos para el tomo V pero nunca facsimilarizados, hemos accedido en la Biblioteca Nacional del Uruguay y en la librería anticuaria *Oriente-Occidente* de Julio Moses, en la Ciudad Vieja de Montevideo. Nuestro abordaje de las publicaciones ultraístas y misceláneas nos dará oportunidad de estudiar de qué manera el Ultraísmo operó como plataforma de difusión de otras artes, en especial, de la pintura. Un grupo heterogéneo (y multiétnico) de artistas plásticos se identificó con el movimiento, llegando incluso a organizar su propia tertulia (como la de los “alfareros”, colaboradores gráficos de *Alfar*). Este núcleo pictórico se compuso de artistas como Rafael Barradas –quien forjó la modalidad vibracionista, según veremos–, Francisco Bores, Norah Borges, Robert y Sonia Delaunay – esta última, personaje de *El movimiento V.P.*–, Wladislaw Jahl, Marjan Paszkiewicz y Pancho Cossío, algunas de cuyas portadas y diseños van incluidos en las páginas de la presente investigación.

Al analizar los rasgos prototípicos del Ultraísmo en el ámbito rioplatense lo haremos partiendo de la concepción de una cultura asincrónica o *analogía de contextos* (Osorio, 1988), es decir, desarrollada en diferente tiempo y espacio, y no de cultura o *modernidad periférica* (Sarlo, 1988) por incorporar un adjetivo connotado que sugiere una relación de subordinación. Este último calificativo fue forjado inicialmente en el marco del discurso económico y politológico por la escuela desarrollista, que funcionó de sustento ideológico a la Teoría de la Dependencia hacia la década del '50, pero resulta inapropiado para su aplicación a los objetos culturales. Creemos más adecuado hablar de policentrismo o de *puntos de religación* (Rama, 1984), pues los centros de poder no siempre casan con los focos culturales. Fue en Nueva España donde escribió Sor Juana Inés de la Cruz, no en la metrópoli, y sin embargo la calidad de su obra la avala a ser considerada *la poeta* –que no poetisa– más lograda del Barroco. Idéntico caso el del lanzamiento del manifiesto *Non Serviam* por Vicente Huidobro en el Ateneo de Santiago de Chile, en el temprano 1914.

Parte de esta investigación se basó en una tarea de relevamiento de los inventarios bibliográficos de colecciones privadas, algunas de ellas donadas a instituciones públicas, con el objetivo de documentar intercambios intelectuales entre escritores argentinos y españoles. Las dedicatorias de libros de autores hispánicos destinadas a Leopoldo Marechal (como es el caso de Adriano del Valle, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Ernesto Giménez Caballero, Eugenio D'Ors, entre otros), cuyas imágenes

ilustran los dos últimos capítulos del presente trabajo, han sido tomadas en la Biblioteca de la Escuela de Letras “Leopoldo Marechal”, de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Allí también se encuentran las numerosas fichas inéditas, autógrafas, que el escritor redactó con el objetivo de incorporar a su novela *Adán Buenosayres*, y que finalmente descartó. Se trata de coplas, trabalenguas, elencos de vocabulario, adivinanzas y parlamentos puestos en boca de personajes como Adán, Del Solar, Bernini, Pereda o Franky –muchos de ellos, el correlato ficticio de integrantes del Grupo de Florida– así como parlamentos de personajes simbólicos (el diablo, el duende, la luna, el brujo). Tales fichas se encuentran actualmente descatalogadas y son inaccesibles al público investigador; hemos podido acceder a su contenido gracias a la intercesión de María de los Ángeles Marechal, a quien agradecemos su perenne generosidad bibliográfica. En el apéndice del presente trabajo hemos incorporado la transcripción de las mismas. Por otra parte, las dedicatorias que Vicente Huidobro hace de su poemario *Adán*, e Isaac del Vando Villar de *La sombrilla japonesa*, han sido fotografiadas de los ejemplares pertenecientes al fondo bibliográfico de la Biblioteca de Catalunya.

El acceso a las imágenes incluidas en el capítulo destinado al estudio de *45 días y 30 marineros*, que documentan las veladas organizadas por el matrimonio Gironde-Lange, así como la posibilidad de revisar y fotografiar el cuaderno de apuntes de la joven Norah donde fueron plasmados sus primeros versos ultraístas agrupados bajo el título *Oasis* –algunos de cuyos poemas fueron publicados en *Alfar*– junto con otras notas de interés que nos ofrecen la posibilidad de reconstruir el clima intelectual del grupo vanguardista argentino de los años '20 y '30, nos fueron gentilmente facilitados por su sobrina, Susana Lange.

Nobleza obliga, es justo mencionar que este proyecto doctoral ha sido, en parte, materializado gracias a una Beca de Estancia otorgada por la AUIP (Asociación Interuniversitaria de Posgrado, España) y a una Beca para Investigadores concedida por el FNA (Fondo Nacional de las Artes, Argentina) Ambas permitieron la concreción del relevamiento y acopio de material hemerográfico y bibliográfico en las instituciones arriba mencionadas. La primera, en relación a la obra de Cansinos-Assens; la segunda, para el proyecto titulado “Contribuciones a la consolidación de un Ultraísmo argentino: *Revista Alfar*, órgano de difusión de vanguardias nacionales en un contexto de diálogos peninsulares”.

De la Universidad de Salamanca agradezco las enseñanzas de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo –guía y tutora omnipresente desde mi primer día de doctorado, el 5 de marzo de 2007, hasta la fecha–, y de la Università degli Studi di Siena al profesor Antonio Melis, por su asesoramiento bibliográfico y su cálida acogida con motivo de mi estancia conducente a la obtención del Doctorado Europeo.

Agradezco a mi familia –especialmente a mi Madre–, que me escolta siempre a pesar de la inclemencia de la distancia. *Todo el filo/ de la vida es la efímera presencia/ de escalera y corredor/ es la nostalgia...* dijera Vicente Cervera Salinas en *El alma oblicua*. (Porque a veces hay sillas vacías colmadas de presencias... *in absentia*).

Dedico estas páginas a Giuseppe Gatti, cómplice de una “Kamchatka” que dejó de ser un territorio imaginario para convertirse, por fin, en una geografía real. Y a nuestra pequeña María del Mar, milagro vivo.

Introduzione

Glosar lecturas recientes es como hacer la digestión a la vista del público con un estómago de cristal. Se continuará en la generación siguiente, ha dicho un dadaísta. Luego, ¿habremos comenzado demasiado pronto?

Guillermo de Torre

L'Ultraismo, voce ispanica nell'ampio concerto delle avanguardie storiche, è stato oggetto di discredito fin dal momento della sua nascita, sia da parte della critica specializzata, sia da parte dei suoi contemporanei. Gli argomenti a sostegno di un tale punto di vista vedevano nel movimento un territorio di scaramucce personali o di esperimenti di scarso livello estetico. Alla prematura abdicazione dei suoi membri –sia nella sua versione originaria peninsulare, sia nella sua variante ispanoamericana– si aggiunse l'anonimato derivato dal *fervor* (vocabolo ultraista per antonomasia) con cui la *Generación del '27* o il *Grupo de Florida*, che dominarono gran parte della scena letteraria spagnola e argentina, silenziarono una produzione alla quale, senza dubbio, si richiamano. Invece di essere esaminato come “porta e ponte” indispensabile per effettuare il passaggio dagli orientamenti poetici, ormai superati, del Modernismo e del Novecentismo a una sensibilità rinnovata che avrebbe dato frutti in abbondanza, l'Ultraismo venne stigmatizzato alla stregua di un “laboratorio fallito” di immagini, o percepito come una parentesi cronologica la cui menzione diventava obbligatoria nella Storia delle Letterature Nazionali.

È pur vero che la cosiddetta *Generación de Plata* spagnola si diresse rapidamente verso il *neopopularismo*, riunendo tradizione e avanguardia mediante l'applicazione di una tecnica peculiare a un ricco repertorio tradizionale e folcloristico –evidente specialmente nella produzione di Alberti, Lorca o Diego–; ed è altrettanto vero che la *Generación de Martín Fierro* adottò un orientamento *criollista* (Videla, 1994) palpabile nella scelta stessa del nome, che rivendicava una argentinità facilmente riscontrabile nelle pagine

del suo principale organo di diffusione, l'omonima rivista (1924-1927). Tuttavia, non è stato ponderato con giustizia l'influsso precursore dell'Ultraismo, non solamente in relazione con la maniera d'utilizzare l'immagine e l'umorismo, ma anche in relazione all'impatto derivante dalla solida infrastruttura delle proprie riviste: ci riferiamo sia a quelle puramente ultraiste, sia alle pubblicazioni di miscellanea; entrambe le categorie di riviste si dimostrarono più longeve rispetto alle effimere pubblicazioni prodotte dalle avanguardie europee, e raggiunsero –in aggiunta– una diffusione intercontinentale che ebbe il merito di collocare la Spagna e il subcontinente ispanoamericano sulla stessa orbita del resto degli altri movimenti coevi (*los ismos*).

A ciò bisogna aggiungere l'apertura di nuovi orizzonti di ricezione rivolti a un nuovo tipo di pubblico, e di cui trarranno beneficio le successive generazioni.

Lo stimolo originario che mi ha spinto a intraprendere il presente studio coincide con quella stessa curiosità che Juan Manuel Bonet confessa in un libro pubblicato dalla Residencia de Estudiantes di Madrid nel 1999 dedicato alla produzione artistica del pittore Francisco Bores, di formazione ultraista. Nel testo, Bonet afferma che, dell'avventura ultraista, gli era sempre sembrato altamente significativo il fatto che alcune delle figure più rilevanti del mondo culturale spagnolo fossero passate per una tappa "preistorica" legata al suddetto movimento. Non sono solamente Gerardo Diego o Juan Larrea (senza dimenticare Salvador Dalí, Federico García Lorca e Dámaso Alonso) a manifestare influenze o contatti creativi con il movimento ultraista in epoche precedenti alla fase di maturità artistica. La stessa affermazione può ritenersi valida se applicata all'ambito intellettuale argentino: è corretta nel caso di Norah Lange, dei fratelli Borges, Eduardo González Lanuza o Leopoldo Marechal, tra gli altri.

In più di un aspetto, l'Ultraismo, si dimostrò un movimento precursore. La nostra ricerca si propone di analizzare tre romanzi caratterizzati da una composizione in chiave metaforica, che potremmo qualificare come *exofóricas* o *abismadas*, dato che tracciano un panorama –in maniera trasparente o subliminale– delle polemiche degli stessi integranti del movimento, degli

incontri nei caffè letterari, degli orientamenti estetici e della dinamica dei “giochi di ruolo” e di potere –femminili e maschili– del mondo ultraista, sia in Spagna, sia in Argentina. Le tre opere scelte offrono la possibilità di essere analizzate come pura metaletteratura, senza dimenticare tuttavia che si tratta pur sempre di “cronache romanizzate”, come suggeriamo nel titolo. Sorge da questo un ossimoro tra, da un lato, la auspicabile fedeltà della cronaca storica (la evoluzione documentata del movimento intercontinentale, i cui principali storici furono Guillermo de Torre, Gloria Videla e, in anni più recenti, José María Barrera López, José Luis Bernal, Andrés Soria Olmedo o Carlos García) e, dall’altro, la rottura del patto autobiografico intrinseco alla finzione romanzesca, che si offre come territorio propizio per l’esercizio di una attività di celebrazioni e/o vendette letterarie, giustificazioni e bilanci a posteriori del movimento, operazioni di autorappresentazione e *autofagia* degli stessi “cronisti”.

In particolare, si farà riferimento ai tre seguenti romanzi: *El movimiento V.P.* (1921), scritto dal sivigliano Rafael Cansinos-Assens (1882-1964), *45 días y 30 marineros* (1933) dell’argentina di origine norvegese Norah Lange (1905-1972) e *Adán Buenosayres* (1948) del suo compatriota Leopoldo Marechal (1900-1970). Sebbene l’autore di quest’ultimo romanzo avesse consegnato il manoscritto alla casa editrice nel 1948, è tuttavia accertato che lo iniziò a redigere durante il suo soggiorno parigino nell’inverno del 1930.

Che informazioni ci forniscono queste opere riguardo al movimento avanguardista in esame? Che dosi di elaborazione stilistica e di distorsione le alimenta? La opacità informativa dipende forse dalla maniera in cui i vari membri del movimento erano in esso implicati, in qualità di fondatori o testimoni? Prendendo in esame il fenomeno che Paul de Man definì come “referenze biografiche illusorie”, ci proponiamo l’obiettivo di uno studio che metta a confronto la finzione romanzesca con alcuni documenti dell’epoca: fotografie, scambi epistolari, riviste, manifesti e poemi ultraisti, con la finalità di gettare luce sugli angoli meno noti del movimento su entrambe le rive dell’Atlantico, mantenendo sempre il dialogo con la loro rappresentazione romanzesca.

Un altro degli obiettivi del presente studio è quello di analizzare le diverse manifestazioni dell'umore nei tre romanzi citati. L'umore ha rappresentato uno strumento sovversivo pienamente sfruttato durante il periodo delle avanguardie storiche; Marechal forgiò una propria categoría, *el humor angélico*, mentre gli ultraisti spagnoli parlavano di un *espíritu jocular*, e Cansinos-Assens faceva appello alla caricatura, senza tuttavia giungere all'estremo della satira. Nella produzione di Norah Lange si evidenzia una variante nell'uso dell'umorismo: si tratta di una sorta di *picaresca femenina* che si analizzerà basandoci sugli apporti della *ginocrítica*.

Ritornando al titolo, una parte del nostro testo sarà dedicato a riflettere sulla natura della nuova immagine sintetica, collegata sequenzialmente, e battezzata come *novimorfa* o *noviestructural* dall'ubicuo creatore di neologismi del movimiento, Guillermo de Torre. La poesia ultraista, oltre ad avere contagiato la prosa con un repertorio di nuove immagini –o con riflessioni metaletterarie sulla pratica di scrivere– presenta un uso retorico e grafico-testuale che studieremo analizzando raccolte di poesia come *Imagen* (Gerardo Diego, 1922), *Los gozos del río. 1920-1923* (Adriano del Valle, 1940), *Hélices* (Guillermo de Torre, 1923), *Fervor de Buenos Aires* (Jorge Luis Borges, 1923), *La sombrilla japonesa* (Isaac del Vando Villar, 1924), *La calle de la tarde* (Norah Lange, 1925) e *Días como flechas* (Leopoldo Marechal, 1926). Verranno citati anche i versi “in stile ultraista” di *La pipa de Kif* (Ramón del Valle Inclán, 1919), il cui autore appare lapidariamente trasformato in caricatura in *El movimiento V.P.*; si studieranno inoltre poesie umoristiche di ispirazione ultraista raccolte tardivamente nella *Revista de Occidente* con il titolo di *Poemas Viejos* (Francisco Vighi, 1959) e i numerosi versi di Rafael Cansinos-Assens, firmati dal suo eteronimo ultraista Juan Las, dispersi tra le varie riviste dell'epoca, parte dei quali vennero recuperati e inclusi in una antologia pubblicata da Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poéticas del Ultraísmo* (Barcelona, 1989).

Per rendere più completo lo studio dei tre romanzi selezionati, abbiamo consultato vari esemplari delle riviste spagnole *Grecia* (Sevilla-Madrid, 1918-1920), *Plural* (Madrid, 1925), *España* (Madrid, 1915-) y *Cosmópolis* (Madrid, 1921-1922) nel Fondo Jorge Guillén della Biblioteca Central di Valladolid, la

rivista *Vltra* (Madrid, 1921-1922) nella Biblioteca Nacional di Madrid, e *Tableros* (Madrid, 1921-1922) nella Biblioteca de Catalunya. Per quanto riguarda le pubblicazioni periodiche argentine, abbiamo consultato *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* (Buenos Aires, 1924-1927), *Proa* (due epoche, Buenos Aires, 1922-1926), *Inicial. Revista de la nueva generación* (Buenos Aires, 1923-1927), *Prisma. Revista Mural* (Buenos Aires, 1921-1922), *Nosotros* (due epoche, Buenos Aires, 1907-1943), *Síntesis. Artes, ciencias y letras* (Buenos Aires, 1927-1930), *Pulso. Revista del arte de ahora* (Buenos Aires, 1928) e *Caras y Caretas* (Buenos Aires, XXX); le prime tre si sono potute esaminare sotto forma di versioni facsimili pubblicate rispettivamente dal Fondo Nacional de las Artes, dal Centro Editor de América Latina e dalla Universidad Nacional di Quilmes. I restanti documenti sono stati reperiti nell'emeroteca della Biblioteca Nacional, della Biblioteca del Congreso de la República Argentina e della Biblioteca Elma K. de Estrabou (Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba).

Una menzione a parte la merita *Alfar* (La Coruña-Montevideo, 1920-1954), dato lo speciale interesse che riveste per il presente studio: lo spazio che verrà dedicato alla sua analisi si deve al fatto che la rivista rappresenta la testimonianza più completa dei vincoli che si stabilirono tra l'ultraismo peninsulare e quello latinoamericano. Pubblicazione caratterizzata da una lunga esistenza, venne fondata dal console dell'Uruguay di stanza a La Coruña, ma nacque sotto il nome di *Boletín de Casa América-Galicia* negli ultimi mesi del 1920, per poi emigrare a Montevideo nel 1927. Nella rivista troveremo per la prima volta l'*Examen de metáforas*, scritto da Borges a Lisbona nel 1924; una serie di interessanti riflessioni sul concetto di immagine sintetica; alcuni poesie ultraiste di Norah Lange che più tardi entreranno a far parte della raccolta *La calle de la tarde*; rassegne critiche della produzione letteraria di Oliverio Girondo e alcune antologie di giovani poeti argentini. I numeri pubblicati a La Coruña sono stati raccolti in una magnifica edizione facsimilare pubblicata dalla *Editorial NOS* (La Coruña, 1983), che è stato possibile consultare nella Facoltà di Filologia dell'Università di Salamanca; per quanto riguarda, invece, i numeri pubblicati a Montevideo, di cui ancora non esiste una versione facsimile, si è fatto riferimento agli archivi della Biblioteca Nacional del

Uruguay e alla libreria antiquaria *Oriente-Occidente*, de Julio Moses, situata nella Ciudad Vieja di Montevideo. Il nostro avvicinamento alle pubblicazioni ultraiste e alle miscellanee ci darà la opportunità di studiare la maniera in cui l'ultraismo funzionò come una piattaforma strumentale alla diffusione di altre arti, e, in special modo, la pittura. Un gruppo eterogeneo e multi-etnico di artisti plastici si identificò con il movimento, giungendo addirittura a organizzare le proprie riunioni ispirandosi al modello ultraista (come quelle dei cosiddetti *alfareros* ovvero i collaboratori grafici di *Alfar*). Tale nucleo pittorico era composto da artisti come Rafael Barradas –che elaborò una particolare visione di estetica vibrazionista– Francisco Bares, Norah Borges, Robert y Sonia Delaunay –non dimentichiamo che quest'ultima appare come personaggio de *El movimiento V.P.*–, Wladislaw Jahl, Marjan Paskiewicz y Pancho Cossío. Alcuni dei disegni realizzati per la rivista verranno presentati nelle pagine che seguono.

Analizzando gli elementi caratterizzanti dell'Ultraismo nell'ambito rioplatense, cominceremo dal concetto di analogia dei contesti o *cultura asincrónica* (Osorio, 1988): si tratta di una cultura sviluppata in tempi e luoghi differenti, ma non di una cultura o *modernidad periférica* (Sarlo, 1988) dato che la accettazione di tale termine implicherebbe una relazione di subordinazione. L'aggettivo qualificativo "periférico" venne forgiato inizialmente nell'ambito di discorsi economici e politici dalla cosiddetta *escuela desarrollista o estructuralista*, che funzionò da supporto ideologico per la "Teoria della Dipendenza" negli anni '50 (scuola latinoamericana dell'economia dello sviluppo). Per questo, ci sembra che la sua applicazione al contesto culturale risulti inappropriata. Riteniamo, invece, più adeguato parlare di *policentrismo* e di punti di *religación* (Rama, 1984) considerando che i grandi centri del potere mondiale non sempre coincidono con i centri culturali. Di fatto, è stato nella *Nueva España* dove Sor Juana Inés de la Cruz compose i propri versi, e non nella penisola iberica; e tuttavia la qualità della sua opera le dà il diritto di essere considerata *la poeta* –e non la *poetessa*– di maggiore importanza del Barocco in lingua spagnola. Un esempio quasi identico è quello della promulgazione del manifesto *Non serviam* ad opera di Vicente Huidobro, il cui testo venne reso noto nell'Ateneo di Santiago del Cile, nel lontano 1914.

Una parte del presente studio si è basata su un lavoro di analisi di inventari bibliografici appartenenti a collezioni private, alcune delle quali donate a istituzioni pubbliche, con l'obiettivo di offrire documenti fedeli che testimoniassero gli scambi intellettuali tra gli scrittori del blocco argentino e i loro dirimpettai spagnoli. Le dediche di libri da parte di autori spagnoli ex-ultraisti e da parte dei componenti della *Generación del '27* a Leopoldo Marechal (ad esempio, Adriano del Valle, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, tra gli altri) le cui immagini illustrano i ultimi due capitoli del presente studio, sono state raccolte nella biblioteca "Leopoldo Marechal" della Scuola di Lettere della Facoltà di Arti e Scienze Umanistiche della Università Nazionale di Rosario, Argentina. Nello stesso luogo si trovano numerosi appunti inediti, che lo scrittore compose di proprio pugno con l'obiettivo di inserirli in *Adán Buenosayres*, e che non vi vennero inclusi solo all'ultimo momento. Si tratta di filastrocche, scioglilingua, elenchi di parole, indovinelli e frasi messe in bocca di personaggi come lo stesso Adán, Del Solar, Bernini, Pereda o Franky –molti di loro presentati come il correlato finzionale dei componenti del *Grupo de Florida*-. A ciò si aggiunge una serie di frasi di personaggi simbolici come il diavolo, il folletto buono (o *duende*), la luna e lo stregone.

Tali documenti non si trovano attualmente inseriti in alcun catalogo e sono inaccessibili al pubblico e ai ricercatori; abbiamo avuto la possibilità di accedere ai contenuti di tali note grazie a María de los Ángeles Marechal, alla quale rivolgiamo un sentito ringraziamento per la sua generosità bibliografica. Nell'appendice della nostra ricerca si è inclusa la trascrizione dei documenti citati, che proponiamo per il loro valore documentale. La dedica che Vicente Huidobro redige nella sua raccolta di poesie *Adán*, e quella presente ne *La sombrilla japonesa* di Isaac del Vando Villar sono state entrambe fotografate da esemplari appartenenti al catalogo della Biblioteca de Catalunya.

L'accesso alle immagini incluse nel capitolo destinato allo studio di *45 días y 30 marineros*, che documentano le riunioni serali organizzate dalla coppia Girondo-Lange, così come la possibilità di sfogliare e fotografare il quaderno di appunti della giovane Norah (nel quale vennero plasmati i suoi primi versi ultraisti riuniti sotto il titolo di "Oasis" –alcuni dei quali vennero

publicati in *Alfar*–) insieme ad altri appunti di interesse, ci offrono l’occasione di ricostruire il clima intellettuale del gruppo avanguardista argentino degli anni venti e trenta: tutto ciò ci è stato gentilmente messo a disposizione dalla nipote di Norah, Susana Lange.

Noblesse oblige, ci sembra giusto sottolineare che tale progetto di ricerca si è potuto concretizzare, in parte, grazie a una borsa di studio rilasciata dalla AUIP (Asociación Interuniversitaria de Posgrado, España) e a una borsa di studio che viene concessa ai ricercatori universitari dal FNA (Fondo Nacional de las Artes, Argentina). Entrambe hanno reso possibile l’assemblaggio del materiale emerografico e bibliografico delle varie istituzioni che sono state menzionate nel corso della presente introduzione; nel primo caso, in relazione alla produzione artistica di Cansinos-Assens, nel secondo facendo riferimento al progetto intitolato “Contribuciones a la consolidación de un Ultraísmo argentino: *Revista Alfar*, órgano de difusión de vanguardias nacionales en un contexto de diálogos peninsulares”.

Nell’ambito dell’Università di Salamanca, rivolgo un particolare ringraziamento alla professoressa Carmen Ruiz Barrionuevo –guida e tutrice onnipresente fin dal mio primo giorno di dottorato, il 5 marzo 2007–; ringrazio inoltre il professore Antonio Melis, dell’Università degli Studi di Siena, a cui sono riconoscente per i consigli bibliografici e la calda accoglienza durante il mio periodo di soggiorno nella città toscana, tappa essenziale per l’ottenimento del Dottorato Europeo.

Rivolgo un ringraziamento ai miei familiari, che mi sono sempre vicini, accompagnandomi con assiduità malgrado l’inclemenza della distanza.

Dedico infine queste pagine a Giuseppe Gatti, complice e abitante di una “Kamchatka” che ha cessato di essere un territorio immaginario per trasformarsi, finalmente, in una geografia reale. E alla nostra piccola María del Mar, miracolo vivo.

CAPÍTULO 1

Rafael Cansinos-Assens: una estela iberoamericana

¿De dónde ha salido este hombre, dotado de una originalidad tan monstruosa? ¿Cuál es su origen, cuáles son sus antecedentes? ¿En vano los buscaréis en nuestra literatura! ¿Viene del desierto, del Oriente remoto? [...] Lo que sí veo bien claramente en sus versos es el indicio de una personalidad exótica, sin lazo ninguno con nuestra tradición, ni con nuestra raza, ni con nuestro suelo, ni con la gloriosa religión de nuestros mayores. [...] Ya lo sospechaba yo: el movimiento V.P. es un movimiento herético.

Rafael Cansinos Assens, *El movimiento V.P.*

1.1 *Contornos y contrastes en Rafael Cansinos Assens*

¿Qué importa, oh Rafael apóstol
que unos fariseos talen el bosque
al pie de un supremo Gólgota
si la sangre nueva
con sus glóbulos hirvientes
te cultiva un vergel
en la explanada azul?

Pedro Raida, “A Rafael Cansinos Assens”

Raro, bifronte, ermitaño, orientalista, ambiguo, adalid del Modernismo, visionario, vanguardista, viajero sedentario, hombre nocturno y lunar, maestro... Numerosos son los atributos contradictorios con que la crítica literaria ha querido etiquetar la figura del andaluz Rafael Cansinos Assens (Sevilla 1883–Madrid 1964). Lo corteja un destino curioso: escritor al margen del canon, ha sido venerado por una comitiva de intelectuales que le dedicaron tratados dignos de integrar una “hagiografía cansiniana” –como la definirá hiperbólicamente Carlos García– en cuyas filas encontramos a Jorge Luis Borges, Gerardo Diego, Norah Lange, Cesar Tiempo, Benjamín Jarnés o Adriano del Valle. No es ocioso considerar que sus vastos conocimientos religiosos y talmúdicos hayan influido en la obra del joven ultraísta argentino hasta convertirlos en una seña distintiva de su estilo compositivo.

Autor de la hasta hoy insuperable traducción de *Las mil y una noches* –en tres volúmenes y con una introducción que excede las cuatrocientas páginas–, se lo conoce como traductor al español para la Casa Aguilar, aunque también lo hizo para las principales editoriales locales de su época: Biblioteca Nueva, América, Mateu, Renacimiento, Biblioteca Hispania, Mundo Latino, Hernando, Biblioteca Giralda. Así, pasaron por sus manos primeras ediciones de obras de Balzac, Goethe, Schiller, Dostoievski, Andriev, Apollinaire, Gotta, Hesnard, Kalidasa, Kipling, Lombroso, Maeterlink, Maquiavelo, Mallarmé, Ossendowski, Kayan, así como del *Corán*, *El Cantar de los Cantares*, el *Talmud* y numerosos poemas hebreos, árabes y persas. Escudado tras un oficio invisible que le valió de máscara, afrontó con el silencio de su pluma las décadas de insilio franquista.

Creación y traducción se convirtieron en las dos caras correspondientes a las etapas de su vida literaria: la primera, de ascensión y renombre, abarca desde su iniciación modernista hasta el comienzo de la Guerra Civil; la segunda comprende la

Posguerra hasta su muerte. “Tras la Guerra Civil Cansinos ya no volvió a publicar, dedicándose exclusivamente a su labor de traducción, y a vivir como el gran olvidado de sí mismo”². Su casa del Viaducto –a la que tanto le han cantado sus discípulos ultraístas, y él mismo– fue bombardeada durante la guerra, pues el gobierno de Franco lo acusó por su aparente (y falseado) judaísmo.



Imagen 1: Rafael Cansinos Assens y su hermana María del Pilar a través de la lente del fotógrafo madrileño Alfonso. Isaac del Vando Villar dedicará “a la hermana del Apóstol” su poema “El diván del ensueño”, en revista *Grecia* Núm. XVII, 30 de mayo de 1919. Allí se deduce que esta era una silente contetulia de los encuentros en el Café Colonial

Inclasificable por el criterio de generaciones, él mismo se reconoce y ubica en espacios marginales, periféricos de la fama y del reconocimiento colectivos, intensifica su aislamiento voluntario de modo de afianzar su figura de excluido: “Entre los poetas viejos he parecido siempre un cantor del futuro; y entre los poetas jóvenes he parecido un contemporáneo de los bardos remotos” le hace decir al Poeta de los Mil Años, uno de sus *Doppelgänger*³. En su perfil psicológico ha ahondado con parsimonia Juan Manuel Bonet, para quien Cansinos Assens, ya desde su ensayo *El divino fracaso* (1918), “se complacía en representarse a sí mismo bajo los rasgos del profeta abandonado por sus seguidores. [...] masoquista empedernido [...] demasiado pasadista para que su bella letra arcaica pudiera ser cómplice duradera de los ismos, no es este un escritor cómodo”⁴. Numerosos críticos se ensañaron con su figura –por algo en *El movimiento V.P.* Cansinos nos ofrece una imagen despiadada del gremio–. A pesar de

² Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*. Madrid, Fundación Juan March, 1976, pp. 20-21.

³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento V.P.* Madrid, ARCA, 2009, p. 135.

⁴ Juan Manuel Bonet: “Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y *El movimiento V.P.*” en *Ibíd.*, p. 10.

que no exista Historia de la Literatura Española sería que no lo mencione, se lo ha bautizado “mártir oficial de la literatura española”⁵; se dijo que “desde joven jugó a perder”⁶; lo acusaron de que “no supo nunca situarse”⁷; fue caracterizado como “un raro, digno de figurar, por derecho propio, en el libro de Rubén Darío”⁸; se afirmó que, en realidad, había “nacido para el Modernismo” para convertirse extrañamente en “el paladín de la Vanguardia”⁹ y con una tendencia “a rodearse de modo habitual, con cierto gusto masoquista y autodestructor, [...], casi exclusivamente de mediocres y hampones”¹⁰. Para Abelardo Linares se mantuvo aislado, “dramáticamente fiel a su vocación de fracaso”¹¹, se alejó de sus contemporáneos modernistas, de la generación del '98, de Gómez de la Serna y de la estima de Juan Ramón Jiménez, Ortega y el grupo de *Revista de Occidente*: no cultivó amistades que contribuyeran a la publicidad de su literatura (al menos no en el Viejo Continente). Benjamín Jarnés, con simpatía personal pero sin empatía estética, escribía en las páginas de la revista *Alfar* que “es el hombre del largo y florido monólogo que se subió al pico más alto y solitario [...] le tenderíamos la mano para que bajase. Él nos habla de su yermo, pero no le creemos”¹². Su rechazo por la autopromoción así como su propensión a hacer de Pigmalión de la juventud literaria de la época queda patente en la presentación que el escritor hace de sí mismo:

Fui un joven con la psicología de 1900. Modernista entonces y ultraísta después, en espera de toda palabra nueva que nos evite repetir una antigua [...] mi labor de crítica he reservado toda mi atención para las estrellas matutinas, prefiriéndolas a los soles meridianos, y he lanzado mi grito de gozoso dolor siempre que una nueva belleza me ha herido, sin callarme con ese sórdido heroísmo de otros. No he esperado a que el talento tuviera mayoría de edad para proclamarlo, pues hay que ser generoso de tiempo. En este sentido me cabe la alegría de haber apresurado las horas enarbolando la bandera del ultra a la entrada de mi viaducto, que se convirtió en una pista de trenes desbocados; he cambiado el carro de Ezequiel por un Buick 1930. [...] Esto es lo que quiero hacer flotar por encima de una obra literaria cuya suerte no me interesa y en cuyas ruinas pondría yo una *kermesse*¹³.

⁵ Cesar González-Ruano: *Siluetas de escritores contemporáneos*. Madrid, Editora Nacional, 1949, p. 132.

⁶ Artículo necrológico de Cesar González Ruano publicado en ABC (1964) y reproducido por Juan Manuel Bonet: “Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y *El movimiento V.P.*” en *El movimiento... op. cit.*, p. 40.

⁷ Guillermo de Torre: *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires, Losada, 1956, p. 123.

⁸ Abelardo Linares: *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos Assens*. Sevilla, Gráficas del sur, 1978, p. 3.

⁹ Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos Assens... op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Guillermo de Torre: *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura*. Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 38-39.

¹¹ Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, pp. 12-13.

¹² Benjamín Jarnés: “Rafael Cansinos Assens, el poeta de la ternura indeterminada” en Molina, Cesar Antonio (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927) Tomo III*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983, p. 32. Corresponde al número 32, septiembre de 1923.

¹³ “Apéndice: palabras de R. Cansinos Assens” en: Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 30.

Sus tertulias se celebraron fundamentalmente en el madrileño Café Colonial, pero también tuteló otras en El Universal, Maxim's, Fornos y en el Café El Pilar. En *La sagrada cripta de Pombo* (1924) Ramón Gómez de la Serna lo llamará “renegado de Pombo”, cuando ya estaba instalada la rivalidad entre maestros, tertulias y grupos.

Sus inicios son modernistas. Hacia el 900 es presentado por Pedro González Blanco a Villaespesa, y contacta con los hermanos Machado. Escribe para la revista *Helios* (1903) y *Renacimiento* (1907), entre otras, donde firma sus escritos con su verdadero nombre, Rafael Cansino¹⁴. Esta etapa se considera concluida a partir de sus colaboraciones en *Prometeo* (1908-1912), la revista donde Gómez de la Serna habría de presentar los lineamientos del Futurismo al público español¹⁵. El poema en prosa *El candelabro de los siete brazos* (1914), cuyos salmos habían ido apareciendo en *Renacimiento*, es considerado su obra de corte modernista más lograda. Sus escritos de época, de gran riqueza ornamental, musicales, con un léxico culto y refinado, la sintaxis oracional de corte ciceroniano con períodos amplios y numerosas subordinaciones, se vislumbra también en *El divino fracaso* (1918). Como escritor le interesaron “las criaturas pobres y laceradas, las vidas sombrías y las existencias misteriosas”¹⁶; sus novelas carecen casi siempre de acción, precisiones de localización y temporalidad.

Cansinos Assens fue el promotor teórico, inductor de entusiasmos y maestro del Ultraísmo, movimiento ecléctico y síntesis renovada de estéticas misceláneas europeas, nacido en España como el Postismo. Carlos García distingue el *yo adocrinador* de Cansinos de su *yo productor*, pues en su opinión “no ha modificado en lo más mínimo el perfil de su atávica personalidad. Y solo bajo el heterónimo Juan Las aceptó momentáneamente algunos prestamos del Ultraísmo, lanzándose con tal nombre a pequeños experimentos líricos”¹⁷. No obstante, bajo ese heterónimo, Cansinos produjo numerosa poesía de factura ultraísta inserta en publicaciones periódicas, aunque no haya contemplado la iniciativa de editarlas en un volumen, como sucedió con la mayoría de los textos del movimiento¹⁸. Francisco Fuentes Florido recogió en su antología *Poesías*

¹⁴ Cfr. cita 22, donde se explica el motivo de la modificación del apellido *Cansino* según hipótesis del investigador Abelardo Linares.

¹⁵ Fundada por Javier Gómez de la Serna, padre de Ramón, se publicaron treinta y ocho números de esta revista madrileña a lo largo de sus cuatro años de vida, entre 1908 y 1912; así se convirtió en la publicación periódica española pionera en la difusión de la literatura extranjera contemporánea. En su vigésimo número se presenta la “Proclama futurista a los españoles” escrita por Marinetti a solicitud de Ramón.

¹⁶ Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos Assens... op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁷ Carlos García (Ed.) *Correspondencia Rafael Cansinos Assens-Guillermo de Torre (1916-1955)*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 19. El sentido de calificar de *heterónimo* a Juan Las deriva de que Cansinos Assens utilizó esa identidad para firmar su producción de corte vanguardista, que diverge sustancialmente de aquella que practicó durante toda su vida autoral, es decir, de su prosa lírica, ornamentada, ampulosa y preciosista heredada del Modernismo.

¹⁸ En el terreno del libro, los títulos ultraístas fueron escasos en comparación con el volumen de producción que se puede rastrear en revistas de época. Mencionamos *Imagen* (1922) de Gerardo Diego, *Los gozos del río* (1920-1923) de Adriano del Valle, *La rueda de color* (1923) de Rogelio Buendía,

y poética del Ultraísmo (1989) buen número de títulos de sus poemas, de considerable extensión, como “El viaducto ávido y quieto”, “La glorieta incitante”, “El nuevo arte” – suerte de *ars poetica* autobiográfica–, “Ultra canem”, “La mujer y la noche” así como un conjunto de *Lirogramas* (donde se reconocen motivos del Futurismo y resonancias bélicas del huidobriano *Hallali*): cuatro con el título “Otoño”, “La mañana”, “La tarde”, “Noche”, “Poema crepuscular”, dos titulados “Crepúsculo”, “Verano”, “Domingo”, “Invierno”, “Sueño”, “Amanecer” y poemas en prosa: “La belleza cruel” y “Transición”, todos ellos publicados en revista *Grecia*, *Cervantes* y *Ultra*. Solo en *Grecia* publicó, al menos, una veintena de poemas, en verso libre alternado con estructuras anisilábicas. De manera que es justo considerarlo un integrante más, a pesar de la precedencia generacional y de sus albores modernistas. Esto mismo señala el escritor sevillano a Cesar Arconada, quien en una entrevista le pregunta si su intervención directa de los movimientos renovadores había influido en su obra, a lo que Cansinos responde que la respuesta es indudablemente afirmativa, dado que:

en las colecciones ultraístas puede usted ver algunos poemas firmados por Jean Las (sic) que no podría recusar yo. *El movimiento V.P.* fue acaso la primera novela ultraísta. Creo que a partir de 1919 mi obra se orea de un hálito de novedad, que acaso viniera de aquellas almas jóvenes que me rodeaban¹⁹.

Jorge Schwartz diferencia, en sintonía con la distinción elaborada por Carlos García, el *Cansinos escrito* del *Cansinos oral*, este último persistente promotor de una nueva sensibilidad estética²⁰. Así se deduce de las declaraciones de dos de sus discípulos, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges. El primero manifestaba que su influjo no radicaba propiamente en la obra, sino en su actitud de incitador literario de los más jóvenes, y el segundo declaró que había conocido en Madrid “a un hombre que sigo considerando quizás menos por su escritura que por el recuerdo de sus diálogos” y eligió llamarse discípulo de su diálogo, su sonrisa, sus silencios²¹.

Hélices (1923) de Guillermo de Torre, *Llar* (1923) de Eduardo de Ontañón, *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar, *El prestidigitador de los cinco sentidos* (1924) de Jacobo Sureda, una antología póstuma (1924) de José Ciria y Escalante, *Viaducto* (1925) y otros de los primeros libros de González-Ruano, *Bordón* (1925) de Manuel de la Peña, *Luces de Bengala* (1925) de Pérez Ferrero, *El ala del sur* (1926) de Pedro Garfias, *Ancla* (1926) de Emilio Mosteiro, *Poemas inconexos* (1931) de Tomás Luque. No mencionamos, por ahora, los poemarios publicados por los argentinos Jorge Luis Borges, Norah Lange, Eduardo González Lanuza, Roberto Ortellí, Leopoldo Marechal, o el polaco Tadeusz Peiper.

¹⁹ Cesar M. Arconada: “Figuras en proyección” en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento V.P.* Madrid, Peralta Ediciones, 1978, p.265. Publicada originariamente en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de junio de 1929.

²⁰ Jorge Schwartz: “Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?” en Sebastian Neumeister (Coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, Tomo II, p.711.

²¹ Miné da Rocha e Silva, Elza (Ed.) “Borges em São Paulo” en *Boletín Bibliográfico-Biblioteca Mario de Andrade. Número especial dedicado a Jorge Luis Borges*, vol. 45, 1984, p.16.

Lista de libros para mandar.

Estimada	Entregado	
Alfredo Hidalgo	Entregado	
F. de Bernabé	Entregado	
J. de Bogos	Entregado	
A. Baraza	Entregado	
L. Puroga	Entregado (mandar)	
L. Puroga	Entregado (mandar)	
Chaves	Entregado	
A. Obacpal	Entregado	
Xul Solal	Entregado	
Rioques	Entregado	
Valencia	Entregado (mandar)	
Enar Mendez	Entregado	
Figueroa	Entregado	Crítica
La Kaasou	Entregado	La Kaasou
La Poesía	Entregado	El telégrafo
Caras y Cartas		
El Hogar		
Salvador Reyes	x Entregado	
Guillermo de Torres	Entregado	

R. Cansinos Assens	Entregado	Brauden Casoff	Entregado
J. B. Guineuz	x	Astrada	Entregado
Juan de la Serna	Entregado	Adrián de los Rios	Entregado
M. Fernandez	Entregado	Ortega y Junset	Entregado
J. de Ibarburua	x Entregado	Fernandez Moreno	Entregado
Leandro Irujo	x Entregado	Ramirez	Entregado
Nicolas Funes Sansone	x	Marinetti	Entregado
La Cruz del Sur	Entregado	La Cruz del Sur	Entregado
		Valdes	Entregado

Imágenes 2 y 3. Fotografías del cuaderno autógrafa de Norah Lange titulado “Oasis”, con poemas de la etapa ultraísta de Norah Lange (fechados a partir de 1922), algunos de cuyos poemas integrarían años después “La calle de la tarde” (1925). Aquí se puede leer un elenco de escritores a los que la joven ha enviado libros (no señala título) entre los cuales hallamos el nombre de Cansinos Assens (gentileza de Susana Lange):

Cansinos ha recogido y ordenado su crítica literaria en volúmenes, como es el caso de *La nueva literatura* (1917-1927) o *Los temas literarios y su interpretación* (1924), donde recopila los artículos desperdigados en las citadas revistas modernistas y ultraístas, así como de los periódicos donde colaboró (*La Tribuna*, *Correspondencia de España*, *Los Lunes de El Imparcial* –en el que sustituyó como crítico al mallorquín Gabriel Alomar– o *Libertad*). La recepción de su obra crítica ha sido tardíamente revalorizada, incentivada en parte por la labor de su único hijo, Rafael Manuel Cansinos, quien ha ordenado el archivo Rafael Cansinos Assens (ARCA) trasladado entre 2009 y 2010 de Madrid a Sevilla. También ha republicado buena parte de los textos de su padre que habían quedado plasmados en ediciones únicas de los años ‘20.

Bautizado “président Dada” por Tristan Tzara en 1920, Cansinos publicó asiduamente, dirigió o coordinó revistas que fueron plataformas indispensables del Ultraísmo como *Los Quijotes* (1915-1918), considerada habitualmente pre-ultraísta; *Cervantes* (1916-1920); *Grecia* (1918-1920); *Ultra* (1921-1922) y *Cosmópolis* (1919-1922), pero también escribió para la sevillana y andalucista *Bética* (1913-1917); la revista semanal ilustrada *Centauro* (1924) de Albacete; la humorística *Flirt* (1922-1925); la publicación barcelonesa tutelada por los contertulios del “Ateneillo” de L’Hospitalet, *Mundo Ibérico* (1927), y la revista popular ilustrada *Mundo Gráfico* (1911-1938) de Madrid. Cansinos fue prolífico en la narrativa; publicó una treintena de *nouvelles* y más de veinte ensayos, mientras que en el territorio del cuento destaca su recopilación *El llanto irisado* (1924).

Una coincidencia que lo acercó a un Borges devoto es el hebraísmo que ambos se empeñaron en inventar/consolidar como parte de su genealogía. “Cansinos y Borges, ambos gentiles, ambos descubridores de (posibles) ascendientes conversos (Cansinos/Acevedo), ambos conscientes, orgullosos portadores de esta (probable) herencia judaica en ambientes no siempre favorables a tal postura”²², señala Edna Aizenberg. El judaísmo de Cansinos es, ante todo, un judaísmo literario, una máscara ajustada a su personalidad, “algo en lo que Cansinos puso toda su pasión, y toda su juguetona ironía, pero, desde luego, una hermosa leyenda”²³. El escritor sevillano había realizado una activa campaña reivindicatoria de los judíos sefardíes, había colaborado en revistas sefardíes de Estambul y Salónica, aprendido el hebreo y el yiddish, y en su obra abundan títulos que hacen referencia al tema (*El candelabro de los siete brazos*, *España y los judíos españoles*, *Las bellezas del Talmud*, *Cuentos judíos contemporáneos*, *Las luminarias de Hanukah*, *El amor en el Cantar de los Cantares*,

²² Edna Aizenberg: “Cansinos Assens y Borges: en busca del vínculo judaico” en *Revista Iberoamericana*, Nros. 112-113, 1980, pp. 533-544.

²³ Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, pp. 17-18.

etc.). Su interés por la cultura y la raza judía operó como sinécdoque de su condición: se afirmó y creyó que Cansinos era judío como corolario de su simpatía por este pueblo. Francisco Fuentes Florido rastrea la historia familiar del escritor y confronta los dichos del escritor argentino Cesar Tiempo, quien en una revista parisina, *Cuadernos*, se había esmerado en demostrar el abolengo judío de los Cansinos a partir del sondeo de algunos personajes ilustres que portaron idéntico apellido, como el poeta Abraham Ben Jacob Cansinos, que vivía en Orán en el siglo XVIII, o la actriz Rita Hayworth, que se llamó realmente Margarita Cansinos y descendía de los Cansinos expulsados de España en 1942:

Aun aceptando el origen judío del apellido lo cierto es que los antepasados de Rafael Cansinos Assens llegaron en el siglo XIII a Sevilla [...], con el paso del tiempo había perdido la *S* final. [...] Las primeras colaboraciones de nuestro escritor están firmadas con el nombre de Rafael Cansino. El que más tarde añadiese la *S* puede indicar tanto que, fiel a sus orígenes, quiso restituir a su nombre la grafía original como que estaba cansado de la presumible broma de que llamasen a su estilo lírico un tanto desmayado, estilo cansino²⁴.

Respecto del abolengo judío del escritor, en junio de 1925 fue objeto de discusión en el foro de la Real Academia de la Lengua: se dudaba si otorgarle o no el Premio Chirel por su labor crítica, pues algunos consideraban improcedente otorgar a un escritor hebreo un galardón instituido por una persona católica como el barón que inspiraba el premio. Cansinos Assens debió demostrar que era oficialmente católico ofreciendo su partida de bautismo, aunque ya había negado su origen hebreo en una carta de réplica a Juan González Olmedilla, publicada en *El Mercurio Literario* el 5 de febrero de 1925²⁵.

El escritor añade algo más a los motivos de esta querrela racial volcada hacia su persona:

...mis amistades públicas con la raza israelita, que me han valido un anatema honroso, y que yo considero una de las cosas más puras y bellas de mi vida. Me enorgullezco de haber escrito libros que puede haber contribuido a que sea mejor conocida y estimada entre nosotros el alma de una raza de mártires y de poetas que ha dado al Mundo tan grandes figuras²⁶.

La atracción –sin pertenencia real– que el pueblo judío ejerció sobre Cansinos la inmortaliza Borges en un poema elegíaco dedicado a su maestro, en un libro publicado el año de su muerte, *El otro, el mismo* (1964):

²⁴ *Ibíd*, p. 16.

²⁵ Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos Assens... op. cit.*, pp. 2-3.

²⁶ “Apéndice: palabras de R. Cansinos Assens” en: Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, pp. 31.

La imagen de aquel pueblo lapidado
Y execrado, inmortal en su agonía,
En las negras vigiliass lo atraía
Con una suerte de terror sagrado.
Bebió como quien bebe un hondo vino
Los Salmos y el Cantar de la Escritura
Y sintió que era suya esa dulzura
Y sintió que era suyo aquel destino.
Lo llamaba Israel. Íntimamente
La oyó Cansinos como oyó el profeta
En la secreta cumbre la secreta
Voz del Señor desde la zarza ardiente.
Acompáñeme siempre su memoria;
Las otras cosas las dirá la gloria²⁷.

Aquí asoma una de las afinidades y aristas en común con el escritor argentino. En las cartas que Jorge Luis Borges envía en la década del '20 a su amigo judío Maurice Abramowicz, lo informa de que la familia materna de los Acevedo era sefardí (judíos portugueses conversos) y llega a llamarlo “hermano en la raza y el Ultraísmo”. También afirma que “Si uno no es griego o español, la única manera de tener un poco de cultura en los huesos es ser judío como tú. O italiano o moro. (Los españoles somos medio moros, sobre todo los andaluces). Yo tengo antepasados de Córdoba y Málaga”.²⁸ El hecho de que Cansinos Assens hubiera reivindicado también su origen judío pudo contribuir quizás a utilizar a sus antepasados como un tema literario más, como lo empleó su seguidor.

Si existieron numerosos críticos mordaces, en el camino de la reivindicación del maestro se alzaron voces contrarias. Borges se propuso “desquitar con admiración vocinglera la indiferencia innumerable del mundo” y “prometer a quienes examinen sus libros, la más intensa y asombrosa de las emociones estéticas”²⁹. Otro homenaje de un antiguo discípulo, Gerardo Diego (1896-1987), es su poema “Zodiaco”, dedicado al Apóstol y publicado en *Evasión*. Recordemos que fue Diego una de las pocas personas que asistió al entierro del escritor sevillano, a pesar de haber salido de las filas del Ultraísmo con bastante celeridad por adopción llana del creacionismo huidobriano tras las polémicas que se desataron entre el chileno y los vanguardistas españoles:

Zodiaco. Banda de Geos.
Cruces. Medallas. Trofeos.

²⁷ Jorge Luis Borges: *Obra poética*. Madrid/Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1972, p. 228. Borges le ha dedicado otro poema a su maestro en *Luna de enfrente* (1925), en el que evoca las caminatas compartidas hasta el Viaducto.

²⁸ Jorge Luis Borges: *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Emecé, 1999, pp. 22-23.

²⁹ Jorge Luis Borges: “Definición de Cansinos Assens” en *Inquisiciones*. Madrid, Alianza, p. 54.

Gira lenta la correa
De la elíptica polea.
Se inclina en bello viraje.
Vuela sobre el paralaje.
Blancas teorías de estrellas,
Las más firmes, las más bellas.
Las doce constelaciones
Enlazadas en las manos
Cantan celestes canciones
Que no entienden los humanos.
Oh corona sideral,
Inocente y virginal.
Los coluros y los trópicos
Son aros, vacuos, utópicos.
Tú ciñes de invierno a invierno
Amoroso, mi planeta.
Tú, zodiaco, eres eterno.
A ti te canta el poeta³⁰.

En 1964 Gerardo Diego escribe una necrológica donde expresa un juicio de valor acerca del perfil jánico de Cansinos y se decanta por la versión que autentica la trayectoria del escritor como exponente modernista:

Cansinos, y tardamos los ultraístas y creacionistas en darnos cuenta –tal era nuestro entusiasmo y nuestra gratitud al maestro sevillano–, no creía verdaderamente en el arte nuevo. En el fondo, Cansinos era un modernista, y esto explica el interés que ha logrado mantener siempre vivo entre los poetas de América, mientras que los de España pronto –e injustamente– le olvidaron³¹.

En *Alfar* son numerosos los homenajes pictóricos y retratos que le dedica el pintor uruguayo Rafael Barradas (en *Alfar* Nro. 35, correspondiente a diciembre de 1923, página 145; en *Alfar* Nro. 36, correspondiente a enero de 1924, página 191, entre otros). En su artículo “La nueva lírica y la revista *Cervantes*” Adriano del Valle (1895-1957) festeja la flamante incorporación de Cansinos a la dirección de la revista mensual *Cervantes*, abandonada por Andrés González Blanco, con estas palabras:

Rafael Cansinos Assens, el evangélico maestro de nuestra literatura contemporánea, ha sido el escritor designado para presidir el prestigiosísimo comité de redacción [...]. Estas palabras que mi fraternal corifeísmo literario

³⁰ Gerardo Diego: *Evasión II*. Caracas, *Lírica Hispana* Nro. 190, 1958, p. 19. De este libro, dirá Gerardo Diego en el prólogo de la citada edición, bastante posterior a la fecha de escritura: “Yo creo que *Evasión* es libro, aunque remoto, interesante, lleno de ilusión juvenil y rico en promesas que en parte luego no se cumplieron. Es lo que pasa siempre y más cuando coincide la juventud con un movimiento como el *Ultra*”.

³¹ Gerardo Diego: “Cansinos Assens” en *Índice de Artes y Letras* Nro. 186, julio-agosto de 1964, p. 15.

hacia Cansinos Assens me dicta están justificadas por la pródiga y valiosa labor de hermenéutica realizada por el joven maestro al darnos a conocer el fruto de sus exploraciones por las selvas fabulosas del Arte nuevo, [...] Gracias a la generosidad franciscana de Cansinos Assens, el Adelantado más lírico y avizorante de cuantos atalayan desde los Pirineos espirituales de nuestra República de las Letras³².

Señal de la sagrada admiración que despertó entre la juventud fue el hecho de que prácticamente todos los adeptos del movimiento le dedicaran poemas; además de los citados, lo hicieron Guillermo de Torre (1900-1971) y Juan Larrea (1895-1980), que más tarde desdijeron la estética promovida por su maestro.

A pesar de todo, hoy, el padre del Ultraísmo se perfila cada vez con mayor nitidez como una figura indispensable para comprender –a la par que Ramón– la transición del Modernismo a la vanguardia en España e Hispanoamérica.

1.2. *Categorías de la metaficción*

A principios de la década del '20, desde las páginas de *Revista de Occidente*, opinaba apocalípticamente Antonio Espina que el poeta contemporáneo, al no encontrar en el medio sustancias nutricias que asimilar, se devoraba a sí mismo entregado a una lamentable autofagia: “El libro y la autorreferencia sustituyen a la vida original. Los intelectuales, hombres de ciudad e inevitablemente de negocios, se alejan de la naturaleza”³³. Es frecuente encontrar, hasta constituir un tópico vanguardista, la novela que reflexiona sobre el novelar, el personaje que se sabe parte de una obra, la digresión para pensar el arte, debido a que:

La continua presencia del debate sobre el arte al interior de la obra de vanguardia concierne al cambio en el concepto mismo de representatividad. Los abundantes manifiestos y proclamas que caracterizan a estos movimientos resultan, al parecer, insuficientes para una actitud fuertemente contestataria e iconoclasta: el debate escapa de los textos programáticos hacia la obra de ficción³⁴.

Las estrategias de representación en la narrativa de vanguardia iberoamericana varían, desde ejemplos palmarios (escritores como Macedonio Fernández han llegado a

³² Adriano del Valle: “La nueva lírica y la revista Cervantes” en *Grecia* Nro. 12, 1 de abril de 1999, pp. 76-77.

³³ Antonio Espina: “Ivan Goll, Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine” en *Revista de Occidente*, Nro. I, julio-septiembre de 1923, p. 249.

³⁴ Yanna Hadatty Mora, *Yanna: Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2003, p. 69.

ser caracterizados como *metaficticios*) hasta autores menos evidentes en la autorrepresentación, como Efrén Hernández o Benjamín Jarnés³⁵.

Señala Domingo Ródenas de Moya que es precisamente durante los años veinte –y de modo especial desde 1926 hasta 1930-1931– cuando estuvo en marcha una empresa de desmantelamiento de la herencia realista decimonónica que, prosiguiendo la labor de derribo iniciada por la generación precedente, congregó a la práctica totalidad de los escritores jóvenes. En la desarticulación de una fórmula marchita todos estuvieron de acuerdo, pero no así en la ruta que había que seguir una vez derruido el pasado³⁶. El interés por centrarnos en la narrativa obedece a que este género, durante la década del '20, ha sido estudiado solo superficialmente, y casi siempre con prejuicios nacidos a raíz de las polémicas sobre la *deshumanización del arte*, aunque los antólogos anglosajones Ramón Buckley y John Crispin acotan los años más críticos entre 1925 (año en que se publicó el famoso ensayo orteguiano) y 1935. Nosotros consideramos que la brecha merece ampliarse y anticiparse hasta incluir a la generación ultraísta –el escaso interés suscitado por las cansinianas *El movimiento V.P.* (1921) o *La huelga de los poetas* (1921) es un ejemplo flagrante–. Por influencia de Ortega, se consideró que la cualidad más notoria del nuevo arte europeo, de la inmediata posguerra, era su divorcio de la realidad humana; algunos literatos españoles contemporáneos como Eugenio de Nora consideraron que la indudable capacidad de algunos prosistas se veía mermada por el “deportismo” de la despreocupada estética vanguardista, por lo que sus textos no pasaban de ser ejercicios de virtuosismo artístico:

El arte, apartado de la vida, adquiriría entidad propia. Se purificaba, porque al perder la “ganga” humana se hacía “solo arte”; por otra parte, liberado de su papel trascendental, se convertía en mero juego. Partiendo de este análisis, que se suele considerar como una especie de manifiesto, la crítica ha sugerido como dogma que la literatura de los prosistas de los años veinte –la mayoría de ellos discípulos de Ortega– fue, por naturaleza, “aséptica e intrascendente”³⁷.

³⁵ Los autores señalados ponen en práctica diversas estrategias metafictivas. Para Yanna Haddaty Mora son ejemplos de abismación en el enunciado novelas como *Paula y Paulita* (1932) o *El profesor inútil* (1926), de Benjamín Jarnés, donde a la autorreferencia permanente se suma el procedimiento de intertextualidad. La abismación asoma también en el cuento “Santa Teresa”, inserto en la antología *El señor de palo* (1932) del autor mexicano Efrén Hernández; tales obras incorporan relatos tradicionales y referencias externas verídicas con el objetivo de resignificarlas. Caso extremo es el del argentino Macedonio Fernández, donde en una novela que le demandó más de veinte años de redacción como *Museo de la novela de la eterna* (comenzó a idearla en 1928 y su primera edición, póstuma, data de 1967), el procedimiento metaficcional constituye el esqueleto del libro en tanto se trata de una serie de prólogos a una novela siempre prometida pero nunca escrita.

³⁶ Domingo Ródenas de Moya: *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998, p. 113.

³⁷ Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza, 1973, p. 8.

Buckley y Crispin se proponen, en su libro precursor, trazar dos curvas, una ascendente y otra descendente, para marcar dos fases del vanguardismo:

La primera se caracteriza por el entusiasmo y la fe de los vanguardistas en el mundo moderno y en todos sus logros y consecuencias. Entusiasmo y fe heredados de las ideas futuristas de Marinetti y expresados por medio de imágenes de estirpe gongorista. La prosa vanguardista de Ayala, más que cualquier otra, deja ver el intento de “cazar” nuevas perspectivas. Su ritmo es nervioso y su estructura fragmentada. Más que una narración, el autor nos ofrece un continuo atropello de imágenes futuristas y gongorinas y de “greguerías”³⁸.

Los anglosajones incluyen en esta línea “ascendente” la novela *El boxeador y un ángel* (1929) de Francisco Ayala (1906-2009), títulos de Benjamín Jarnés (1888-1949) como *Víspera del gozo* (1926) y el ya citado *El profesor inútil* (1926), así como la autorreferencial *Pájaro Pinto* (1927) –en que autor y personaje dialogan– y *Luna de copas* (1929) de Antonio Espina (1894-1972), o la prosa temprana de Pedro Salinas (1911-1981). Para la curva descendente proponen dos novelas de Ayala y Obregón, “cuyos protagonistas nos muestran los callejones sin salida a los que han llegado siguiendo el reclamo del mundo moderno”: *Cazador en el alba* (1930), *Érika ante el invierno* (1930) y *Hermes en la vía pública* (1934), pues todas ellas presentan “una visión que niega claramente el inicial optimismo de la vanguardia”³⁹. Sin embargo, la precocidad admirable de *El movimiento V.P.* la habilitan a ser inserta en esta curva descendente, pero nueve años antes: es la novela del desencanto ultraísta en pleno fervor ultraísta, en que el discurso del Futurismo ya figura caricaturizado en boca de personajes que se tornan incomprensiblemente anacrónicos (como El Poeta más Joven/Guillermo de Torre o El Poeta Subjetivo/Cesar A. Comet).

En España será José Díaz Fernández (1898-1941) quien iniciará la tendencia social que marcó un viraje en el vanguardismo⁴⁰. Lo hará con *El blocao* (1928), relato de tesis pacifista sobre la campaña de Marruecos, mientras que en *La Venus mecánica* (1929):

...utiliza un estilo metafórico y el fragmentarismo propios de las técnicas vanguardistas, pero da a su novela una clara intención de crítica social y hasta revolucionaria. [...] Los ensayos reunidos bajo el título *El nuevo romanticismo*

³⁸ *Ibíd.*, p. 63.

³⁹ *Ibíd.*, p. 63.

⁴⁰ El escritor salmantino formó parte de un batallón destinado a Marruecos en su juventud, vivencia que originará las crónicas y relatos incluidos en *El blocao*. Su rebelión contra la dictadura de Primo de Rivera lo conducirá a prisión tras ser acusado de organizar reuniones clandestinas. Funda con otros izquierdistas, en 1927, la revista *Post-guerra*, colabora en Acción Republicana. Además de su novela *La Venus mecánica*, destaca el volumen de ensayos *El nuevo romanticismo* (1930). Fue diputado del Partido Radical Socialista y del Frente Popular.

(1930) ofrecen un análisis penetrante del estado de crisis en que se encuentra la vanguardia a fines de los años veinte. Apunta como posible nueva dirección de la vanguardia una literatura “de compromiso”, destinada a ser instrumento de reforma social. Díaz Fernández es, pues, una figura de transición entre la tendencia vanguardista pura y la nueva ola de literatura social representada por autores como Ramón Sender y Zugazagoitia⁴¹.

El tipo de relato predominante en la narrativa de vanguardia que Buckley y Crispin ubicarían en la curva ascendente es el llamado *metafictivo* o *metaficticio*, es decir, una narración que habla de otra narración. El procedimiento de construcción metaliteraria, de larga data, había sido adoptado en obras como *El asno de oro* de Apuleyo, *El Decamerón* de Boccaccio, *Las mil y una noches* o *El libro del conde Lucanor*: “La silueta del novelista y su novela invaden el espacio que antes pertenecía al camino o a la pintura del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose, abismáticamente, a sí mismo”⁴².

Para establecer cuáles son las clases más frecuentes de metaficción en la narrativa de vanguardia (y las incorporadas en las novelas de Cansinos, Lange y Marechal) se torna necesario distinguir cualquier tipo de metarrelato de la abismación propiamente dicha, que es la que nos interesa. Solo hablaremos de *puesta en abismo*, *abismación*, *espejularidad* o *duplicación interior* si existe una analogía entre la situación del personaje y la del narrador, “entre el contenido del relato-marco y el del relato intercalado”⁴³. El término, tomado del francés *mise en abyme*, empleado en literatura a partir de una reflexión del escritor André Gide, proviene originalmente de la heráldica: al interior del escudo puede hallarse otro escudo, que se encuentra abismado en relación con el primero.

Tomando como base la teoría sobre la abismación propuesta por Lucien Dällenbach en *El relato espejular* (1991), la narrativa de vanguardia hace una apropiación particular de la misma: puede tratar la “novela dentro de la novela”, la “novela de la novela”, la “novela del novelista” y la “novela de la novela de la novela”. Nos interesa señalar que la abismación se puede adscribir a tres modos diversos: de lo enunciado, de la enunciación y del código.

Respecto del primero, Hadatty Mora lo llama *relato dentro del relato* (con o sin coincidencia temporal) y se trata en una cita de contenido o resumen intertextual, pues condensa o cita la materia de un relato, de manera que constituye un enunciado que refiere a otro enunciado, dando lugar a una repetición interna⁴⁴. Lo ejemplificamos con la novela *Adán Buenosayres* (1948), en cuyo interior Leopoldo Marechal cita versos de

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 421-422.

⁴² Domingo Ródenas de Moya: *Los espejos... op. cit.*, pp. 11-12.

⁴³ Lucien Dällenbach: *El relato espejular*. Madrid, Visor, 1991, p. 24.

⁴⁴ Yanna Hadatty Mora: *Autofagia... op. cit.*, p. 54.

sus poemarios *Días como flechas* (1926) y *Odas para el hombre y para la mujer* (1929), resignificados veinte años más tarde. También Jarnés incorpora este modo en su novela *Paula y Paulita* (1929), con la inclusión de la historia del señor feudal en el interior del argumento en primer grado. Así, la ficción narrativa acumula propiedades de iteración y del enunciado en segundo grado, dialoga consigo misma y suministra un aparato de auto-interpretación.

Un segundo modo de abismación es el de la enunciación, que se despliega cuando un relato interno “da cuenta de dar cuenta (cuenta cómo se construye). No tiene expresión en el texto, por lo que para asomar necesita combinarse con la abismación de lo enunciado”⁴⁵. Refleja la relación entre arte y realidad, entre momento de producción y creación definitiva del objeto artístico. Este modo es utilizado por el vanguardista ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) en *Débora* (1927), cuando un narrador-autor interpela a su personaje durante el proceso de creación de la novela⁴⁶.

El tercer modo es el de la abismación en el código, o también llamada *abismación metatextual*, de la que *El movimiento V.P.* es un ejemplo acabado (como también *Adán Buenosayres*). Implica una poética ficcionalizada y se combina con la abismación de lo enunciado. Para pertenecer a esta categoría, la ficción puede incorporar:

algún (a) *arte poético*, algún (b) *debate estético*, algún (c) *manifiesto*, algún (d) *credo*, o alguna (e) *indicación sobre la finalidad* que el productor asigna a la obra o la que la obra así misma se asigna [...] mientras esto sea lo suficientemente visible como para que el reflejo metatextual pueda operar a guisa de instrucciones de uso⁴⁷.

De la (a) a la (e), todos los elementos de la abismación metatextual convergen en la novela cansiniana, que despliega de manera combinada distintas abismaciones con el objetivo de habilitar la discusión al interior de la ficción sobre la pugna entre la estética de vanguardia y su rechazo, que no es otra cosa que la duda perenne que tiene El Poeta de los Mil Años/Rafael Cansinos Assens durante toda la novela, y que se corresponde biográficamente con las dos facetas literarias del andaluz, ya señaladas⁴⁸.

⁴⁵ *Ibíd.*, p.55.

⁴⁶ Pablo Palacio, escritor lojano que inauguró la vanguardia narrativa en su país y se distanció de los temas literarios de sus contemporáneos (realismo socialista del Grupo de Guayaquil, indigenismo del Grupo de Quito). Entre sus obras más destacadas encontramos la antología de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932). En la novela *Débora* (1927) un narrador-autor interpela a su personaje a lo largo del proceso de invención de la obra, dando cuenta del procedimiento de abismación en la enunciación.

⁴⁷ Lucien Dällenbach: *El relato... op. cit.*, pp. 121-122.

⁴⁸ En tanto poética ficcionalizada, la abismación en el código que identificamos en *El movimiento V.P.* incluye la expresión de un *arte poético* (el Movimiento V.P./Ultraísmo), un *debate estético* (con el Creacionismo, encarnado en el personaje de Renato/Huidobro, y con el Futurismo, cuyos violentos artistas componen el llamado “movimiento V.P. reforzado”), un *manifiesto* (en el capítulo III se narra la

El movimiento V.P. alude constantemente a una realidad extratextual –los años de gestación y madurez del Ultraísmo– de modo que cada capítulo funciona como una suerte de exófora, es decir, de instrucción de búsqueda hacia la “biblioteca” de la Historia de la Literatura Española de la que goza el lector.

Por último, señalamos que las estrategias de autorreferencia y autofagia no son exclusivas de la literatura, sino que penetran diversas artes; como botón de muestra citamos *El escultor* (1931) y *La Musa* (1935) de Pablo Picasso, o *Esto no es una pipa* (1928-1929), de René Magritte⁴⁹.

1.3. Recepción de una palinodia ultraica: *El movimiento V.P.*

Una componente esencial en la metáfora misma, tal como la emplea Cansinos, es el humor. También *lo enorme* supone una ruptura con el cisne.

Juan Manuel Bonet, “Prólogo” a *El movimiento V.P.*

Si algo caracterizó la producción narrativa y ensayística de Rafael Cansinos Assens fue la inserción de pizcas autobiográficas y de anécdotas en clave, como sucede en *La novela de un literato. (Hombres-Ideas-Escenas-Efemérides-Anécdotas)* (1914-1921), *El divino fracaso* (1918), *La huelga de los poetas* (1921), *El movimiento V.P.* (1921) y otros textos aún inéditos, según señala su hijo en la página de la Fundación ARCA⁵⁰. Los últimos tres títulos citados, de corte narrativo, “tienen como asunto la vida del escritor, los gozos y sombras de su actividad”⁵¹.

Origen de la diáspora ultraica, novela visionaria de la desilusión con balance prematuro, profecía autocumplida –especialmente, por su final–, primera novela de la vanguardia española. Todas estas descripciones cuadrarían para definir *El movimiento V.P.* Para Juan Manuel Bonet “hace figura de trabajo aislado, de extraña ínsula, en la literatura española de su momento [...] *Pseudonovela fallida y sin gracia* la llama un huidobrista de ignorante saber. Otros –Ramón, Guillermo de Torre– al verse

redacción del “Manifiesto V.P.”, que se corresponde con el Manifiesto Ultraísta publicado en revista *Grecia* en marzo de 1919), un *credo* (el llamado “recortismo”) y una *indicación sobre la finalidad que el productor asigna a la obra* (combatir la literatura modernista y el prejuicio de la raza, como sostiene el Poeta de los Mil Años).

⁴⁹ En su cuadro *La musa*, Picasso apela al procedimiento de puesta en abismo pictórica (cuadro dentro del cuadro) pero haciendo uso de la desrealización post-cubista, mientras que la estrategia de autorreferencia que emplea Magritte en *Esto no es una pipa* es aquella de plantear el debate sobre el arte en el interior de la propia obra de vanguardia: el mensaje advierte sobre la ilusión de referencialidad de lo representado en el cuadro.

⁵⁰ Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens: www.cansinos.org

⁵¹ Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid, Istmo, 1988, pp. 46.

directamente aludidos se decidieron por el olvido”⁵². Hay que decir que Torre en realidad contesta parcialmente a Cansinos desde las páginas de *Cosmópolis*, con su artículo titulado “Los espejos curvos de un humorista forzado”, publicado en agosto de 1922, donde refleja la repercusión que ha tenido en el joven grupo la manera en que el inductor de entusiasmos “flagela a sus recientes discípulos”⁵³. Uno de los ex ultraístas que no callará será Pedro Garfias, quien años más tarde calificaría al libro de “cínicamente desgraciado”⁵⁴.



Imagen 4. Portada de la edición príncipe de *El movimiento V.P.* Madrid, Editorial Mundo Latino, 1921. El diseño del artista plástico Alberto Díaz incorpora un elemento clave de la modernolatría futurista, la hélice, así como la simbólica figura del aviador, quien de la mano de la técnica será capaz de fundar “un nuevo arte de ver”

En *La huelga de los poetas*, reeditada por ARCA en 2010, el andaluz reconstruye el universo de la bohemia madrileña del primer cuarto de siglo y desarrolla una galería de retratos (Francisco Villaespesa, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, entre otros). Es esta una obra que se ha emparejado con *El movimiento V.P.* por su clara abismación, aunque en *La huelga de los poetas* el drama social deja menos espacio para el humor, y el rubro elegido para sus protagonistas no es el poético sino el periodístico.

⁵² Juan Manuel Bonet: “Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y *El movimiento V.P.*” en *El movimiento... op. cit.*, p. 21.

⁵³ José María Barrera López: *La revista Grecia y las primeras vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997, p. 13.

⁵⁴ Pedro Garfias: “La voz de otros días. El Ultraísmo I” en *El Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1934, p. 17.

Aunque no sabemos a ciencia cierta cuándo comienza Cansinos a incubar el argumento de su obra, la correspondencia epistolar conservada del período 1916-1955 entre Guillermo de Torre y él –que al día de hoy está integrada por 89 misivas en ambas direcciones–, ilumina trasfondos y entretelones del movimiento ultraísta. El periplo de las cartas nos permite:

seguir desde dentro el proceso de gestación del Ultraísmo, desde que Torre lo menciona por primera vez en carta a Cansinos de enero de 1917. [...] Del intercambio epistolar surge asimismo, con inusual claridad, el momento preciso en que Cansinos decide desentenderse definitivamente del Ultraísmo y su pesada carga (carta número 66, de agosto de 1921). Otro de los temas que se transparentan en esta correspondencia es la polémica entre Guillermo de Torre y Vicente Huidobro o, si se prefiere, entre el Ultraísmo y el creacionismo⁵⁵.

De modo que la publicación de la novela y el desinterés de Cansinos por el movimiento que había fundado, evidenciado en el intercambio epistolar, demuestran ser simultáneos. Hacia 1923 ya habían desaparecido los principales órganos de difusión del grupo, como *Ultra* de Madrid y *Tableros*. Con el correr de los años, su tertulia, ya menos resplandeciente y trasladada al Universal la frecuentan novelistas de vanguardia seducidos por la causa proletaria, como Arderíus, Díaz Fernández, Arconada y Sender⁵⁶.

Novela-palinodia, *El movimiento V.P.* se convirtió en la retractación pública de los pilares de la estética ultraísta por su propio ideólogo (su recepción resultó, así, más amarga). Los nombres de sus personajes han sido elegidos según un determinismo onomástico que los hace predecibles, más aun cuando despejamos las dudas acerca de su identidad real por alusiones físicas, psicológicas o literarias. La sorpresa sobre la retórica empleada en la obra se transparenta en las declaraciones de Guillermo de Torre, quien décadas más tarde juzgará así la “sátira novelesca del Ultraísmo”:

por sus páginas hacía desfilar una serie de personajes vagamente alegóricos al principio, después francamente caricaturescos. El más reconocible (ya que mi contrafigura con el nombre, hoy envidiable, de “El poeta más joven”, estaba surcada de rasgos excesivo que apenas nadie hubiera podido identificarme) venía a ser el propio autor bajo el seudónimo “El poeta de los mil años”, especie de Jano de dos caras, una de ellas –la más veraz, desde luego– orientada hacia las melopeas del Talmud, la otra –postiza u ocasional– hacia los estridores del mundo maquinístico. Ahora bien, lo curioso es que la misma retórica que Cansinos Assens había ensayado poco antes para explicar teóricamente la nueva lírica, resurgía en *El movimiento V.P.* con la ligera

⁵⁵ Carlos García (Ed.) *Correspondencia Rafael Cansinos Assens–Guillermo de Torre (1916-1955)*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 9.

⁵⁶ Juan Manuel Bonet: “Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y *El movimiento V.P.*” en *El movimiento... op. cit.*, pp. 16-17.

variante de un tono burlesco o unas imágenes grotescamente exageradas, puestas en boca de los muñecos de farsa⁵⁷.

Si por un lado Cansinos se encuentra entre los fundadores del movimiento, por el otro se convertirá rápidamente “en su mejor (o peor) crítico –tal vez el primero, el más virulento y el más creativo– a través de obra”⁵⁸. Señala Estrella Cózar que “son raras las veces en que nuestro crítico se permite una broma mordaz, pues en su caso el comentario frívolo viene a ser sustituido por la indagación minuciosa en la obra”⁵⁹, con lo que caracteriza su crítica como tolerante, humana, benévola, en conexión con la idea de *comprensión*, aunque reconoce que, paradójicamente, podía ser un perfecto maestro en el uso del humor erosivo como puede verse en las páginas de *La novela de un literato* o, sobre todo, en *El movimiento V.P.*⁶⁰. Será a través de la radicalidad de la ficción donde Cansinos Assens canalizará de manera magistral la ironía y la burla que no habían tenido lugar en su prosa crítica.

1.4. *Aventura-orden/reacción-renovación*

*En arte solamente hay
revolucionarios y plagiarios.*

Eugène Henri Paul Gauguin

Para entender la reacción que el Ultraísmo desencadenó en el horizonte de expectativas literarias de su época apelaremos a un binomio conceptual forjado por su más fervoroso animador, historiador y propagandista, Guillermo de Torre, en un texto de 1943, que podrá servirnos de puerta de acceso: los conceptos de *aventura* y *orden*. En su definición salta a la vista la actitud que lo caracterizó, en contraste con la adoptada más tarde por los escritores del '27:

El espíritu literario creador logra vencer en la noche de cada época la muela del cansancio histórico, retrotrayéndose [...] a una especie de “status nascendi”. Una de esas maneras consiste en lanzarse aguerrida, temerariamente, hacia lo desconocido, cara al espacio virgen, rompiendo todas las amarras tradicionales, después de haber decretado la abolición de la memoria, ambicionando un neomorfismo total. La segunda se realiza en la actitud opuesta: alzándose con radical negativismo frente a lo inmediatamente anterior y yendo a buscar lo nuevo, con una violenta torsión de retorno, a los modelos olvidados. [...] Y, en rigor, la vuelta al orden por ese largo camino, crea el único orden que me

⁵⁷ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 135.

⁵⁸ Jorge Schwartz: “Cansinos Assens...” *art. cit.*, p. 714.

⁵⁹ Ernesto Estrella Cózar: *Cansinos Assens... op. cit.*, p. 134.

⁶⁰ *Ibíd.*

parece válido. Lo demás, el plegarse dócilmente y sin discriminación a las normas heredadas, es tradición barata, es conformismo perezoso⁶¹.

Ambos ciclos creativos son complementarios: la fase de la aventura correspondería al *neomorfismo* ultraísta (abolición de resabios modernistas y radical ruptura con motivos tradicionales) a la que siguió el retorno al orden de la *Generación de Plata*, que habiendo capitalizado las novedades de la primera vanguardia fue capaz de comulgar con el pasado pero resignificándolo a través de las corrientes del *neopopularismo* y *neoclasicismo*. Según Emilia de Zuleta⁶², biógrafa de Torre, la primera característica que advierte el poeta de *Hélices* (1923) en el arte de la vanguardia española es la rítmica sucesión de la aventura y el orden: este último solo existe en función de la aventura y las *generaciones innovadoras* y las *generaciones acumulativas* –retomando el método histórico de José Ortega y Gasset continuado más tarde por Pedro Laín Entralgo y Julián Marías–, se suceden alternativamente⁶³. No es posible perpetuarse en la aventura, ya que esta se ve obligada a detenerse por necesidad de recapitulación y ensanchamiento de perspectivas, de modo que el orden sucede a la crisis. Así resulta esclarecedora la distinción de Ortega entre *generaciones inaugurales* y *epigónicas*. Esta distinción ayudaría a superar “el empobrecedor reduccionismo del método generacional para el conocimiento y la valoración del sistema literario y cultural español de una etapa prodigiosa, pues daría mejor cuenta de un proceso cultural”⁶⁴.

El Ultraísmo fue movimiento, no escuela. Tampoco, *stricto sensu*, puede ser considerado un *ismo*, pues careció de vocación doctrinal y de voluntad de postular el sistema de pensamiento estructurado que conlleva la etimología del sufijo (voz latina –ismus; voz helénica –ισμος). Ya Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) lo excluyó en 1931 del elenco de ismos en su libro homónimo, aunque creemos que este deliberado olvido obedece más a una cuestión de rivalidad intelectual con su fundador –ambos escritores enfrían notablemente sus relaciones a partir de 1919, lo que se refleja en la caricatura de Ramón y sus pombianos en *El movimiento V.P.*–⁶⁵.

⁶¹ Guillermo de Torre: *La aventura y el orden*. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 15.

⁶² Emilia de Zuleta: *Guillermo de Torre*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas del Ministerio de Educación y Justicia, 1962, pp. 30-31.

⁶³ Esta corriente arranca con los cursos impartidos en la década del '30 por Ortega y Gasset, cuyas lecciones fueron publicadas en 1942 bajo el título *En torno a Galileo. Esquema de las crisis* (1933–1934). Pero fue en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925) donde Ortega había afirmado que “El Ultraísmo es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad” (Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 27). Según este filósofo –el mayor analítico del movimiento, al decir de Harald Wentzlaff-Eggebert– el nuevo arte se caracteriza por su iconoclastia e impopularidad, cualidades ambas atribuibles ampliamente al Ultraísmo.

⁶⁴ San José Lera, Javier: “La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica” en *Praestans Labore Victor*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 400.

⁶⁵ Ramón Gómez de la Serna, hacia 1931, solo contempla los siguientes ismos: Apollinerismo, Picassismo, Futurismo, Negrismo, Luminismo, Klaxismo, Estantiferismo, Toulouselautrecismo, Monstruosismo, Archipenkismo, Maquinismo, Lhoteísmo, Simultanismo, Jazzbandismo, Humorismo,

El título de la novela cansiniana incorpora una sigla cuya clave se desentraña en la obra: *el movimiento V.P.* es el movimiento de los “únicos poetas”, donde la letra *U* adopta el grafema latinizado *V* que los ultraístas habían elegido también para su principal órgano de difusión, la revista *Vltra*. La acuñación equívoca del nombre nos la aclara Guillermo de Torre: no se relaciona con el *plus ultra* de Carlos V y las naves colombinas, sino que:

Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía al voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos Assens se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve [...] se posesionó del término y *Ultra* tituló un breve manifiesto escrito por él a cuyo pie un buen día de otoño de 1918 encontré con sorpresa mi firma –pues nada se me había anunciado o consultado– junto con la de otros siete jóvenes, de tres de los cuales (Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero y J. de Aroca) nunca se tuvo noticia literaria, pues se limitaban a ser contertulios de las reuniones de Cansinos⁶⁶.

De carácter inaugural será la generación ultraísta por su iniciativa de integrar a España a la corriente de renovación de la vanguardia europea. En palabras de Guillermo de Torre, fue este movimiento quien puso el reloj en sintonía con el meridiano literario de Europa: “Uno de nuestros objetivos era sincronizar la literatura española con las demás europeas, corrigiendo así el retraso padecido desde años atrás. Y eso, al menos, se logró”⁶⁷. Porque hasta 1918 la literatura castellana aún se debatía entre los caminos trazados por novecentistas y modernistas, herederos de esquemas formales ajenos a las propuestas de las vanguardias históricas europeas⁶⁸. Sin embargo, esto no solo sucedía en la Península, pues por aquellos años tanto España como Portugal muestran una profunda sensación de aislamiento con respecto al resto de Europa “en un concepto que sobrepasa la barrera física constituida por los Pirineos para convertirse en auténtica

Lipchitzmo, Tubularismo, Ninfismo, Dadaísmo, Charlotismo, Suprarrealismo, Botellismo, Riverismo, Novelismo y Serafismo.

⁶⁶ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 57. Una versión que elude mencionar de Torre como ideólogo del vocablo nos la ofrece el propio Cansinos Assens en la entrevista que le hizo Cesar M. Arconada en 1929. Allí Cansinos afirma que “el Ultraísmo, con su intención renovadora, surgió a consecuencia de una entrevista que celebró conmigo el poeta Xavier Bóveda y publicó en *El Parlamentario*, en 1919, el año del armisticio. En esta entrevista, que giraba acerca de la pregunta ‘¿qué opina usted que debe ser la literatura después de la guerra?’ expresaba yo la necesidad de una renovación de temas y de actitud, de un *Ultra (más allá)* y mis palabras prendieron de tal modo en el ánimo de mi joven interlocutor, que terminó su artículo proclamando bélicamente ‘¡Ultra! ¡Guerra a lo viejo!’ y pidiendo las cabezas de Cejador y Cavestany”. Cesar M. Arconada: “Figuras en proyección” en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento V.P.* Madrid, Peralta, 1978, p. 266.

⁶⁷ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.* p. 61.

⁶⁸ A este respecto, resulta clarificador el testimonio de Mauricio Bacarisse cuando, al responder a la encuesta de Miguel Pérez Ferrero en *La Gaceta Literaria* sobre la existencia de una vanguardia española en los veinte, afirma que “debe llamarse movimiento de vanguardia al intento de reintegración de las letras o artes españolas al espíritu occidental, desde la terminación de la guerra a hoy”. En *La Gaceta Literaria* Nro. 85, Madrid, 1 de julio de 1930, p. 4.

frontera ideológica y estética”⁶⁹. Nunca como entonces los españoles mantuvieron tan estrechas relaciones personales y literarias con los escritores de otras naciones de Europa. Guillermo de Torre y Cansinos Assens mantenían correspondencia con los vanguardistas franceses. En los manifiestos DADÁ se hacía alusión al Ultraísmo. En el Boletín DADÁ núm. 5 se daba una lista de setenta y siete presidentes del movimiento y entre ellos se incluían los nombres de Cansinos, Guillermo de Torre y Lasso de la Vega⁷⁰.

El Ultraísmo aspiró a concentrar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas⁷¹. Ya en el número de *Cervantes* correspondiente a junio de 1919 Rafael Cansinos Assens antologaba a los poetas del Ultra con una advertencia: “Este movimiento aspira a que en él se manifiesten todas las escuelas. Los jóvenes que no hayan seguido las nuevas normas amplísimas –¡no hay que olvidar que Ultra no es una escuela!– quedarán como rezagados o habrán de aceptar una imitación tardía”. A pesar del énfasis cansiniano, Ramón sí veía en el Ultraísmo una pretensión frustrada de escuela y se burlaba del escritor sevillano en *La sagrada cripta de Pombo*, donde afirmaba que este padecía de un deseo de maestría atroz que se traducía en *discipulitis*, es decir, en una manía por reclutar discípulos⁷². Así, Gómez de la Serna no perdió ocasión de “devolverle el guante” a Cansinos, con idéntico humorismo.

Cesar M. Arconada (1898-1964), en la entrevista realizada al escritor andaluz aludida en páginas precedentes, advierte la dialéctica entre *reacción* y *renovación* que trajo aparejada el movimiento ultraísta. En aquella oportunidad, a pocos años del final de la “aventura”, a modo de balance póstumo, Arconada pregunta al escritor qué literatura creyó que debía combatirse por aquel entonces y qué entendía por *arte nuevo* (es decir: cuáles eran los límites entre una mera reacción y una renovación artística auténtica). Cansinos responde que la prioridad era combatir “toda la literatura inmediatamente anterior, todos los tópicos de tradición y de raza, la mezquina angustia bohemia [...] el pesimismo romántico”⁷³. El sevillano es consciente de haber allanado el

⁶⁹ Antonio Sáez Delgado: *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1999, pp. 17-18. Señala este autor que cuando aparece la revista portuguesa *Orpheu* (1915) tan solo un aventajado como Ramón Gómez de la Serna se había aventurado a ser contemporáneo con la última actualidad europea, publicando en su revista *Prometeo*, en 1909, algunos de los textos fundamentales del Futurismo italiano.

⁷⁰ Gloria Videla: *El Ultraísmo, estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Gredos, 1971, pp. 91-92.

⁷¹ Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 48. Aquí Torre alude a los prestamos que el Ultraísmo adoptó, trasvasó y adaptó a su producción literaria, provenientes del Futurismo, Creacionismo, Cubismo y Dadaísmo. Tales influencias serán profundizadas en los siguientes apartados del presente capítulo.

⁷² Ramón Gómez de la Serna: *La sagrada cripta de Pombo. Tomo II*. Trieste, Madrid, 1986, pp. 301-302.

⁷³ Cesar M. Arconada: “Figuras en proyección” en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento V.P.* Madrid, Peralta Ediciones, 1978, pp. 268-269. Un pasaje de esta novela ilustra, en parte, la siguiente declaración de Cansinos: “ya no había nada vedado para los poetas. Nada excepto los temas patrióticos y locales.” (en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 61). En el siguiente capítulo se estudiará cómo la

terreno para las generaciones venideras y, a la altura de 1929, identifica el principal logro del Ultraísmo:

Ustedes, los post-ultraístas, se benefician del alboroto de sus antecesores y encuentran al público más acostumbrado. Todo asombro es ya anacrónico. Por eso mismo se impone un mayor deber de originalidad y de avance. Sería inútil lo logrado si hubiéramos de volver a lo antiguo, anestesiando a un público, ya por suerte despierto⁷⁴.

Las normas amplísimas y la voluntad de fusión de diversas escuelas que convirtió el eclecticismo en un sello del movimiento son precisamente los rasgos que han valido al Ultraísmo las críticas de sus contemporáneos como de sus continuadores. El balance de Cansinos no hace otra cosa que confirmarlo: esa aparente reacción destructora sin aportar propuestas alternativas de renovación del hecho literario –solo aparente, según veremos– ha sido la principal excusa de un descrédito prolongado en el tiempo, como se deduce de las palabras de José Luis Bernal, que se refiere a “el fenómeno ultraísta, un problema de originalidad”⁷⁵, y Manuel Díaz de Guereñu, quien define al movimiento como “síntesis, resumen, voluntad sin límites de escuela, machacona afirmación de amplitud, diversidad, inconcreción”⁷⁶. No obstante, la voluntaria indefinición de modos y técnicas será reconfigurada por el Ultraísmo argentino: en la revista *Nosotros* (número 151 correspondiente a diciembre de 1921) Borges “emprende la única tentativa seria de definirlo formalmente”.⁷⁷ Suspendemos por el momento el juicio acerca de si esta desviación del programa primigenio puede considerarse una enmienda eficaz o si contradijo el objetivo esencial del movimiento, cuyos efectos ya habrían echado raíces en el panorama literario de la vanguardia peninsular⁷⁸.

adopción o rechazo del localismo y la tradición nacional constituyó una diferencia significativa con el Ultraísmo argentino.

⁷⁴ Cesar M. Arconada: “Figuras en proyección” en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... Op. cit.*, pp. 269-270.

⁷⁵ José Luis Bernal: *El Ultraísmo ¿Historia de un fracaso?* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, p. 15.

⁷⁶ Juan Manuel Díaz de Guereñu: “Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias” en Wentzlaff-Eggebert, Harald: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y Antología Crítica*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1999, p. 407.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 409.

⁷⁸ Señala Javier Tusell que la voluntad receptiva general de los implicados propició que el Ultraísmo no fuera en sí mismo una poética, sino la asimilación y la convivencia de poéticas preexistentes: de la poesía cubista a la futurista, pasando por el creacionismo, el Expresionismo y por ciertas gotas –más irónicas que otra cosa– de Dadaísmo. La actitud ecléctica o integradora de los ultraístas no era meramente producto de la situación periférica del movimiento. Y lo ejemplifica: “Pierre Albert-Birot y Blaise Cendrars preconizaban una suma y síntesis de las primeras vanguardias en el París posbélico. En los países centroeuropeos, especialmente en Polonia, se propugnaban soluciones parecidas. El Ultraísmo, por tanto, podía asimilarse a situaciones contemporáneas del Movimiento Moderno, si bien entre los poetas ultraístas la tónica o el registro creacionista fue claramente dominante”. En Eugenio Carmona, Javier

Por otra parte, como señala Jaime Brihuega, si bien los puntos de partida específicos de cada operación de la vanguardia española cuentan en su estructura con elementos de los sucesos ya producidos en el extranjero, no se trata –en la mayoría de los casos– de importaciones ortodoxas o integrales. Se importan indiscriminadamente elementos icónicos, presupuestos teóricos, mecanismos de difusión, actitudes de la práctica artística, matizaciones funcionales y del estatuto de los objetos, etc., que son incorporados, fragmentariamente, a una unidad determinada de la vanguardia española. Y aun cuando alguno de estos elementos es importado casi con la ortodoxia de un módulo prefabricado sufre, en el proceso de su inserción en el panorama español, importantes transformaciones funcionales y significativas: “Bastaría para ello echar una ojeada sobre lo que significan en nuestro país, en los momentos en que irrumpen, los elementos futuristas, dadaístas, cubistas, surrealistas, abstraccionistas, etc.”⁷⁹. Resulta fundamental que consideremos, además de los fenómenos de emulación de una vanguardia en el extranjero, los fenómenos de importación y transformación funcional y significativa. A propósito de las “deudas interartísticas” José Luis Bernal se pregunta cuáles serían las características propias del Ultraísmo, diferenciadas más o menos de los elementos constitutivos de otras vanguardias. Para Bernal, la respuesta a este interrogante es improcedente: cada una de las notas ultraístas podrían codificarse como prestamos, y su originalidad estriba en las especiales circunstancias de la mixtura a que fueron sometidas:

Repátese con esta premisa los rasgos constitutivos que nos ofrece Guillermo de Torre al analizar el Ultraísmo: por una parte, y como estructura sostenedora de la renovación sintáctica y de la ausencia de puntuación, nos habla de la supresión de los enganches tradicionales, del cultivo de una neotipografía que revoluciona los sistemas de blancos y el espacio, en fin, del poema a través de disposiciones caligráficas sugerentes, del uso de letras variadas o incluso de la incrustación de elementos extraños que relacionan a veces la nueva técnica con el collage; por otra parte, y desde un punto de vista interno, nos habla del aprecio considerable en que tenían el ritmo poético, circunstancia, según los ultraístas, suficiente para permitirse el lujo de abogar por la “supresión total de la rima”. Asimismo [...] suprimirán las fórmulas tradicionales de equivalencia, fórmulas comparativas, en virtud del cultivo exacerbado de la nueva imagen [...] caracterizada por su dinamismo, su facultad de moverse, de desplazar las cosas en el espacio [...], cualidades, en suma, tras las que late en buena medida la devoción de la lírica por el nuevo séptimo arte: el cinema⁸⁰.

Tusell, Juan Manuel Bonet: *Francisco Bores, El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 18-19.

⁷⁹ Jaime Brihuega: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 75.

⁸⁰ José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, pp. 44-45.

Es más adecuado hablar de “sincretismos del lenguaje” o de “complejos híbridos que vinculan el presente con el pasado” al caracterizar la producción artística de la vanguardia española en vez de buscar *ismos* donde no existe voluntad doctrinaria, pues encontramos vestigios de todos ellos. El Manifiesto Antiartístico catalán también evita la promulgación de una doctrina estética: Dalí, Montanyá y Gasch explicitan allí que “no lanza el Manifiesto catalán un ismo más; se limita a hacer profesión de fe del estado general de la sensibilidad presente”⁸¹.

Según el crítico italiano Renato Poggioli es a partir del Romanticismo cuando nace el concepto de movimiento, puesto que con anterioridad los grupos artísticos y literarios se agrupaban en escuelas (tradiciones poéticas de la antigua Grecia, *neoteroi* o *poetae novi* de Alejandría y de Roma, poesía provenzal, etc.). La noción de escuela es eminentemente estática y clásica dado que presupone un maestro, un método, el criterio de la tradición, el principio de autoridad, la necesidad de transmitir a los venideros un sistema de trabajo y una serie de secretos técnicos. Sin embargo,

...esta aspiración a lo que los alemanes llaman un *Weltanschauung* es tal vez el principal carácter que diferencia aquellos que se llaman movimientos de lo que se llaman escuelas [...]. El concepto de movimiento es en esencia dinámico y romántico. [...] concibe la cultura no como incremento sino como creación o, al menos, la trata como un centro de actividad y energía. [...] La escuela no tiende a discutir: lo que pretende es solo enseñar. En vez de proclamas y de programas, de manifiestos y de revistas, en otras ramas de la actividad que son polémicas o periodísticas, [...] la escuela prefiere producir nuevas variantes de la poética y de la retórica tradicionales que tengan carácter normativo o, más simplemente, didáctico. [...] *Activismo* y *antagonismo* son actitudes, por decirlo así, immanentes al concepto mismo de movimiento⁸².

Con el arbitraje de la ficción, Rafael Cansinos Assens resemantiza el concepto de movimiento en su novela-crónica, cuando ya transita la etapa de la decepción ultraísta. Es curiosa la precocidad con que esta obra supo hacer un balance a la altura de 1921, cuando la aventura ultraísta abarcó el intervalo temporal 1918-1925 (entre que se gesta, nace, se desarrolla, se debilita y se diluye, incluyendo “una segunda vida en el continente americano” según expresión de Juan Manuel Bonet). En el capítulo XX, titulado “En las puertas”, un narrador en focalización cero efectúa su dictamen:

Los jóvenes poetas del movimiento V.P. vagaban ahora por las calles [...] Eran verdaderamente un movimiento, pero un movimiento triste y desorientado. Caminaban por las calles de la ciudad y celebraban sus sesiones en los quicios de las casas⁸³.

⁸¹ Salvador Dalí, Lluís Montanyá, Sebastià Gasch: “El Manifiesto antiartístico catalán” en *Gallo* Nro. 2, abril de 1928, p. 9.

⁸² Renato Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 32-41.

⁸³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento...* op. cit., p. 184.

Desalojados del café de rojos y ráidos divanes donde organizaban sus tertulias literarias gracias a la rencorosa intervención de los pombianos –ficcionalización del Café Colonial– y huérfanos de su mentor –el Poeta de los Mil Años refugiado en la soledad de su viaducto, un autorretrato ficcional del propio Cansinos, que habitaba en la calle vieja de la Morería madrileña–, el movimiento carece de sentido y dirección. Así la novela testimonia el agotamiento del Ultraísmo en España, a la altura de 1921, que es el año en que migrará a Latinoamérica.



Imagen 5. El viaducto madrileño que se veía desde las ventanas del domicilio de Cansinos Assens, antes de la Guerra Civil (calle Morería, 8-10, principal izquierda)

1.5. *Felices veinte, hoscós treinta*

–¿Por qué los hombres de tu generación podían ser estetizantes en los años veinte y no pueden serlo ahora?

–[...] es muy difícil hoy, si no monstruoso, entregarse a un estetismo puro de torre de marfil o de cualquier otro material aislante, dada la ineludible solidaridad que le debemos a nuestro mundo.

Leopoldo Marechal. Entrevista con César Fernández Moreno en *Mundo Nuevo*, 1967

Establecer una cronología de las etapas del vanguardismo literario español nos servirá para identificar las continuidades y rupturas de la tradición que trajo aparejadas el Ultraísmo en la tradición literaria hispánica, así como comprender mejor las numerosas claves humorísticas que Cansinos Assens esparce en *El movimiento V.P.*

Una primera *etapa de transición* “iría de 1909 a 1918, en que se produce paulatinamente la superación del Modernismo por parte de los poetas de la generación

intermedia entre el grupo del '98 y el grupo del '27: Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, J.J. Domenchina, Antonio Espina y Mauricio Bacarisse”⁸⁴. El primero de ellos figura ficcionalizado en la novela cansiniana como *El Poeta de Ayer*, también llamado *Poeta del Mañana y/o del Pasado Mañana*, un personaje ambivalente que, cansado de alabar la belleza petrarquista de su amada, recluida en un jardín sentimental –una maliciosa alusión a la etapa novecentista del poemario *Jardines lejanos* (1904)– se decide finalmente a torcer el cuello al cisne y acusar el aire renovador de las vanguardias. Aunque tácita, es una insinuación al cambio de rumbo juanramoniano practicado en *Diario de un poeta recién casado* (1917). Andrés Soria Olmedo, en su libro *Vanguardismo y crítica literaria en España* considera como fecha inicial de la vanguardia española el año 1910, año en que Gómez de la Serna publica su “Introducción” a la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti. Jaime Brihuega, sin embargo, retrotrae el inicio de lo que él llama “actividad artística crítica” a 1909, por ser esta la fecha en que aparece en España el *Manifiesto Fundacional del Futurismo*. El catálogo de la exposición *Avantguardes a Catalunya* contempla un período que se inicia en 1906 con la estancia de Picasso en Gósol, donde inicia sus investigaciones cubistas previas a *Las Señoritas de Aviñón* (1907). García de la Concha, en cambio, opina que cabría señalar como fecha inicial aproximativa 1916, cuando Juan Ramón Jiménez escribe el citado *Diario de un poeta recién casado*. No obstante, otros autores consideran que el vanguardismo no nace hasta la eclosión del movimiento Ultraísta a fines de 1918, pues solo en ese momento puede hablarse de una actividad creativa consciente de su voluntad de ruptura con respecto a la estética anterior. Martín Casamitjana sostiene que esta fecha debería adelantarse, al menos en Cataluña, a 1917, ya que entonces aparecen en Barcelona varias publicaciones vinculadas a la vanguardia europea: la revista *391*, capitaneada por el dadaísta F. Picabia; *Un enemic del poble*, dirigida por Salvat-Papasseit, y *Trossos*, fundada y dirigida por J.M. Junoy. El período de transición y convergencia de estéticas lo describe Juan Manuel Bonet en su prólogo a *El movimiento V.P.:*

El Ultraísmo se encomendó una tarea muy determinada, y a la vez superior a sus fuerzas: traer la modernidad. [...] Acabar con el Modernismo decadente, con los Villaespesa, los Marquina, los Martínez Sierra. [...] paradójicamente, los futuros ultraístas serán los últimos modernistas. En 1918 la mayoría de ellos son mucho menos revolucionarios que los Moreno Villa, los Bacarisse, los Díez-Canedo, los Domenchina. En el diván rojo –en las primeras páginas de la novela– siguen reinando las amadas y las princesas azules⁸⁵.

⁸⁴ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos, 1996, pp. 11-12.

⁸⁵ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 26.

En este período de transición hay que considerar, también, la solitaria labor de Ramón Gómez de la Serna, no solo en lo que concierne a su actividad creativa, sino también en su papel de introductor y divulgador de los ismos europeos desde las páginas de *Prometeo*. En *El movimiento V.P.* encarnará a *El Presidente de los jóvenes poetas viejos*, mientras que los asistentes a su tertulia de Pombo serán bautizados como *los jóvenes poetas viejos*.

Otro de los dardos que Cansinos dirige hacia las generaciones españolas pre-vanguardistas se concentra en la figura de Ramón del Valle Inclán, bautizado en la novela como *Senectus Modernissimus*, apelativo transparente que condensa un oxímoron: *senectus* –deformación latinizada de *senectud*, en alusión al anacronismo de su escritura– y el atributo *modernissimus*, en irónica alusión a la conversión estética practicada por Valle Inclán en su poemario *La pipa de Kif* (1919). No hay que olvidar que el Ultraísmo reaccionó contra el espíritu castizo de la generación del '98. Como dijera Buckley y Crispin, “España se europeizó a partir del Ultraísmo”⁸⁶. El castellanismo, el casticismo y el concepto de raza son retratados con saña en dos capítulos de *El movimiento V.P.* El primero, cuando el Presidente de la Academia ofrece los motivos para el repudio del movimiento V.P.:

Cuando un pueblo empieza a modificar su ortografía, temed grandes conmociones políticas. Esos jóvenes habían suprimido las *haches*. ¿No veis ahí un símbolo terrible? Las haches, es decir, la letra por excelencia, la letra etimológica, la letra que representa la Tradición y que nos une virtualmente con nuestros abuelos los romanos. ¡Ah! Quizás os parezca exceso de sentimentalismo. Pero yo veo en la hache la tiara, la mitra, la corona, la base y el fundamento del orden social. [...] Además, esos jóvenes han cometido un delito de lesa patria [...], raza insigne de guerreros y santos, que lleva a los más remotos climas los productos de su salchichería incomparable⁸⁷.

La ironía contra el concepto de defensa de la raza –y la crítica de la barbarie cometida en su nombre– se vislumbra en el siguiente pasaje, motivado por el Crítico Vasectomizado (también llamado El Gran Crítico o el Crítico Más Viejo). Según Juan Manuel Bonet, correspondería en la realidad al crítico y ensayista Luis Astrana Marín, pero tras un rastreo minucioso Abelardo Linares deduce que es prácticamente seguro de que se trate en realidad de Julio Cejador y Frauca, crítico antimodernista primero, antiultraísta después y casticista siempre. “Sus ataques a todo intento renovador en poesía concitaron las iras de los ultraístas que llegaron a pedir su cabeza –literariamente, claro está–”⁸⁸. Su caracterización de las nuevas escuelas como afeminadas, decadentes o

⁸⁶ Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. cit.*, p. 9.

⁸⁷ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 225-226.

⁸⁸ Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 21.

poco viriles está recogida en la caricatura que de él hace Cansinos. En la novela Cejador aparece como ex-seminarista (y en la realidad Cejador era un jesuita exclaustro):

–Nos hace falta la cabeza del Poeta de los Mil Años.

–Iremos por ella –dijo el presidente A [...]

–Así es –respondieron todos–.

Y en sus almas revivía el sagrado entusiasmo de una raza mística y guerrera, que había inventado esa obra maestra del auto de fe⁸⁹.

En su atípico libro de ensayos *Julepe de menta* (1929) Ernesto Giménez Caballero también rehúye de los tópicos y temas de la literatura de los Machado y los Valle Inclán así como del castellanismo de su generación. En este sentido, GeCé será un continuador de las ideas de Rafael Cansinos Assens y de su pretensión de cosmopolitismo y universalidad⁹⁰. GeCé, en el apartado “contra el casticismo” acuña una metáfora de la nueva realidad literaria y social, atravesada por las sendas de la poesía pura y de la nueva sensibilidad orteguiana: “nos hemos quedado sin visión de Castilla”:

Castilla –afortunadamente– va dejando de ser un tema retórico. Hundiéndose – con su generación inventora, la del ‘98– en los museos. Comenzamos ya a transitar por los pueblos castellanos sin acordarnos demasiado de Azorín, de Baroja, de Unamuno ni de Zuloaga. Ni aun de Ramón ni de Solana. Y a no sentir las pisadas de las sombras ni de la muerte, en las calles de silencio, de sol y soledad. [...] Comenzamos a transitar por los pueblos castellanos higiénicamente enrollados por esa cinta cinemática que es la carretera; englobados en la esfera, vertiginosa de humo, de la gasolina. Y a ser nuestra primera curiosidad de visitantes, no la de la iglesia románica, ni de la ventanita al río, sino la de aperebir una roja columna internacional y niquelada, donde, dando a un manubrio alegre, puedan abrevar nuestros caballos. Y proseguir. Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98: “Nos hemos quedado sin visión de Castilla [...] Por tanto, se necesitaría una nueva visión. Una revisión de Castilla. [...] Esta evolución de criterios se debe, en gran parte, a Ortega y Gasset [...] Castilla (la novísima) no necesitará más que nervios conductores, caminos de velocidad, coches en directa, relaciones musculares. La nueva poesía que suscita Castilla es toda intelectual. De belleza fría y suprema. Para creer de nuevo en Castilla hay que, previamente, tener fe en la verdad del intelecto desnudo. Hay que amar el paisaje encefálico: de materia gris⁹¹.”

Domingo Ródenas de Moya sostiene que la primera parte de la edad de plata de las letras españolas corresponde a una etapa panfletaria –gesto más que obra–, protagonizada por Cansinos Assens y Ramón; a ella sigue la etapa de pureza literaria, que va aproximadamente de 1923 a 1927. Aquí el papel de *Revista de Occidente* como

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 265.

⁹⁰ *GeCé*, acrónimo de Ernesto Giménez Caballero.

⁹¹ Ernesto Giménez Caballero: *Julepe de menta*. Madrid, La Lectura, 1929, pp. 59-65.

divulgadora de la ideología moderna, así como del arte moderno y como editora, es decisivo. La tercera fase, que va de 1928 a 1931, se caracteriza por el influjo del surrealismo, la rehumanización del arte, y el neorromanticismo que resurge en su centenario (1930). La cuarta y última concierne al compromiso sociopolítico y la literatura proletaria y revolucionaria, que va de 1931 a 1936. Estos casi veinte años de narrativa coinciden con una importante puesta al día de las letras españolas respecto a la vanguardia europea.⁹² Cabe señalar que en la fase inicial la primacía vanguardista la detenta Barcelona, ciudad que cuenta con la arriesgada actividad del galerista Dalmau como promotor de nuevas tendencias, así como con la presencia de importantes artistas extranjeros refugiados de la Guerra europea. En Cataluña es, pues, donde germinará primero la semilla vanguardista, en la obra de Joan-Salvat-Papasseit, Josep Maria Junoy y Joaquim Folguera.

Durante el período comprendido entre 1918 y 1925 se produce la penetración intensiva de las corrientes vanguardistas europeas, y el influjo de Vicente Huidobro – ficcionalizado en *El movimiento V.P.* como *Renato, el poeta de las trincheras*–, lo cual dará lugar a la constitución del primer movimiento de vanguardia en España. Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera llegan al punto de considerar al Ultraísmo como la etapa inicial de la Generación del '27:

Desde un punto de vista interno, estético y temático, lo que llamamos grupo generacional del '27 coincide, casi cerradamente –dejando a Ramón, el gran precursor, fuera– con nuestra vanguardia. Estos escritores (nacidos prácticamente todos entre 1881 y 1906) desde 1918 (Ultraísmo, creacionismo) hasta 1930-33 (culminación de nuestro surrealismo) adaptan o crean los *ismos* en España⁹³.

En la novela de Cansinos, los ultraístas integran el *Movimiento V.P.* y serán individualizados con rasgos que tornan fácil, a veces, su identificación –como *El Poeta Rural*, que es el gallego Xavier Bóveda; *El Poeta del Sur*, el sevillano Isaac del Vando Villar; *El Poeta Más Joven*, Guillermo de Torre– y otras veces parecen condensar cualidades de distintos escritores del grupo ultraísta.

⁹² Domingo Ródenas de Moya: *Los espejos... op. cit.*, pp. 24-25.

⁹³ Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera: *El grupo poético del '27. Tomos I y II*. Madrid, Cincel, 1980, p. 9.

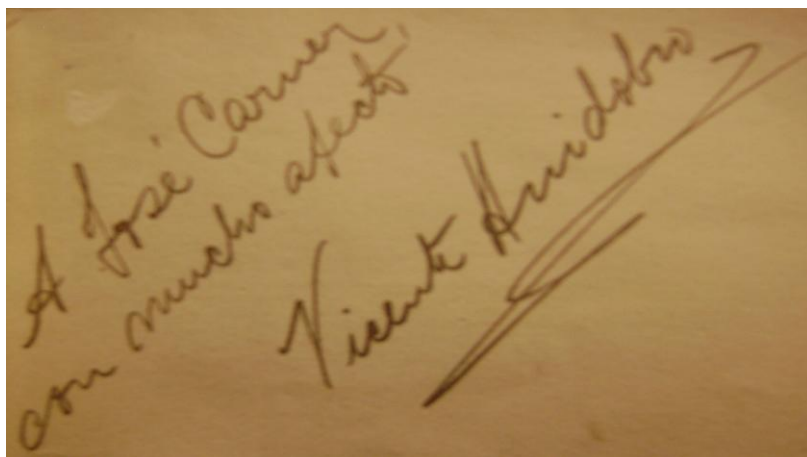


Imagen 6. Dedicatoria de Vicente Huidobro de una primera edición de su poema largo *Adán* (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1916), publicado el mismo año que *El espejo de agua*, y localizado en la Biblioteca de Catalunya. Al pie de la dedicatoria figura la dirección de poeta: París, 37 Rue Notre Dame de Lorette.

Predomina en esta primera fase un espíritu jovial y burlón, un optimismo vital, una exaltación del presente con conciencia de su fugacidad y de lo sensual. Se exalta la civilización moderna y el progreso técnico, los deportes y la velocidad, “que transforman la sensación, que casi siempre se disimula bajo la máscara de una despreocupación alegre”.⁹⁴ El período comprendido entre 1925 y 1929 es la etapa de constitución y plena vigencia de la llamada generación del ‘27 y el cultivo de la *poesía pura*, que implicó una síntesis entre tradición y vanguardia, mientras que la siguiente fase, 1929-1936, se caracteriza por:

...el triunfo de la impureza artística o neo-romanticismo, que coincide con la rehumanización de la poesía en dos fases: a) [...] fase de identificación progresiva con el Surrealismo, que se advierte ya desde 1928 en los textos y la obra de Hinojosa, Dalí, Buñuel, Lorca, Foix, Aleixandre, Cernuda. [...] b) y una segunda etapa en la que las preocupaciones extraestéticas de índole político-social invaden la literatura como consecuencia del compromiso del autor con la realidad histórica⁹⁵.

Así adquiere sentido la división que José Carlos Mainer efectúa entre las *dos vanguardias*: la de los felices veinte y la de los hoscos treinta, repartidas a ambos lados de la crisis económica mundial de 1929: para los llamados *happy twenties* quedaría la alegría inicial del descubrimiento de lo vanguardista, el testimonio de un mundo banal y apresurado, y para los hoscos *thirties* quedaría “la aguda crisis de identidad –¿qué es el arte? ¿cuál es su finalidad?–, junto al predominio de los valores del compromiso sobre

⁹⁴ Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. cit.*, p. 267.

⁹⁵ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 12.

los puramente eutrapélicos que podrían caracterizar la década precedente”⁹⁶. De manera que las ideas estéticas vigentes en España durante el período 1918-1936 se polarizan en torno a los conceptos fundamentales de *pureza* en los años ‘20 y *compromiso* (o la connotada *impureza*) en los ‘30. Se barajan dos fechas en relación con la clausura del período vanguardista español: 1930, año de la publicación en *La Gaceta Literaria* de la famosa encuesta en que se inquiría a un buen número de intelectuales acerca de la vanguardia; y 1936-39, período “que supuso el fin de cualquier actividad que no tuviera como centro de interés la Guerra Civil”⁹⁷. Señala Javier San José Lera que es entre 1927 y 1920 cuando se comienza a percibir “un cierto cansancio de los poetas por la imagen”, que puede ir siguiéndose en *La Gaceta Literaria*: reseñas a nuevos libros de Moreno Villa, Vicente Aleixandre, Carmen Conde, Juan Gil Albert; entrevistas con Miró en la que proclama el arte al servicio del espíritu, etc. Antonio Espina afirma en 1928 que nuestra sensibilidad comienza a reclamar a gritos el ser vivo, estético y humano en el grado posible. Lorca, en entrevista con GeCé, exclama: “Ya está bien la lección de Góngora”. En octubre de 1929, Antonio de Obregón en su artículo “Hacia el poema impuro” y después de anotar el peligro desintegrador de las dosis excesivas de imágenes, proclama “La poesía impura lo es –lo será– todo”. Los tiempos han cambiado definitivamente. La célebre encuesta de 1930 da por terminada la experiencia vanguardista⁹⁸.

1.6. *La primera vanguardia: un giro hacia el lenguaje*

Hermanos: cada vez que algo se suprime nace un arte nuevo. Ese seno cercenado es toda una estética.

¡Oh, el alarido musical de los eunucos!

Rafael Cansinos Assens, *El movimiento V.P.*

Los movimientos españoles de vanguardia dirigieron su acción casi exclusivamente a los problemas del lenguaje, sin apenas tocar en lo fundamental el status social de los objetos. Fue ante todo una crítica-alternativa a los lenguajes vigentes, la puerta de acceso utilizada para introducir sus proyectos de modificación parcial de la ideología artística. En España, esta fue una particularidad destacable de su primera vanguardia:

Esta vocación mesiánica que suele parapetarse en la noción de caducidad de la producción artística vigente es una característica que, por su presencia

⁹⁶ José Carlos Mainer: *La edad de plata* (1902-39). Madrid, Cátedra, 1983, p. 181.

⁹⁷ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 12.

⁹⁸ Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, pp. 417-418.

constante, diferencia a las vanguardias españolas de las extranjeras en las que, como noción vertebral, solo aparecen en movimientos muy determinados (con el Futurismo italiano a la cabeza)⁹⁹.

Tal voluntad mesiánica fue esgrimida por el Ultraísmo y recoge los mismos deseos de adoptar un “espíritu higiénico” propugnado por el manifiesto antiartístico catalán¹⁰⁰, que propugnaba la fundación de un arte nuevo, experimental, de laboratorio, que reflejara los inéditos hallazgos que El Poeta de los Mil Años y sus discípulos buscaban encarecidamente en el tercer capítulo de *El movimiento V.P.*:

Desde entonces el diván de los jóvenes poetas viejos se convirtió en un terrible laboratorio de arte nuevo, en un formidable taller de rimas explosivas. El Poeta de los Mil Años los veía trabajar sin descanso, llenos de afán por encontrar en la combinación de las palabras la fórmula detonante que correspondiese a la magnificencia de los obuses estelares que vieron reventar sobre el viaducto. En la inseguridad del hallazgo empezaban por destruir lo antiguo. [...] Ellos le consultaban perplejos, buscando en su asombro el contraste de su modernidad. Pero el Poeta de los Mil Años no se asombraba de nada. Todo le parecía bien, con tal que fuese nuevo¹⁰¹.

Si el objetivo prioritario (y, por momentos, único) pareciera reducirse a derribar los cánones estéticos antiguos, en el pasaje precedente se evidencia la auto-ironía cansiniana, pues el Poeta de los Mil Años aplaude cualquier descubrimiento poético, fuere cual fuere la calidad del resultado, mientras resulte original y *explosivo*. La parodia que Cansinos Assens ejerce contra su propia figura de mentor retrata la manía de reacción contra el pasado que Renato Poggioli caracteriza con el binomio *activismo/antagonismo*, propio de las vanguardias. Allí radicará la voluntaria impopularidad del arte nuevo. *Más gesto que obra*, el activismo ultraísta será una actividad ciega y gratuita:

un culto del acto más que de la acción [...]. Es precisamente el momento activista, más que el antagonista, el que señala la misma metáfora de

⁹⁹ Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, pp. 73-74.

¹⁰⁰ Salvador Dalí, Lluís Montanyá y Sebastià Gasch, en “El Manifiesto antiartístico catalán”, se preguntan “¿Cómo es posible un arte antiartístico? [...] No encierra este sentido una rotunda negativa estética, sino el propósito de realizar nuevos experimentos, instaurando un orden nuevo de categorías para la sensibilidad actual, en la cual no valgan los juicios ni prejuicios vigentes en el pasado. [...] Así nos revertimos a una primordial inocencia que acoge ingenua e irreflexivamente un aspecto de la maravillosa realidad en torno que nuestras sucias pupilas no habían sabido ver antes. Por esto se rechazan como valores inadecuados a nuestro temperamento las obras de los museos y se aceptan en cambio, como arquetipos integrales de ineludible belleza, el salón del automóvil y de la aeronáutica. [...] Todos los que fueron movimientos de vanguardia en nuestra época, y más radicalmente el Futurismo y el Dadaísmo, partieron de una idéntica posición, incitando perentoriamente a romper con violencia las amarras con el arte del pasado y “abrir las puertas de la sensibilidad a una visión directa, virgen del mundo”. En *Gallo* Nro. 2, abril de 1928, pp. 9-12.

¹⁰¹ Rafael Cansinos: *El movimiento... op. cit.*, p. 59.

vanguardia, [...] da a entender no tanto la idea de una avanzada contra el enemigo como la de una marcha de aproximación, de un reconocimiento o exploración de un terreno difícil y desconocido: el terreno que en la guerra se llama tierra de nadie. Este carácter de acción en forma de cuña, de despliegue de fuerzas, de maniobra y de movimiento [...] se deduce bien de los títulos de dos revistas, *Die Aktion* y *Der Strum*¹⁰².

Sobre el antagonismo, resalta el crítico italiano que es la actitud más notoria y vistosa del vanguardismo, y que se puede distinguir entre el *antagonismo contra el público* y el *antagonismo contra la tradición*. Por este motivo el artista moderno llega a ser un *fuori-classe*, tanto en el sentido positivo como en el negativo del término, mejor expresado por el inglés *outcast*. En *El movimiento V.P.*, el antagonismo contra la tradición se evidencia en el rechazo de formas métricas clásicas y de recuperación modernista como el soneto o la rima (también en Argentina, casi contemporáneamente, la discusión sobre la validez de la rima mereció un lugar de contienda privilegiado entre los vanguardistas del Grupo de Florida, que vieron en Lugones el perfecto modelo de una retórica exuberante y rimada de la que era necesario soltar amarras). No obstante, en el caso del Ultraísmo debemos precisar que hubo excepciones: Gerardo Diego y Juan Larrea –de prehistoria ultraica– y Adriano del Valle –de iniciación modernista– nunca abdicaron totalmente de la rima ni de la cadencia interior heredada de Darío. Los procedimientos de destrucción de la tradición poética son claros en los consejos que ofrece El Poeta de los Mil Años a sus jóvenes alumnos, donde la apelación al procedimiento de abismación en el código es muy claro:

–Lo importante –les decía– es que os olvidéis de la lógica y de la simetría. Toda poesía verdadera fue siempre absurda y escandalizó a los profanos. La poesía que no es absurda es simplemente oratoria. [...] El estado de poesía es un estado de locura. [...] la vida, ya lo habéis visto, es asimétrica y arbitraria sobre los viaductos. Y los poetas, escuchándole, se entregaban ardorosos a la tarea de destruir. Destruían en ritmo y la lógica, decapitaban, descuartizaban sus rimas antiguas y sus inspiraciones de otro tiempo. El objeto especial de su saña era el soneto. [...] El poeta veía cómo bajo sus manos cuajaban las rimas en rocas extrañas de pétalos impares y rotos. Los viejos poetas jóvenes cantaban ahora temas totalmente nuevos. [...] Jugaban con las estrellas, las cazaban como moscas y las soltaban en sus rimas como cohetes. La luna no era ya la diosa triste, inspiradora de sus melancolías, sino un témpano olvidado por los vendedores de refrescos¹⁰³.

Señala también Poggioli un aspecto de la vanguardia que ha sido motivo de crítica hacia la figura magisterial de Cansinos así como hacia su obra, en especial por sus contemporáneos modernistas: su culto de la juventud. Esta predilección del maestro

¹⁰² Renato Poggioli: *Teoría... op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁰³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 59-60.

por la cercanía de los jóvenes cuasi adolescentes no solo figura en *El movimiento V.P.* sino en una novela del mismo año reeditada por ARCA en 2010, *La huelga de los poetas*, cronológicamente anterior en algunos meses. Esta constituye otra reflexión indirecta sobre sociología y estética literarias al igual que *El movimiento V.P.* junto a las aún inéditas *El camino de Damasa*, *El hijo poeta*, *Pánfilo* o *Muerte y transfiguración de Uttima*. Abelardo Linares califica las dos primeras de “novelas del desengaño ultraísta”¹⁰⁴. *La huelga de los poetas*, también novela en clave, es ambientada en el Café Colonial, sus personajes son un grupo de jóvenes poetas ligados a la revista *Los Quijotes*, y su núcleo argumental gira en torno a las dificultades de supervivencia del gremio periodístico (la obra ficcionaliza una huelga real del mismo, que tuvo lugar en diciembre de 1919). Para Rafael Manuel Cansinos, a pesar del anclaje en un contexto lejano y concreto, es un texto que nos trae reflexiones de actualidad:

¿Se puede poner precio a la poesía? ¿Cuál debe ser la remuneración del artista? ¿Cuál es su papel en la sociedad? ¿El antiguo arte aristocrático evolucionará hacia un “arte de las muchedumbres”? ¿Es la vanidad el único motor del creador? ¿El ejercicio de la poesía es un lujo demasiado grande al que no tienen derecho los pobres?¹⁰⁵

El capítulo VI de *La huelga de los poetas*, titulado “En los divanes”, acusa el rasgo vanguardista del culto de la juventud, que es autoasumido y justificado por el personaje llamado *Poeta*, con mayúsculas esencializadoras (también Cansinos Assens, en la ficción). A pesar de lo extenso de la cita hemos seleccionado el siguiente pasaje porque la descolocación del protagonista reproduce la del propio autor, a caballo entre dos generaciones: la de pertenencia (Modernismo) y la de elección (vanguardia), esa condición ambigua que sus críticos han calificado como *perfil jánico*.

Es sábado. El Poeta va a sentarse en el diván del café, donde lo aguardan sus discípulos. Son todos muchachos jóvenes, de caras todavía imberbes, que aún no podrían hacer ninguna ofrenda a su tonsura. Sus amigos antiguos, sus compañeros de iniciación literaria, ya no se sientan en los divanes de los cafés a hablar de literatura, a debatirse en la tremenda congoja del arte; los afortunados que triunfaron en la plenitud de su vocación, niegan ya a los jóvenes la dádiva de su rostro asequible por lo demás y familiar en las páginas de las revistas ilustradas. [...] Solo nuestro Poeta sigue abrasando sus manos y su alma en ese fuego peligroso de la juventud. Los jóvenes le buscan atraídos por una fama de cenáculo y por el atractivo de una literatura generosa. [...] Cuando el Poeta penetra en el café, un café en el que la madrugada es populosa, y está llena de mariposas ingenuas y temerarias, ya los poetas le aguardan en el diván. El Poeta entra algo temeroso en aquel lugar profano,

¹⁰⁴ Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p.11.

¹⁰⁵ Información disponible en la página de ARCA ediciones (Fundación Rafael Cansinos Assens): [http://www.cansinos.com/huelga-de-los-poetas-de-Cansinos Assens](http://www.cansinos.com/huelga-de-los-poetas-de-Cansinos-Assens) [23/02/2011]

convertido en templo lírico, y sus pies avanzan lentamente, como si pisasen las ascuas caídas de los focos de luz en los espejos. Desde una de las mesas, le saludan unos amigos triviales. Míranle con ojos entre piadosos y burlones, como si la acción que realiza al fraternizar con los jóvenes y escuchar lecturas de poetas incipientes, fuese una cosa enormemente ingenua y pueril. [...]

—¡Pero hombre, parece mentira que te reúnas con esos poetastros!¹⁰⁶

La excesiva benevolencia con sus amistades y la generosidad magisterial hacia novatos aprendices de las letras, en opinión de sus “amigos triviales”, paralizó su capacidad crítica. Al respecto decía Guillermo de Torre que el escritor sevillano había pagado servidumbre a la politiquería literaria al denostar taimadamente a los mejores y al exaltar sin escrúpulos a los peores, “rodeándose, de modo habitual, con cierto gusto masoquista y autodestructor [...] casi exclusivamente de mediocres y hampones”¹⁰⁷. Sin embargo, en sus novelas en clave, Cansinos jamás es maniqueo: también dedica párrafos mordaces hacia sus jóvenes amigos:

Pero el Poeta avanza hasta donde están sus amigos. Los jóvenes se levantan con ademán de pleitesía, con esa falta de humildad del joven que todo lo espera de un primogénito, humildad falsa, porque es sabido que los dientes del joven son una amenaza cierta para la carne ya madura. Aquellos jóvenes le fingen acatamiento, porque aguardan de él, periodista, que ya tiene una pluma notoria, una mención que les consagre, esa unción literaria de la gota de tinta. El Poeta presiente algo de esto, de ahí su aire reacio a sentarse en el diván. Pero más que todo, puede en su corazón la piedad de la juventud. ¡Le inspiran tanta lástima aquellos jóvenes que, como él, se afana por lograr la perfección en un arte sin precio! Solo esa generosa y terrible locura, solo esa pavorosa indigencia de gloria y de oro, de su juventud, quiere ver el Poeta, para sentir lleno de piedad su corazón¹⁰⁸.

El Poeta presume un acercamiento interesado de los jóvenes, guiado por la búsqueda de una oportunidad para ingresar en el circuito literario aprovechándose de su renombre, del mismo modo que el Poeta de los Mil Años, en *El movimiento V.P.*, trasmite una visión amarga de los incipientes escritores y los retrata como muchachos desorientados, capaces de desertar de sus ideas revolucionarias apenas recibir la oferta de ocupar un sillón vitalicio en la Academia de la Lengua.

¹⁰⁶ Rafael Cansinos Assens: *La huelga de los poetas*. Madrid, Yagües, 1921, pp. 43-44.

¹⁰⁷ Guillermo de Torre: *Ultraísmo...* pp.38-39.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

1.7. *El humor, antídoto vanguardista*

Son los escépticos, los humoristas
Que a Ortega tienen por capitán.
Son los puristas, los cancerberos
Del diccionario, celosos, fieros,
Y a todo Cristo garrote dan.

“Los humoristas”, Maren De Vez (Evar Méndez). *Martín Fierro*, 20 de marzo de 1924.

El humor es uno de los rasgos constantes que la crítica ha observado en la caracterización de los movimientos de vanguardia: ironía y humorismo parecen configurar la actitud fundamental del artista de entreguerras. En *La deshumanización del arte* (1925) José Ortega y Gasset se refería a la tendencia hacia la “esencial ironía” epocal y Ramón Gómez de la Serna, en *Ismos* (1931), relaciona estrechamente el humorismo con la modernidad. No obstante, advierte Rosa María Martín Casamitjana, “bajo esta denominación genérica de *humor* se ocultan conceptos diversos, sometidos a una sinonimia que no les corresponde”¹⁰⁹. Presentar sus rasgos estructurales nos permitirá distinguir la comicidad del chiste, la sátira, la ironía, la parodia, el grotesco, la caricatura y demás variantes del humorismo, con el objetivo de identificar en las novelas elegidas y en la poesía de los integrantes del movimiento ultraísta las especies del humor privilegiadas.

Dentro de la vanguardia española, las grandes teorizaciones sobre el tema corresponden a Ramón Gómez de la Serna, quien forjó esa célebre condensación de humorismo y metáfora en sus *Greguerías* (1917), nos presentó clarividentes reflexiones sobre el “humorismo grave” desde las páginas de *Revista de Occidente* con su artículo “Gravedad e importancia del humorismo” (1928) y trasladó sus ideas a la ficción narrativa, donde ensaya la gradación que conduce desde la ironía hasta el absurdo, pasando por la sátira. En este tenor destacamos las novelas *El chalet de las rosas* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El incongruente* (1955). Su interés por la comunión de la imagen poética con el humor lo convierte en un precursor en el empleo de los principios constructivos que los ultraístas buscaron experimentar durante la corta pero influyente vida del movimiento. Como bien señalan Buckley y Crispin, la revalorización del humorismo dependió, en España, de intelectuales pertenecientes a la generación inmediatamente anterior a la vanguardista, pero que tan poderosamente contribuyeron a esta: además de Ramón, es destacable la labor de Fernández-Florez con su discurso de ingreso en la Real Academia Española, escrito en 1936. Dramaturgos señeros del humorismo vanguardista español han sido Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) y Edgar Neville (1899-1967).

¹⁰⁹ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 7.

En Argentina existió una figura homologable a la de Ramón en más de un aspecto: nacido en el último tercio del siglo XIX, perteneciente a una generación previa a la vanguardista –a él también se podría aplicar el rótulo de “generación unipersonal” que Víctor García de la Concha concede a Ramón, inclasificable dentro de todo grupo–, también conocido por su nombre de pila, fue un venerado maestro que legó una teoría sobre el “humor conceptual” largamente aprovechada por los jóvenes del Grupo de Florida. Estamos hablando de Macedonio Fernández (1874-1952), cuya literatura incorpora sistemáticamente el chiste, la burla, la ilogicidad y el absurdo con un trasfondo metafísico que tanto impactaría en Jorge Luis Borges apenas este retorna de España, en 1921. Tras la muerte de Macedonio, a pesar de haber mantenido un distanciamiento ideológico y personal desde finales de la década del ‘20, Borges lo ensalza en una operación de tributo póstumo que recuerda a la que hiciera con Leopoldo Lugones mucho antes de dedicarle *El hacedor* (1960). Reconoce haber admirado e imitado a Macedonio “hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio”¹¹⁰. Sobre su influencia en la construcción de la identidad de la vanguardia argentina, de manera paralela al influjo de Ramón en la peninsular, señala Carlos García:

No podrá ya imaginarse para alguien en nuestras letras un papel similar al que cupiera a Ramón en los años veinte en las españolas, y aun en ciertos círculos de las hispanoamericanas. Mimado por la fortuna parental, Ramón hizo sus primeras armas literarias en la revista *Prometeo*, desde donde difundió los primeros impulsos vanguardistas en la Península, y donde comenzó a ensayar su peculiar estilo, rara mezcla de ineptia gramatical, omnívora degustación del lenguaje y escenificación de su persona. En las antípodas caracteriales de Ramón se encuentra el argentino Macedonio Fernández, hombre circunspecto, serio humorista, alegre pensador de Metafísica y ‘Belarte’, oscurecido padre de la vanguardia argentina. Aunque Macedonio (como pronto sería conocido) limitó su accionar a algunos barrios y cafés de Buenos Aires, a tertulias menos orgánicas que las escenificadas por Ramón en ‘Pombo’, su personalidad influyó en la juventud de la vanguardia literaria argentina en las décadas del ‘20 y del ‘30¹¹¹.

En el segundo de los seis números de que constó la revista *Pulso. Revista del arte de ahora* dirigida por Alberto Hidalgo en Buenos Aires, Leopoldo Marechal se reconoce “hijo espiritual” de Macedonio e identifica las deudas de su generación con su

¹¹⁰ Esta afirmación, correspondiente al año de fallecimiento de Macedonio (1952), es recogida por Carlos García en su artículo “Borges y Macedonio: Un incidente de 1928” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 585, Madrid, mar. 1999, pp. 59-66. Otras deudas póstumas con el maestro serán reconocidas por Borges en el prólogo a las obras del primero. Ref. Jorge Luis Borges: *Macedonio Fernández. Selección y prólogo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961. En cuanto a su intercambio epistolar, ver: Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges: *Correspondencia 1922-1939*. Edición y notas: Carlos García. Buenos Aires, Corregidor, 2000.

¹¹¹ Carlos García: “Ramón y Macedonio Fernández: afinidades electivas”. Disponible en [http://www.ramongomezdelaserna.net/bR3.RyMF\(C.Garcia\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/bR3.RyMF(C.Garcia).htm) [15/10/2010]

figura. El artículo es una invectiva apasionada contra Guillermo de Torre, a un año de la provocación que desde la *Gaceta Literaria* este último lanzara en relación con el establecimiento de Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica, y nace como respuesta a la desvalorización de la figura de Macedonio que Torre vuelca en las páginas de la susodicha publicación (allí lo había calificado de escritor “fracasado” y de “difusa influencia”). Marechal, a su vez, describe a Torre como un “súbdito español radicado en Buenos Aires” que se destaca como “vidrierista”, exhibiendo “mercaderías que no son propias”, y que tiene la costumbre de escribir sobre literatura argentina en un “boletín bibliográfico” a pesar de que “a nuestros muchachos se les da un ardite de la *Gaceta*”. El mayor reconocimiento de Marechal gira en torno a la filosofía de la alegría heredada del maestro:

La influencia de Macedonio Fernández no es difusa sino palpable; porque nos ha ofrecido ese ejemplo de honestidad, paciencia y alegría, ante el cual no sabemos si llorar de gratitud o reír de esperanza, en este claro amanecer de Buenos Aires que todos vivimos¹¹².



¹¹² Leopoldo Marechal: “Recrimino a De Torre. Ensalzo a Macedonio. Nombro, de paso, a Scalabrini Ortiz” en *Pulso. Revista del arte de ahora* Nro. 6, agosto de 1928, pp. 4-5.

Leopoldo Marechal

Recrimino a De Torre.-Ensalzo a Macedonio Nombro, de Paso, a Scalabrini Ortiz

Guillermo De Torre, súbdito español radicado en Buenos Aires, tiene la costumbre de escribir sobre literatura argentina en un boletín bibliográfico que se llama "La Gaceta Literaria". Sabe él que a nuestros muchachos se les da un ardite de la Gaceta, ya que todos, a pesar de las frecuentes solicitudes recibidas, se han negado tácitamente a colaborar en ese árido catálogo de las librerías españolas; con todo, el De Torre insiste en su correspondencia literaria, género que le es familiar y con el cual ha enriquecido al erario español, gracias al enorme consumo de sellos postales que hacía en un tiempo. Decíamos que De Torre insiste en sus correspondencias dirigidas a "La Gaceta Literaria", y no se lo reprochamos, por tratarse de una afición tan inocente como la de la filatelia o la del ta-te-ti. De pronto, observamos que tales gacetas presentan una visible unidad de propósito: figuras literarias, no tan gloriosas como influyentes, son exaltadas en ellas; los adjetivos relucen como duros españoles y se transforman, en virtud de una química harta conocida, en posibilidades no menos lucientes que los adjetivos. Tampoco se lo reprochamos: el procedimiento es habitual en Europa, continente de vida difícil; aquí nos produce cierta grima, pero téngase en cuenta que somos un pueblo semicivilizado, un pueblo sin tradición, un pueblo, en fin, que no ha "captado los módulos".

Más he ahí que, entre los adjetivos bien peinados y la jerga pintoresca de Guillermo, encontramos estas palabras con las que pretende definir a Don Macedonio Fernández: es "hombre ya provecto, tipo de escritor semigenial frustrado, cuyas actitudes han ejer-

cido una difusa influencia sobre escritores de la nueva generación".

Esto es lo que no le perdonamos a De Torre: yo le acuso de ligereza, falta de respeto e incapacidad de juicio.

Guillermo De Torre no está autorizado para juzgar a nadie: hasta el presente, su obra es un mero trabajo de catalogación; a él no le interesa lo que un escritor pueda sentir o expresar: quiere catalogarlo a todo trance, ubicarlo en el casillero que le corresponde; una vez que ha determinado si el escritor es ultraísta, creacionista o dadaísta, Guillermo apaga la luz y duerme tranquilo... De Torre tiene un talento de "vidrierista": su libro más importante, "Literaturas Europeas de Vanguardia", es un escaparate donde expone mercaderías que no son suyas, pero con cierto gusto de tendero; además, recuérdese el título general con que aparecen sus correspondencias en "La Gaceta": "Escaparate de la literatura... etc. etc."

Veamos ahora por qué ha incurrido en delito de ligereza, calificando a Macedonio Fernández de tipo semigenial "frustrado". Ha cometido pecado de ligereza porque, aunque no ignoraba su próxima aparición, desconocía totalmente el libro de Macedonio, según me lo confesó el domingo 22 de julio, a las 3 horas del día, frente al chanchito de La Colorada. (Scalabrini Ortiz no pudo oírlo, porque se dedicaba a ciertos movimientos coreográficos que le son propios cuando cala tres whiskys y uno más).

Ahora, sin entrar a considerar si Macedonio es genio, no genio, o semigenio — que tal trabajo corresponde a la posteridad, porque Macedonio ha dicho la palabra que aman las posteridades — demostraré la injusticia.

• 4 •

que De Torre ha cometido al llamarle "fracasado", "de difusa influencia"... y provecto". ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que, despreciando la vanagloria del mundo, enfrentó con serenidad, mas no sin fuego, los problemas que hicieron tambalear a Kant, que convirtieron a Schopenhauer en un tristísimo filósofo de cabaret? ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que en la madurez de su cuerpo y en la eternidad de su espíritu acaba de asignar a la Pasión una sublime categoría metafísica, en páginas dignas de figurar entre las mejores del idioma? ¿Puede llamarse fracasado a un hombre que en su edad "provecta" vive y trabaja con el optimismo de la primera juventud?

En lo que atañe a la "influencia difusa" que ejerce Macedonio sobre los escritores nuevos, yo pediría a De Torre que investigara a su alrededor: observaría entonces, que esa influencia es, a veces, algo más que influencia, y que alguno de nosotros se llamaría hijo espiritual de Macedonio, si estuviéramos en la edad en que los hijos honraban a sus padres.

La influencia de Macedonio Fernández no es difusa sino palpable; porque nos ha ofrecido ese ejemplo de honestidad, paciencia y alegría, ante el cual no sabemos si llorar de gratitud o reír de esperanza, en este claro amanecer de Buenos Aires que todos vivimos.

• 5 •

Imágenes 7, 8 y 9. Artículo de Marechal incluido en *Pulso. Revista del arte de ahora* (Buenos Aires, 1928). Ejemplar disponible en la biblioteca Elma K. de Estrabou, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Ramón habría tomado la iniciativa de iniciar contacto con Macedonio en torno a 1925, después de conocer los textos del argentino publicados en *Proa*. El español, ya exiliado en la Argentina tras el estallido de la Guerra Civil española, hace visible su admiración, por ejemplo, en *Explicación de Buenos Aires* (1948), al afirmar que “Macedonio Fernández [...] lleva sesenta años sin ser visto, haciéndose el viejo para justificar su jubilación, que comenzó a los dieciséis años, cuando es el precursor de todos”¹¹³. Y en *Retratos Completos* (1961) lo describe así: “Macedonio es el gran hijo primero del laberinto espiritual que se ha armado en América y hace metafísica sosteniéndola con arbotantes de humorismo, toda una nueva arquitectura de metafísica que, como se sabe, solo es arquitectura hacia el cielo”¹¹⁴. Los homenajes fueron cruzados: a la altura de 1925 leemos en el periódico *Martín Fierro*, en ocasión de la frustrada visita de Ramón a Buenos Aires, que “Es para mí la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo. Su inventiva, la suma de sus realizaciones, exceden a toda otra de nuestros tiempos”¹¹⁵. También lo califica de “humorista de cepa y novelista de garra”¹¹⁶.

En su ensayo *Para una teoría de la humorística* (1944) escribe Macedonio que en el humorismo conceptual el autor siempre funciona “con dos elementos optimísticos” además del de la temática: “su exhibición de facultad de ingenio y su juego inofensivo con el lector”. Por el contrario, en el humorismo realista “hay un suceso real cómico, que no radica solo en el enunciado redaccional; en el conceptual, la comicidad reside en la expectativa defraudada y en un aserto, primando definitivamente de un imposible intelecto”¹¹⁷. Además del hincapié de Macedonio en las expectativas defraudadas del lector como plataforma imprescindible para la eficacia del humor, resulta significativa la acuñación del neologismo *optimístico*, contracción de los vocablos “optimismo” y “místico”, que se convirtieron en una seña de su estilo compositivo. Pero no solo

¹¹³ Ramón Gómez de la Serna: “Explicación de Buenos Aires” en *Obras completas XV*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 603-604.

¹¹⁴ Ramón Gómez de la Serna: *Retratos Completos*. Madrid, Aguilar, 1961, p. 390. Sobre parentescos narrativos entre Ramón y Macedonio, remitimos al artículo “Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández”, de Rafael Cabañas Alamán, disponible en: [http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF\(R.Caba%C3%B1as\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF(R.Caba%C3%B1as).htm) [23/02/2011] Allí, el autor defiende la idea de que las técnicas humorísticas (en especial, el humorismo ilógico y optimista que pretende dislocar los esquemas mentales del autor) utilizadas por ambos en las novelas *¡Rebeca!* y *Museo de la Novela de la Eterna* permiten vislumbrar una clara influencia de Ramón en Macedonio. En esta última novela, según Alamán, aparecen características ramonianas como el empleo de la incongruencia o expresiones vecinas a las greguerías. No obstante, hacemos notar que la redacción de la novela macedoniana fue sometida a numerosas treguas por su autor; aunque publicada tardíamente en 1967, comienza a redactarla en 1928, mientras que *¡Rebeca!* es escrita en 1936.

¹¹⁵ Macedonio Fernández: “Ramón Gómez de la Serna” en *Revista Martín Fierro. Edición Facsimilar*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 133. Corresponde al número 19, del 18 de julio de 1925.

¹¹⁶ Macedonio Fernández: “Epistolario” en *Obras Completas II*. Buenos Aires, Corregidor, 1974, p.59.

¹¹⁷ Macedonio Fernández: *Obras completas, vol. III*. Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 237.

compartió con Ramón una pasión por el humor, sino por la metáfora, pues efectúa una defensa de la figura retórica en detrimento de otros recursos argumentales y de puntuación:

Lo que vanamente y puerilmente se intenta con las interjecciones y con los gruesos asuntos trágicos: autenticar un sentimiento del autor, no se logra con ello; solo se logra con la Metáfora, que por eso he llamado interjección conceptiva, porque solo el que obtiene una distante y sutil pesquisa de semejanza acredita con ello haber sentido¹¹⁸.

Si hubo alguien que, en el país conosureño, forjaría su estética a la luz de las enseñanzas lírico-humorísticas de Macedonio y de Ramón, ese sería Oliverio Gironde, especialmente en su obra temprana, durante la década del '20, cuando todavía predominaba en ella el sentido deportivo de la vida, el cosmopolitismo y el culto a la metáfora, “el tono caricaturesco, corrosivo (que) nos permite hablar de remozamiento *sui generis* de la mejor menipea: ambigüedad y ambivalencia; elevación y rebajamiento, comicidad e ironía, parodias, deformación”¹¹⁹. Como sus maestros, la obra de Gironde se propuso derribar el prejuicio de lo sublime, reaccionar ante la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático anunciado en el anónimo “Manifiesto de *Martín Fierro*” que se le atribuye, o ironizar contra la sublimidad de la vida, como en su *Espantapájaros 10*. Este poeta, junto a su esposa Norah Lange, se convertirá en el anfitrión indispensable de Ramón cuando este arribe a la Argentina en 1936, e incluso le gestionará la consecución de una vivienda.

¿Cuáles son los motivos para la eclosión de ese tono que, en la poesía y en la prosa de vanguardia, a ambos lados del Atlántico, abarca desde un talante festivo, pasando por el guiño irónico hasta desembocar en un evidente gesto burlón? Ensayaremos algunas explicaciones.

La primera hipótesis se funda en la creencia de que la adopción del humor está directamente emparentada con la voluntad de ruptura con tonos y temas característicos del paradigma romántico y del movimiento modernista: “como ha visto Friedrich [...] frente a los sentimientos de melancolía y tristeza dominantes en el arte desde el Romanticismo, la nueva estética se impone como una reivindicación de la alegría y el optimismo”¹²⁰. Así, el humor, el deportismo, la alegría son concebidos como higiénica medida contra todo un arte envejecido sobre las bases de un sentimentalismo empalagoso. También Renato Poggioli identifica en la estética del arte como juego, entendida en un sentido más frívolo y literal que el del concepto schilleriano de

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp. 246-247.

¹¹⁹ Trinidad Barrera López: “Oliverio Gironde o el perfil de la vanguardia” en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros*. Madrid, Visor, 1989, p. 12.

¹²⁰ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 17. La autora presenta una relectura del clásico de Hugo Friedrich: *Estructuras de la poesía moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Spieltrieb, una característica de algunas corrientes del arte de vanguardia que “quieren con ella oponerse a la serenidad casi gnómica de la poesía clásica y de tanto arte tradicional”, optando algunas ramas de la poesía de vanguardia “por lo que los ingleses llamaron *nonsense verse*”, en cuyas filas podríamos incluir al Dadaísmo y su parodia de discursos solemnes con el objetivo de producir distanciamiento y comicidad.¹²¹

En relación con el motivo señalado anteriormente, durante las vanguardias parece modificarse la concepción que subyace al empleo del humor. Apelar a él no obedece a un mecanismo de evasión, no es un recurso lúdico que aspira al mero entretenimiento: es, por el contrario, una defensa contra la adversidad, un “antídoto” –el vocablo pertenece a Ramón– usado a conciencia por el artista. Buckley y Crispin señalan que el capítulo que más dificultades les presentó fue precisamente el del humorismo:

No porque no hubiera textos humoristas en el vanguardismo, sino precisamente por todo lo contrario. Ya Ortega en su famoso ensayo había observado, como nota esencial del arte nuevo, su “poca seriedad”, su desenfadada visión del mundo. Todo texto vanguardista tiene, en este sentido, elementos humorísticos [...]. Es curioso, sin embargo, observar cómo, si la literatura en general pierde su seriedad, los humoristas, conscientes de que ha llegado su hora, la ganan, y, en nombre de todos, Ramón proclama “la gravedad e importancia del humorismo”. El humorismo ya no es una forma de escapar de los problemas de la vida, sino, al contrario, la mejor manera de enfrentarse a ellos [...] *la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida*¹²².

Gómez de la Serna estrecha la relación entre humorismo y salud apelando a precisiones etimológicas para justificar la influencia de la alegría en un buen endocrismo y metabolismo, desde los antiguos médicos griegos hasta contemporáneos como Marañón o Pittaluga. Ya Hipócrates y Praxágoras sostenían que el equilibrio de la vida se debía principalmente a que los humores estuviesen compensados, y si bien “el humorismo dista de ser un síntoma directo de esos humores físicos [...] cuenta con ellos, y se estimula gracias a ellos”¹²³. Para el madrileño, el humorismo inunda la vida contemporánea y, por ende, exige nuevas posturas a la novela dramática contemporánea.

De la misma manera, Conrad Hyers, en *The Spirituality of Comedy* (1996), defiende la noción de que todo rito cómico conlleva un mensaje de esperanza que produce una “catarsis redentora”, puesto que la risa permite trascender sufrimientos,

¹²¹ Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, p. 51.

¹²² Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. Cit.*, p. 265. La frase en itálicas corresponde a una cita del libro *Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna, que los autores extraen del capítulo dedicado al humorismo.

¹²³ Ramón Gómez de la Serna: “Gravedad e importancia del humorismo” en *Revista de Occidente XXVIII*, 1930, pp. 371-373.

desilusiones y contradicciones¹²⁴. Así, este autor acusa influencia de la teoría freudiana al enfatizar la idea de que los chistes y el humor liberan de pulsiones dolorosas e indeseadas¹²⁵. En el territorio de la imaginación literaria destacamos la obra de Mijail Bajtin, quien en *Estética de la creación verbal* (1995), *El problema de los géneros discursivos* (1989), *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929) y, especialmente, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941), aportó una teoría sobre el sentido subversivo y, por lo tanto, liberador de la risa.

Otra explicación para la exaltación de la alegría en los textos de vanguardia producidos durante los años '20 parece relacionarse con el trepidante dinamismo de la modernidad. Esta actitud va a ser sustentada de manera privilegiada por la vanguardia hispánica, especialmente por los poetas ultraístas, quienes en manifiestos y proclamas se hacen eco de la celeridad programática de algunos ismos europeos como único sentimiento acorde con la velocidad moderna: en este punto coinciden con los postulados del Futurismo, pero se distancian ideológicamente del Dadaísmo, cuya explícita desconfianza ante el desarrollo tecnológico es incompatible con el entusiasmo depositado por los dos primeros en la Máquina, no obstante la afinidad que Ultra mantuvo con el grupo nacido en el Cabaret Voltaire en cuanto a la exteriorización de gestos de provocación y a la búsqueda permanente del escándalo público, inmortalizados por Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*¹²⁶. El canto de los ultraístas al ritmo moderno lo expone Guillermo de Torre así, en su *Manifiesto vertical* (1920):

Pues los ultraístas debemos exaltar jubilosamente las calidades pragmáticas del mundo occidental. En nuestro anhelo de un arte abstracto, exultante, dinámico, potencial e inmáculo, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolíneos y dionisíacos optimistas¹²⁷.

La estética de la jovialidad, inaugurada en España por los poetas del Ultra –con la influencia precursora de Ramón, como ya señalamos– va a ser predominante en la producción artística de los años veinte, poesía pura incluida; botón de muestra es el pedido que Federico García Lorca efectúa a Guillermo de Torre hacia el año 1927 al solicitarle una colaboración para la futura revista *Gallo* (1928), donde se manifiesta la exigencia –o, mejor dicho, la expectativa– de un texto festivo: “Venga enseguida una

¹²⁴ Citado en Aída Díaz Bild: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2000, pp. 36-37.

¹²⁵ De todas formas, Díaz Bild precisa que la comedia es una subespecie del humor y no debe confundirse su función catártica con el valor purgativo –terapéutico– de la risa en general.

¹²⁶ El Ultraísmo nace con intenciones esencialmente renovadoras y constructivas, no destructivas y disolventes como Dadá, afirma Francisco Fuentes Florido en *Poesías y poética del Ultraísmo*. Barcelona, Editorial Mitre, 1989, p. 12.

¹²⁷ Aparecido en el suplemento del Nro. 50 de *Grecia*, correspondiente al 1 de noviembre de 1920.

cosa tuya. ¡Enseguida! Lo que quieras. Cuanto más epatante y alegre, mejor. Te esperamos”¹²⁸.

En España el clima de optimismo irá lentamente en declive y será cancelado durante los años '30, con las exigencias de rehumanización de la poesía en un entorno de agitación social post-dictadura de Primo de Rivera que demandará una literatura más grave y comprometida, a las puertas de la Guerra Civil. Caso homólogo en Argentina: el tono humorístico de los '20 pierde vigencia en la siguiente década –conocida como la “década infame” e iniciada con el golpe de estado de Félix Uriburu el 6 de septiembre de 1930–. Los otrora exultantes martinfierristas, entrando ya en la madurez vital, comenzarán a alejarse entre sí: disidencias de raigambre política habían comenzado a desarticular hacia 1927 la redacción del periódico para dar lugar a la pesquisa de una tesitura poética personal. Borges había fundado el Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes y consiguió que casi todos sus colegas se afiliaran, menos Evar Méndez, Gironde y Palacio. El vicepresidente del comité era Leopoldo Marechal. Méndez, director del periódico-órgano del grupo y alvearista confeso, publica la *declaración de prescindencia* que marca el fin de la publicación. Tras la elección de 1928 triunfa Hipólito Yrigoyen y sobreviene un período difícil que se suma a la peliaguda realidad económica mundial. A partir del golpe militar el país comenzará una etapa tutelada por el autoritarismo. De esta forma, la pretérita apoliticidad literaria de la vanguardia –en una y otra orilla– se tornará militante: la realidad se filtra lentamente en tonos y temas, dando consistencia a la equívoca bifurcación de la vanguardia en “vanguardia artística” y “vanguardia política”.

En España, la asociación entre humorismo y vanguardia deriva, según Martín Casamitjana, de otra circunstancia específica: en la primera muestra cubista, conocida como la *Exposición de los Pintores Íntegros* y organizada en Madrid por Ramón, en el año 1915, numerosos caricaturistas exponían también sus obras, lo cual favorecía la asociación entre humorismo y vanguardia:

Fenómeno este que afectó en primer lugar a su organizador, Gómez de la Serna, quien, siendo como fue nuestro primer vanguardista, fue siempre considerado humorista por encima de todo. En este sentido no está de más recordar que algunos reputados pintores de nuestro siglo –Duchamp, Gris, Barradas– se vieron obligados a ganarse el pan como dibujantes humorísticos, de manera que, una vez más, humor y vanguardia aparecen indisolublemente unidos¹²⁹.

José Francés, cronista anual de los acontecimientos artísticos nacionales, comentaba a propósito de la citada exposición: “es curioso espectáculo ver las caras

¹²⁸ Antonina Rodrigo: *García Lorca. El amigo de Cataluña*. Barcelona, Edhasa, 1984., p. 172.

¹²⁹ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 20

estupefactas, asustadas o francamente hinchadas de risa”¹³⁰. La literatura de vanguardia, al igual que la plástica, tuvo, por lo menos para un público poco avisado, un efecto hilarante. Conocida es la anécdota que contaba Juan Larrea acerca de su padre, que reía hasta las lágrimas al leer los poemas ultraístas publicados en *Grecia* (“rió hasta que las lágrimas se derramaron por sus mejillas”¹³¹.) Idéntica reacción de hilaridad despertaba la lectura de los poemas ultraístas del propio Larrea y de Gerardo Diego entre los lectores poco enterados de las novedades vanguardistas de Bilbao y Santander, según se desprende de la correspondencia entre ambos poetas: “El comentario de *El Día* –escribe Larrea– graciosísimo. No has pasado desapercibido. Duro y adelante. No me extraña que se te burlen en Santander. Yo aquí en los contados a quienes he leído mis pequeñas audacias he provocado verdaderas cataratas de risa”¹³². También María Teresa León recuerda que siempre que Alberti expuso sus cuadros, estos fueron piedra de escándalo:

Los críticos insinuaban chistes y bromas sobre la pintura que quería desligarse del pasado. Lo mismo sucedió con la poesía. Cuando yo oí recitar a Federico, en Valladolid, su Romance sonámbulo, al oír “verde que te quiero verde” hubo un murmullo, unas risas contenidas¹³³.

La voluntaria búsqueda de causar pasmo entre los receptores se tradujo muchas veces –y el Ultraísmo es un ejemplo flagrante– en hostilidad manifiesta del público contra un arte que no comprendía, según las coordenadas aportadas por José Ortega y Gasset en su famoso ensayo, pues supone que el artista se burla de él. La primera reacción del público ante cualquier manifestación artística novedosa que implicara una subversión de los principios sobre los que se sustenta su concepto de arte, es la censura, bien en forma de indignación, bien en forma de burla sancionada por la risa:

Fueron, muy probablemente, estas suspicacias iniciales del público las que inspiraron a futuristas y dadaístas la burla sistemática, la agresión preconcebida, la obra de arte como arma arrojada contra la cara del buen burgués¹³⁴.

De la mano de ismos antecesores –Futurismo y Dadaísmo– la provocación se convertirá en norma de la vanguardia y la actitud iconoclasta se reflejará, no ya solo en la obra de arte, sino también en el comportamiento personal del artista –en el gesto transgresor–, así como en los actos colectivos concebidos con este fin. En esta frecuencia escribía Francis Picabia, en *Los placeres dadá*:

¹³⁰ J. Francés: “Los pintores íntegros” en *El año artístico, 1915*. Madrid, 1916, pp. 51-56.

¹³¹ Robert Gurney: *La poesía de Juan Larrea*. Bilbao, Servicio Editorial Universidad de País Vasco, 1985, p. 55.

¹³² Citado por Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 43.

¹³³ María Teresa León: *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Bruguera, 1977, p. 112.

¹³⁴ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 21.

Dadá tiene placeres como todo el mundo. El principal papel de Dadá es verse en los otros. Ya que Dadá excita la risa, la curiosidad o la cólera. Como son tres cosas muy simpáticas, Dadá está muy contento. [...] Dadá está más contento cuando más se ríen de él sin preparación. Siendo el Arte y los Artistas unos inventos muy serios sobre todo cuando esto resalta lo Cómico, venimos a lo cómico para reír. Reímos, pues, para burlarnos de nosotros. Dadá está muy contento¹³⁵.

Esta actitud, que en términos de Renato Poggioli constituiría el *quid* del gesto antagonístico propiamente vanguardista, se dirige contra el público, contra las convicciones o convenciones que lo caracterizan, contra las instituciones que representan o codifican su gusto, en una jerga polémica llena de pintoresca violencia, “que no respeta cosas ni personas y que consiste, más que en un lenguaje articulado, en gestos e insultos”¹³⁶.

Queremos insistir en este elemento que consideramos altamente significativo para entender la eficacia humorística de la vanguardia –y, en especial, del movimiento que nos ocupa–: el efecto cómico reside, ante todo, en las expectativas defraudadas del público. Esto significa que la hilaridad o el desconcierto que provocan (dos reacciones que consideramos, hasta cierto punto, emparentadas) no dependen tanto de cómo ha sido codificado el mensaje estético en su soporte material (registro adoptado, retórica, temas, etc.) sino en cómo es decodificado: cuál es su horizonte de recepción. Como bien señala Martín Casamitjana “es la sorpresa [...] la condición necesaria para que surja la risa”¹³⁷. Sigmund Freud, en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*, justifica esa distensión o descarga placentera que provoca la risa como consecuencia del ahorro del gasto de ideación o representación. La energía psíquica ahorrada se descarga, entonces, por medio de la risa. De ahí que la ingenuidad, el infantilismo, el desatino y la simpleza resulten cómicos al descubrir en estas actitudes un ahorro de gasto psíquico. Por el contrario, cuando la percepción de un mensaje estético ya no provoca extrañamiento; cuando sus claves han sido desentrañadas y su contenido se comprende, este deja de ser subversivo y se institucionaliza, ya no provocará la estupefacción del receptor –estupefacción que conducirá a la risa o, según Ortega y Gasset, al enojo–. Al Ultraísmo le tocó afrontar el rechazo de un público no avezado y mal dispuesto a asimilar una propuesta tan contraria a cualquier entronque con la tradición nacional (“el prejuicio de la raza”), que venía siendo alimentada por la generación del ’98, y que había empezado a ser puesta en entredicho por el regeneracionismo de la Generación del ‘14.

¹³⁵ Francis Picabia “Los placeres dadá” en R. Buckley y J. Crispin: *Los vanguardistas... op. cit.*, p. 280.

¹³⁶ Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, pp. 51-52.

¹³⁷ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 25.

La novela de Cansinos parodia la figura del modernista Francisco Villaespesa (1877-1936), a quien se lo bautiza como *El Poeta de la Raza*¹³⁸. Paradigma de un estilo de escritura anacrónico, sigue recibiendo homenajes de la Academia, quien lo considera el verdadero maestro. En su poesía había ensalzado “los cueros de la raza; los embutidos de la raza; las carnes y los espíritus de la raza; los vinos de la raza, las frutas de la raza; los campos y las ciudades de la raza; la tierra y el cielo de la raza; los piojos de la raza, y, por último, el hombre y la mujer de la raza”¹³⁹. Este escollo la generación siguiente lo sabrá sortear con talento y elegancia al beber de las fuentes del pasado sin dejar de aprovechar las innovaciones del presente. Gerardo Diego confesaría la comunión de tradición y modernidad así:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela –nueva– para mi uso particular e intransferible. Hay horas para explorar por esos mundos y horas para encerrarse a solas con sus recuerdos. Y todo esto –ya lo dijo Debussy– hay que hacerlo con el ‘do-re-mi-fa-sol-la-si’; es decir, los poetas [...] tenemos que resolverlo con el a-b-c-dario¹⁴⁰.

Comprender este proceso de hibridación nos permite intuir mejor la función educativa que cumplió el Ultraísmo en su época: si sus producciones literarias no lograron formar parte del canon, en cambio crearon las condiciones que facilitaron la composición, comprensión y aceptación de la literatura española que vendría. Limpio el terreno, cumplida la tarea, el Ultraísmo se disolvió, muerto a manos de su creador. Es sintomático que la crítica haya juzgado al movimiento casi siempre por la naturaleza de los textos sin conceder importancia a las necesidades de un campo intelectual¹⁴¹.

¹³⁸ Aunque Abelardo Linares considera que el Poeta de la Raza no es Villaespesa, pues este no dejó nunca de gozar del respeto de Cansinos quizás en recuerdo de su amistad juvenil. Según él, más probable es que sea Juan Antonio Cavestany, académico y clasicista al que Cansinos estigmatizó en varios pasajes de sus obras. Los ultraístas, por boca de Xavier Bóveda, también pidieron su cabeza, anécdota esta que Cansinos recogería, modificándola ligeramente, en su novela. Coincidimos con la lectura de Juan Manuel Bonet, para quien se trataría de Villaespesa, modernista de más renombre en su época que Cavestany.

¹³⁹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 205.

¹⁴⁰ Gerardo Diego: “Prólogo” en *Primera antología de sus versos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1941, pp. 12-13.

¹⁴¹ Como dijera De Torre, la Generación del '27 logró juntar a los más frenéticos anhelos de creación (sonda hacia el futuro) con todas las conquistas formales de la poesía tradicional (ancla en el pasado). El fracaso del Ultraísmo “había consistido en no querer usar de estas adquisiciones y al mismo tiempo en no haberlas sabido sustituir” en Guillermo de Torre: *Objetivismo... op. cit.*, p. 131.

1.7.1. *Especies del humor*

(En los entreactos
con un gesto burlesco
de jugador experto
arrojo sobre los acéfalos
el cubilete de mi léxico)

Guillermo de Torre, “Autorretrato”

La ruptura de la visión unívoca del mundo a través de la literatura la hallamos por primera vez en la comedia griega. La ampliación de miras que aporta su incorporación de la parodia trasciende épocas y géneros literarios y nos ofrece herramientas para abordar la novela en la profundidad de su carácter dialógico. Si nos remontamos a sus inicios, en la cultura clásica no solo todo discurso directo y monológico tenía su doble paródico, sino que en muchos casos este último estaba sancionado por la tradición y gozaba del mismo prestigio que los modelos serios. Un ejemplo ilustrativo sería el *satyr play* que se representaba siempre después de la trilogía trágica y que trataba los mismos temas y motivos mitológicos que esta, pero desde una perspectiva distinta, la cómica:

La notoriedad de que gozaba la sátira queda patente al comprobar que los grandes dramaturgos griegos, como Sófocles o Eurípides, cultivaron también este género [...]. El objetivo del drama satírico no es destruir la figura del guerrero valiente o acontecimientos tan importantes como las guerras troyanas, sino denunciar el tratamiento trágico-heroico que se hace de los mismos por lo que conlleva de visión unívoca del mundo¹⁴².

Así, el escritor paródico quiere hacernos ver que la realidad es más rica y contradictoria de lo que los géneros serios nos muestran. Ramón advertía ya en su *Gravedad e importancia del humorismo* que este “deja abierto el círculo en vez de cerrarlo de esa manera que ha vuelto insoportable muchas obras literarias por atosigación de su seriedad y de su calidad de género cerrado”.¹⁴³ Este principio guía, también, la inversión de los géneros que efectúa Petronio en su novela satírica *Satyricon*, creando por sustitución cómica un género narrativo inédito, “y codificando por primera vez en la literatura antigua una serie de propiedades recurrentes como el realismo, la parodia de géneros y discursos, el relato de amor y de aventuras, que dejaría abierto el camino a la aparición de las *Metamorfosis* de Apuleyo”¹⁴⁴. Con estos antecedentes históricos –primero en el teatro, luego en la novela– nace el escritor-

¹⁴² Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p.18

¹⁴³ Citado en Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. Cit.*, p. 273.

¹⁴⁴ Ana Luisa Coviello: *La sátira romana: género de fronteras y antitexto en Horacio y Persio*, p. 58. Tesis doctoral inédita, presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Disponible en http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0920106-141434/ALC_TESIS.pdf [12/09/2010]

humorista, que se convierte en un propugnador de nuevas libertades y de nuevos géneros que detentan una visión más amplia de aquello que buscan representar. El objetivo, entonces, de la literatura paródica y serio-cómica de la época clásica, tanto culta como popular, fue:

...introducir el correctivo de la risa para así criticar a los géneros directos por las limitaciones e insuficiencias de sus palabras. [...] Se va así construyendo el camino que lleva a la irreverencia del discurso novelístico que niega la existencia de una verdad absoluta e indiscutible. [...] La función desestabilizadora de la risa es precisamente la que libera al lenguaje del mito. Se destruye [...] todo acercamiento reverencial y mitológico¹⁴⁵.

La ampliación de miras sobre la realidad que permite la introducción de la risa en la literatura ha sido analizada por Bajtin también en las producciones medievales y renacentistas, en especial aquellas forjadas por la cultura popular que surgieron como respuesta a la cultura oficial eclesiástica y feudal de la época, como los géneros paródicos medievales conocidos como *festi stultorum* y *risus paschalis*. “Las formas carnalescas liberan al individuo del dogmatismo [...]. En la Edad Media, el carnaval supone una segunda vida que discurre paralelamente a la oficial, pero con la que nunca se mezcla”¹⁴⁶.

Respecto del concepto de humor y sus especies, Rosa Martín Casamitjana sostiene que una taxonomía tan dispar como la de comicidad, humorismo, ironía, burla o caricatura se barajan indistintamente en los comentarios de la crítica como si de sinónimos se tratase. Sucede que el vocablo humor goza de una plurisignificación, aunque en su sentido amplio se refiera a todo aquello que provoca hilaridad. No obstante, a pesar de pertenecer al mismo campo semántico, la hilaridad del receptor “se manifiesta con una gradación que va desde la carcajada abierta a la sonrisa velada, o incluso, hasta la mueca cuando se trata de sarcasmo o de humor negro”¹⁴⁷.

Sátira, parodia y caricatura son especies emparentadas: las tres aprovechan el poder correctivo de la risa para ejercer su labor crítica mediante el recurso de presentar bajo un aspecto cómico los vicios y defectos con una clara intención de denuncia. Es la sátira la que cumple al pie de la letra el precepto horaciano *Castigat ridendo mores*. Por su parte, el sarcasmo adquiere un ángulo de violencia mayor: la palabra deriva de *sarx*, que significa *carne*, y es su nota esencial la mordacidad, la crueldad o incluso el sadismo. Suelen relacionarse con la sátira el epigrama, la diatriba, la fábula, el libelo, pero sobre todo, la parodia y la caricatura, siempre y cuando estas tengan una intención

¹⁴⁵ Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁴⁷ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 24.

correctiva. Es decir: para que la sátira sea eficaz, incorporará procedimientos de la parodia y de la caricatura. Pero ¿en qué se diferencian estas especies?:

La parodia ha sido definida por Bergson, entre otros, por la transposición del tono solemne al familiar. [...] La parodia es una forma de castigo que aprovecha la sátira. También la caricatura puede servir a los mismos fines correctivos, pues, al consistir en la exageración de los rasgos más peculiares o característicos del objeto, puede poner de relieve también aquellos que se interpretan como defectos o vicios, sirviendo la caricatura como eficaz medio de denuncia¹⁴⁸.

Nos interesa señalar el concepto de “contraste descendente” intrínseco a lo cómico: tanto la parodia como la caricatura parten de la imitación del modelo, que se convierte en objeto de ridículo gracias a su doble paródico o caricaturesco. En las tres novelas estudiadas, la caricatura es la especie cómica privilegiada: “Si el expediente típico de la parodia es la inversión, el de la caricatura es la perversión: por lo demás, es corta la distancia entre una y otra”¹⁴⁹. No obstante, es solo la intención correctiva o punitiva la que convierte parodia/caricatura en sátira. Si nos guiamos por las declaraciones de Cansinos Assens en relación con su novela, *El movimiento V.P.*, esta no sería una sátira. ¿Pero cómo adivinar su verdadera intención? O mejor: ¿Cuánto importan las intenciones declaradas para encasillar una obra literaria en uno u otro sayo cómico? Si la caricatura es fácilmente reconocible en la exacerbación/perversión de las características físicas reales –como sucede con el personaje del Poeta más Joven, Guillermo de Torre, casi impúber– o de perfiles psicológicos –el egocentrismo de Renato/Vicente Huidobro, la aridez imaginativa de Isaac del Vando Villar/Poeta del Sur–, es más difícil sostener que Cansinos Assens haya querido escribir una sátira, con voluntad punitiva o de denuncia. Por el contrario, el escritor andaluz defiende una “actitud lúdica” en la entrevista con Cesar Arconada, ya citada:

–Con usted, animador del movimiento, se ha sido un poco injusto. Contra usted se hace esta acusación: que no era usted sincero y que aquel movimiento renovador usted no lo sentía, sino que, al contrario, se divertía usted con su parte pintoresca.

–Sí, me han acusado de poco sincero, por cierta sonrisa, dubitativa y expectante, que, como usted comprenderá, es esa sonrisa irónica con la que se debe asistir a estos combates en que uno mismo no está muy seguro del objetivo tácito. También, por cierto libro, *El movimiento V.P.* Tenga usted en cuenta que ese libro está escrito con el mismo humor indeciso y con más amor que *El poeta asesinado* de Apollinaire. Por lo demás, en los momentos todos del combate, ellos me tuvieron siempre a su lado, los confesé públicamente,

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 31.

¹⁴⁹ Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, p. 153.

por ellos perdí viejas amistades literarias y en la Prensa de provincias se me llamó ‘corruptor de juventudes’¹⁵⁰.

Que el humor es un recurso plenamente incorporado a la producción literaria vanguardista se torna evidente, también, en las publicaciones periódicas. Una sección estable de la revista *Grecia* se titula “Panorama ultraísta (risa, sonrisa y eutrapelia)”, subtitulada a veces como “Arlequiniana”, y nace destinada a la publicación de notas donde se describen las actividades del grupo y se elogian o ridiculizan personalidades del ámbito literario, según sean afines o adversas al movimiento. La acotación parentética señala una gradación en el humor: risa abierta, sonrisa velada, inofensiva eutrapelia (este último vocablo, derivado del griego, se traduce como “broma amable”; según la vigésima segunda edición del DRAE, se trata de un donaire o jocosidad urbana e inofensiva, discurso, juego u ocupación inocente, que se toma por vía de recreación honesta, con templanza). Andrés Soria Olmedo señala que, por lo general, “el tono es muy combativo, cercano a las soflamas dadaístas: alabanzas a quien ve con simpatía el movimiento, y varapalo al enemigo”. En esta columna, el blanco predilecto del ataque suele ser el crítico literario y filólogo Julio Cejador y Frauca, que en *El movimiento V.P.* recibe la peor ración, pues además de bautizárselo como “El Gran Crítico” (apelación a la ironía) o “El Crítico Más Viejo” (apelación a la caricatura), se lo llama “El Crítico Vasectomizado” (apelación al grotesco), de manera que a su miope capacidad en el oficio literario Cansinos le atribuye una virilidad dudosa. Sin embargo, a partir del número XLVIII, correspondiente al 1 de septiembre de 1920, el ataque cambiará de blanco:

la indignación cae sobre Huidobro, quien se ha atrevido a escribir en *L’Esprit Nouveau* que el Ultraísmo es una degeneración del creacionismo, lo cual motiva la ruptura de relaciones y la aplicación del mote ‘Huidobro el ególatra’¹⁵¹.

Nuevamente, la novela de Cansinos Assens aprovecha esta circunstancia real para convertirla en materia novelesca. Si bien el personaje de Renato/Huidobro es el más favorecido –en lo que respecta a su inventiva poética y a su calidad de precursor del “arte nuevo”–, no se ahorran escenas para caricaturizar su manía de originalidad, el permanente autopanegírico y su obsesión de omnipresencia, denunciando plagios inexistentes y reconociendo discípulos por doquier, a ambos lados del Atlántico. En una escena de *El movimiento V.P.*, los poetas ultraístas, tras haber publicado manifiesto y revista de su grupo, sienten un rumor de aeroplanos sobre sus cabezas y ven caer por los

¹⁵⁰ Cesar Arconada: “Entrevista a Rafael Cansinos Assens” en *La Gaceta Literaria*, 15 de junio de 1929, pp. 17-20.

¹⁵¹ Andrés Soria Olmedo: *Vanguardias... op.cit.*, p. 86.

aires un puñado de hojas impresas mediante el sistema de duplicación *cyclostyle*. Renato/Huidobro los desprecia y amenaza de la siguiente forma:

¡Farsantes! Habéis lanzado la revista V.P. para suplantarme, aprovechando mi ausencia. Pretendéis desmonetizar mis poemas, realizando un agio escandaloso a costa mía. Mas sabed que en las bolsas de Wall-Street, mi papel alcanza cada día mayor cotización. Ayer cerramos a ocho enteros. Pronto iré allá y haré fracasar vuestro *trust* de hojas secas. Pero los ojos de mis aeroplanos os vigilan. –Renato, el único poeta moderno¹⁵².

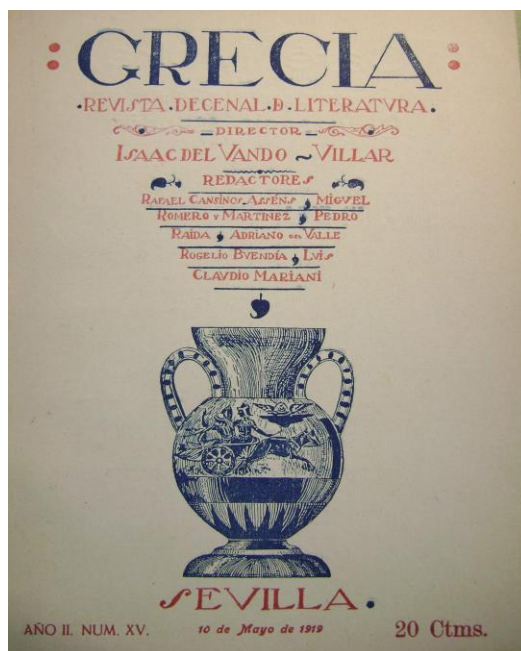


Imagen 10. Reproducción de la portada del número 15 de *Grecia*. En la sección “Panorama Ultraísta (Risa, sonrisa, eutrapelia)” el movimiento reivindica la figura de Ramón del Valle Inclán, a pesar de considerarlo “un poco rezagado y tardío” (*Grecia* 47, 1 de agosto de 1920). Idéntico mensaje transmite Cansinos Assens en su novela, al configurar el perfil ambivalente de Senectus Modernissimus.

En correspondencia con los ultraístas españoles, un lustro más tarde los integrantes del Grupo de Florida incorporarán en la última página de su periódico quincenal una columna humorística llamada “Parnaso satírico”, bautizada en algunas oportunidades como “Epitafios” o “Cementerio de Martín Fierro”. Allí caricaturizan en verso el anacronismo de los modernistas (Lugones, Darío, etc.) o caen en la autoparodia, inventando graciosas necrológicas no exentas de humor negro a la manera de las calaveras mexicanas (la prominente dentadura de Girondo, las fallidas experimentaciones poéticas de Norah Lange, las manías de erudición y el abuso del diccionario por parte de Borges, etc.).

¹⁵² Rafael Cansinos Assens: *El movimiento...op.cit.*, p. 115.



Imagen 11. “Epitafio de Ramón”, en ocasión del número destinado a la salutación que el grupo le dedica (En *Martín Fierro*, Segunda época, año II, Nro. 19): “La muerte que descuaderna/ te ha tornado un Gómez más/ sin “RAMÓN” ni “de la Serna”/ Pero alégrate: aquí estás/ disuelto en la nada eterna/ Lejos de Soler Darás! Mas nunca descansarás/ pues tu enorme cráneo roto/ han de hurgar todos los días/ para formar alboroto/ o encontrarle porquerías/ Mariani, Barletta y Soto”, este último verso en alusión denigratoria de algunos integrantes del Grupo de Boedo.

Tales epitafios acuden, como indicamos antes, al humor negro, el cual presenta puntos de contacto con el grotesco por la amalgama de sentimientos encontrados que suscita, a medio camino entre la risa y el horror. Señala Aída Díaz Bild que este alcanza su máximo desarrollo en el siglo XX, pues su esencia está en el pesimismo, en la angustia que provoca el enfrentamiento con el abismo de la Nada:

...esta modalidad de humor consistente en buscar la risa en los motivos que antaño solo inspiraban lástima, ternura y compasión, es decir, en lo patético, en el melodrama y la muerte. Se diría que el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva ante sucesos dolorosos, anula los buenos sentimientos y hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración¹⁵³.

Por su parte, Renato Poggioli identifica el humor negro con la bilis negra –para usar un epíteto caro a André Breton–, quien la distinguía del inocente humor británico, por ello lo definió con el término arbitrario *umor*. Un humorismo de este tipo, patético, grotesco, absurdo, predilecto de algunas corrientes vanguardistas, “tiene notables

¹⁵³ Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 35.

parentescos, no solo con la ironía romántica, sino hasta con el *spleen* baudelairiano y decadente”¹⁵⁴.

Para forjar el perfil del Crítico Vasectomizado/Julio Cejador, Cansinos Assens apela a otra variante del humor, *lo grotesco*. Aunque a primera vista pueda confundirse con la caricatura, pertenece a otra categoría. Si la caricatura hiperboliza rasgos efectivamente existentes en el modelo, lo grotesco prescinde de semejanzas con el mismo: deforma, transforma y afea. Coincide con lo cómico en la ausencia de emoción, en la indiferencia sentimental del autor ante lo representado:

Lo grotesco contemporáneo coincide con la comicidad en lo sorprendente de sus representaciones, muchas de las cuales son fruto de un proceso de animalización o cosificación con el consiguiente efecto cómico resultante de una incongruencia descendente [...] lo trágico y lo cómico se dan en simultaneidad absoluta impidiendo la risa abierta y libre, pero también la identificación afectiva de la conmiseración. Se ha dicho que lo grotesco es la caricatura sin ingenuidad, porque en ella la deformación no es amable sino fruto de la incorporación de una fealdad ontológica¹⁵⁵.

La diferencia con la caricatura es que aquí se da la simultaneidad horror-risa. En su radical escepticismo, lo grotesco se diferencia de la sátira, pues mientras esta utiliza la comicidad como medio de denuncia contra una realidad degradada –pero con una intención didáctica que parte de la vigencia y posibilidad de realización de unos valores positivos–, el grotesco niega dicha posibilidad.

Un paso más allá encontramos el absurdo, que para Díaz Bild se trata de una incongruencia absoluta, de ahí su posibilidad de inclusión dentro del campo del humor. Es así que:

la falta de sentido lógico o semántico, la imposibilidad de explicación racional son [...] nociones definitorias del concepto de absurdo [...] buena parte de la producción artística y literaria debida a las vanguardias es considerada absurda precisamente por su hermetismo o dificultad de lectura a partir de unos presupuestos estéticos claros¹⁵⁶.

Otra especie atenuada del humor es la ironía, proveniente del griego *eironeia*, que significa “interrogar fingiendo ignorancia”. Ya Aristóteles había identificado el procedimiento socrático con la figura retórica consistente en llamar a los objetos por nombres contrarios a los que les corresponden. Según Francisca Nogueroles Jiménez, se trata de “un modo oblicuo de expresión esencialmente negativo, que señala la diferencia

¹⁵⁴ Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, p. 152.

¹⁵⁵ Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

existente entre apariencia y realidad”¹⁵⁷. En la novela de Cansinos, motes como “El Gran Poeta de la Raza” o “El Gran Crítico” son seleccionados con sentido irónico, pues intentan transmitir el mensaje inverso: desvalorizar tanto la calidad poética de Francisco Villaespesa como la capacidad crítica de Julio Cejador. El mismo procedimiento opera en el pasaje en que un narrador en focalización cero juzga los valores dudosamente éticos de los miembros de la Academia, que funcionan como sinécdoque de los españoles en general, pues reflejan el “sagrado entusiasmo de una raza mística y guerrera, que había inventado esa obra maestra del auto de fe”, generalizando así el *modus operandi* de la Inquisición. También Quintiliano en su *Institutio Oratoria* presentaba la ironía como un juego de ingenio que consiste en una contradicción ficticia entre lo que se dice y lo que pretende que se entienda:

desde el punto de vista de la retórica, la ironía es un procedimiento, una técnica, un simple recurso expresivo de carácter dialéctico. Quiere dar a entender lo contrario de lo que se dice. [...] La ironía viene a ser, por tanto, una especie de lenguaje en clave¹⁵⁸.

La capacidad sugeridora de la ironía la reconoce Benjamín Jarnés desde las páginas de *Alfar*, pero en un sentido negativo: la ironía es “algo que suelen escribir al margen de un texto quienes no saben escribir el texto”¹⁵⁹. El juicio de Jarnés podemos leerlo como una denostación de la necesidad que la ironía tiene, al igual que la parodia y la caricatura, de funcionar sobre la base de un original, es decir: sin abandonar jamás su cualidad de doble.

Para completar la taxonomía sobre las variedades del humor, mencionaremos al *chiste*, que se podría definir como la habilidad de hallar relaciones insospechadas entre lo dispar¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Francisca Noguero Jiméñez: *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 26-27.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁵⁹ Benjamín Jarnés: “Pentagrama” en *Alfar* Nro. 38, marzo de 1924, p.12.

¹⁶⁰ Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 37.

1.7.2. Corrección de la lírica por la vía del humor

Cuando se murió el canario
puse en la jaula un limón.
¡soy un caso extraordinario
de imaginación!

Francisco Vighi, *Hai-kai impuro*

La incongruencia de la poesía de vanguardia con respecto al concepto novecentista de poesía, según Martín Casamitjana, radica en que la poesía ultraísta – como toda la poesía debida a los *istmos*, pero nos limitamos al movimiento español– provocaría hilaridad al ser juzgada como errónea y, en consecuencia, cómica, por diferir sustancialmente del concepto tradicional de poesía (lo romántico-modernista) a la que el público estaba acostumbrado, y que casi todos los integrantes del Ultra habían cultivado con anterioridad: “El gusto general se sentía todavía fascinado por el tono retórico, patético y declamatorio, la música fácil, lo exquisito y sentimental”¹⁶¹.

Si hablamos de precursores, señala Andrés Soria Olmedo que fue Max Jacob el jovial introductor del humorismo moderno en lírica¹⁶². Es con él que comenzaría a ponerse en entredicho la “ley de asentimiento” que para Carlos Bousoño resulta esencial en la poesía¹⁶³, puesto que el lector asiente a lo dicho por el poeta en la creencia de que este es efectivamente un poeta y no un enajenado o un gracioso, por lo que cree que lo dicho por el poeta en el poema debe tener un sentido, pese a que aparentemente resulte disparatado. Ahora bien, si algo pretendieron las vanguardias, fue precisamente poner en cuestión esta ley de asentimiento:

Desde la tomadura de pelo sistemática que futuristas, dadaístas y surrealistas ejercieron, el público recela de la legitimidad artística o de la poeticidad de los productos de la vanguardia. Con la modernidad, la “ley de asentimiento” queda puesta en entredicho¹⁶⁴.

La novedad y la sorpresa son, para la misma autora, rasgos esenciales de la comicidad y de la poética de vanguardia: lo sorprendente puede considerarse uno de los componentes fundamentales de la poética vanguardista porque es inherente a la novedad. Cuando los ultraístas manifiestan haber “descubierto la cuadratura del círculo”, cuando, despreciando toda medida lógica, se dice que el Ultraísmo es “la rana que crió pelos” se está pensando, naturalmente, en provocar pasmo. Desde luego, para el lector del ámbito hispano de 1919, los poemas ultraístas y creacionistas debían resultar, ante todo, sorprendentes por escapar a todos los marcos de referencia

¹⁶¹ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 44.

¹⁶² Andrés Soria Olmedo: *Vanguardias... op. cit.*, p. 112.

¹⁶³ Este concepto es desarrollado en *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Gredos, 1980.

¹⁶⁴ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 47.

conocidos. Este es un rasgo común –según H. Friedrich– a toda la lírica desde Baudelaire, pero caracteriza especialmente a la poesía vanguardista, que “de las cosas más extraordinarias como de las más triviales extrae lo nunca percibido, lo transforma en sorpresa irritante, en nueva alegría aunque sea dolorosa de soportar”¹⁶⁵. Por eso, la irritación que provoca la sorpresa vanguardista radica en la comprensión del lector. Ante muchos poemas de vanguardia:

no es posible completar el proceso de desconcierto-esclarecimiento que caracteriza a la percepción de lo cómico, y el lector no avisado permanece estupefacto, siendo la risa, en estos casos, una forma de descarga de un gasto psíquico que deviene inútil –por resultar los poemas ininteligibles o absurdos– o bien, la expresión de un sentimiento de superioridad, también sorprendente, ante unos poemas que son interpretados como errores o distracciones de su autor¹⁶⁶.

Aristóteles, Lammenais¹⁶⁷ y Dugas¹⁶⁸, entre otros, consideran la risa como expresión de un sentimiento de superioridad, pero para Dugas a ese sentimiento de orgullo debe unirse el de sorpresa para que se produzca el sentimiento de comicidad. Ya lo advirtió Ortega:

Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra¹⁶⁹.

La desactivación de la sorpresa derivada de la habituación del público, que ya no ríe ante lo incomprendido, se evidenciará en la recepción de la poesía de la generación del '27, que es uno de los puntos que Cansinos Assens destacaba en su entrevista con Cesar Arconada.

Si ensayamos una clasificación de recursos líricos que despiertan comicidad, encontraremos que la rima y el ripio son, según Martín Casamitjana, herramientas al servicio de la burla caricaturesca. Favorecen los juegos fónicos (por la incorporación de la onomatopeya y los restos del habla infantil) y llevan al límite el placer de disparatar. La decadencia de la rima está asociada a las novedades tipográficas que ensayó

¹⁶⁵ Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 58.

¹⁶⁶ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁷ Félicité R. de La Mennais, o Lammenais (1782-1854), filósofo y teólogo francés que elaboró una concepción teológica de la risa, viendo en ella la marca de un orgullo propiamente diabólico, consecuencia del pecado original. Sostiene esta tesis en su libro *Sobre el arte y lo bello* (1841).

¹⁶⁸ Ludovic Dugas, psicólogo francés que escribió el tratado *La psicología de la risa* (1902), donde ofrece una visión positiva de la misma, pues la considera una estrategia lúdica y liberadora, una vía para la emancipación de las obligaciones de lo real.

¹⁶⁹ José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, 1983, p. 14.

profusamente el Ultraísmo. Opinaba Guillermo de Torre que “Las rimas son las muletas del inválido. Favorecen los equívocos, las imprecisiones, las vaguedades. La rima es – indefectiblemente, aun en los mejores poetas– un nidal de ripios, salvados con mayor o menor arte”¹⁷⁰.

También la discusión en torno a la validez de la rima ha sido un capítulo largo e intenso durante la década del ‘20 en Argentina, los martinfierristas se han reído hasta el cansancio de los preceptos lugonianos y abjurado en un primer momento del *Lunario sentimental* por vocación parricida. Los jóvenes de Florida alegaban que el poeta modernista era capaz de rimar *amarilla* con *rodilla* o *rostro* con *calostro* con tal de conseguirla, que era una mera habilidad y un deliberado juego retórico que no trascendía al plano literario porque desatendía la significación. En la revista *Martín Fierro* (y también en *Inicial*) encontramos numerosos ejemplos de la burla que desató entre los miembros de esta generación irreverente. Escribe Ricardo Molinari en su “Epístola a Nalé Roxlo”. De la misma manera, en su “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer”, incluida en el número 32 de la misma revista, Leopoldo Marechal defiende la idea de que la poesía no es una enfermedad del buen gusto ni un sonajero para que se divierta Lugones, ni el cojín donde languidecen esos rimadores de sexo ambiguo¹⁷¹. Preocupaciones de muchos vanguardistas latinoamericanos contemporáneos: socavar el lenguaje acartonado de generaciones precedentes y demoler el prejuicio de lo sublime desde la propia escritura poética.

El efecto cómico de la rima convertida en ripio y los juegos fónicos pueden ir asociados a una inversión en el tono de las formas de composición habitualmente destinadas a “literatura seria” y traducirse en la desacralización de géneros como el auto-sacramental, el epitafio o la fábula, según veremos a continuación en poemas de la etapa ultraísta de Gerardo Diego o de Adriano del Valle. Estos escritores recuperan patrones métricos tradicionales, que serían tan elogiados por los del ‘27, como el madrigal: Rafael Alberti escribirá el “Madrigal al billete de tranvía”, incluido en *Cal y canto* (1926-1927) cuando ya Gerardo Diego, durante su etapa ultraísta, había escrito “El madrigal de los faroles”, publicado originariamente en *Grecia*, Nro. XVI en 1919 e incluido en *Evasión* (1918-1919), y redactado también su “Madrigal” dedicado a Juan Ramón Jiménez. La novedad, según veremos, no reside en el “molde” utilizado sino en la resemantización de estas formas clásicas al colmarlas con una red de símbolos inéditos. Por ejemplo, en “Epitafio melódico”, los versos de Gerardo Diego son intencionadamente cómicos gracias a la exageración caricaturesca de los recursos

¹⁷⁰ Guillermo de Torre: *Literaturas... op. cit.*, p. 331.

¹⁷¹ Leopoldo Marechal: “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer” en Salas, Horacio (Ed.): *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 231. Nro. 32, correspondiente al 4 de agosto de 1926.

auditivos usuales, parodia conseguida, sobre todo, gracias al énfasis en la rima consonante y en el ripio:

La Trini tísica, la Trini
Ya no canta más a Bellini
Ni a Leoncavallo ni a Puccini¹⁷².

El siguiente poema metaliterario de Diego, también de *Evasión*, es una precoz *ars poetica* donde el escritor propugna la combinación de rima, humorismo, imagen, tradición y vanguardia. “Salto del trampolín” se plantea como un convite para la experimentación:

Salto del trampolín
De la rima en la rama
Brincar hasta el confín
De un nuevo panorama.

Partir del humorismo
Funámbulo y acróstico
A cabalgar el istmo
Del que pende lo agnóstico.

La garganta estridente
El corazón maduro
Y desnuda la frente
Ávida de futuro.
[...]
Repudiar lo trillado
Para ganar lo otro.
Y hozar gozoso el prado
Con relinchos de potro.

Y así ved mis diversos
Versos de algarabía.
Versos

Versos
Más versos
Como canté algún día¹⁷³.

¹⁷² Gerardo Diego: “Epitafio melódico” en *Evasión (1919-1919)*. Caracas, *Lírica Hispana* Nro. 189, 1958, pp. 22-23. Señala Martín Casamitjana que idéntica intención burlesca se observa en “Cachupín”, poema en el que se caricaturizan los recursos más sonoros del Modernismo: ritmos ternarios, rotundos consonantes y estruendosas paranomasias y aliteraciones: “Reza trenos/ Roza remos/ Riza trinos de cristal”. Guillén tampoco pudo resistir la tentación de jugar en sus primeras tentativas poéticas con la sonoridad de la rima ripiosa en un poema burlesco, titulado “Fábula deportiva”, en el que parece desarrollar el refrán humorístico “el hombre y el oso cuanto más feo (o peludo) más hermoso”: “Oso y coloso/ ¿quién será el victorioso?/ ¿El hermoso? ¿El velloso?/ -¡Victorioso el hermoso!-”. En: *España*, Nro. 378, 14 de julio de 1923, p. 11.

¹⁷³ Gerardo Diego: *Evasión (1919-1919)*. Caracas, *Lírica Hispana* Nro. 189., 1958, pp. 8-9.

La apelación a la paranomasia (rima/rama), la defensa de la rima consonante – uno de los “anacronismos” que Diego y Larrea conservaron, en discrepancia con la ortodoxia ultraica–, la búsqueda de la imagen inédita, que repudie lo trillado, la recreación del clima festivo (“partir del humorismo”, “versos de algarabía”) y la adhesión a las filas de un *istmo* (¿Ultraísmo? ¿creacionismo?) condensan varias de las estrategias de la poesía española de esta primera vanguardia. La paranomasia, en lo que tiene de reducción de la palabra al significante, es uno de los procedimientos más eficaces de jugueteización del lenguaje. Al relacionarse las palabras por su sustancia fónica, se produce una hipertrofia de un aspecto secundario del lenguaje en detrimento de su aspecto primario, el significado. Si bien la paranomasia no es un recurso exclusivo de la poesía de vanguardia, pues abunda por ejemplo en la poesía del Siglo de Oro (sea satírica o no), se trata, junto con la dilogía, de uno de los recursos más frecuentados por el chiste verbal. Gómez de la Serna no duda en recurrir a ella en algunas de sus greguerías. (gestión/ digestión; estupendo/ estúpido). No obstante:

lo privativo de la paranomasia en la poesía vanguardista es su absoluta gratuidad, pues no solo no está al servicio del entrecruzamiento de sentidos propio del chiste, sino que funda una relación entre palabras sobre la única base de su analogía fonética con exclusión de su significado. Así, García Lorca habla de una ‘noche platinoche/ noche, que noche nochera’ (*Primer Romancero gitano*). Valle Inclán hace lo mismo en *La pipa de Kif*, y Jorge Guillén en *Cántico*¹⁷⁴.

Estos poemas fónicos, además de significar el triunfo de la abstracción en poesía, es innegable que rinden tributo a lo que Freud ha llamado *principio de placer*¹⁷⁵, donde rige la independencia del significante, ya liberado de significado. En el estallido del signo lingüístico como elementos bipolar, la vanguardia entroniza la actitud lúdica de la infancia frente a las imposiciones de una civilización que se manifiesta en forma de código establecido, y libera así al lenguaje de su sumisión utilitaria al acto comunicativo.

Otro de los poemas donde entroncan lírica y humor es “La divina pastora”, fragmento de un auto-sacramental de Adriano del Valle e incluido en *Los gozos del río*, cuyas composiciones, escritas entre 1920 y 1923, fueron publicadas en 1940, con prólogo de Eugenio Montes. Así se oye el cuclillo desde un árbol:

¹⁷⁴ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 66. De *Cántico* la autora extrae un ejemplo representativo de juego fónico “Mármara, mar, maramar”.

¹⁷⁵ El psicoanalista vienés Sigmund Freud desarrolló este concepto en “Tres ensayos de teoría sexual” (1905) y “Más allá del principio de placer” (1919-1920), al que considera uno de los dos mecanismos que domina el funcionamiento psíquico: tiene por objetivo evitar el displacer, provocar goce, y es regulado por el principio de realidad.

El cuclillo tartamudo
Su canción tartamudea
Y de un trébol de tres hojas
Hace un rabel de tres cuerdas.

–Pastora, tora, tú tienes
Rebaños, baños, de ovejas...
Yo taño, taño, mi trébol
Roto, roto, en la arboleda.
Dedales, dales, de plata
Y en raso rosa con perlas
Pespuntes, puntas, de agujas
Con sartas, sartas, de estrellas.
Bastidores, dores, tienes
Y tienes, tienes, tijeras
Que abiertas, biertas, parecen
Volando, lando, cigüeñas.
Tijeras, jeras, que cortan
Los vientos, vientos, que vuelan,
Bordados, dados, los vientos
De blancas, blancas, cigüeñas.

La Pastora a un rabadán:
Rabadán, rabadancillo,
*Dime qué canta el cuclillo*¹⁷⁶.

Este atípico auto-sacramental –que por definición sería una pieza dramática religiosa y alegórica, y de la que este poema solo conserva la estructura dialogística de parlamentos y didascalias– conserva una belleza lírica que derrocha aliteraciones, dilogías e imágenes a la par que transporta al receptor a esa especie de *locus amoenus* pastoril. Afirma Eugenio Montes en el prólogo del mismo libro que “No existe ni en porcelanas chinas, ni en tapices persas, nada tan bonito, tan delicado y tan leve como la poesía de Adriano”.¹⁷⁷ No obstante, el contraste imaginístico entre la armonía del instrumento musical –el rabel– y la imagen del pájaro tartamudo, tiene mucho de sorpresivo y bastante de risible. Si en el poema de Diego la cantante lírica, tuberculosa, ya no consigue cantar con maestría, en el poema de Valle la balada del pájaro tartamudo resulta indescifrable. Esta misma corrección humorística de la lírica es la que definía Guillermo de Torre: a principios de los años ‘20 “en general prevalece el tono lírico-humorístico: el mundo captado en sus esguinces burlones. Cualquier visión normal –por no decir solemne– es inmediatamente corregida por un toque de humor, fraguándose contrastes caricaturescos”¹⁷⁸. El procedimiento de corrección de la empatía sentimental por medio del humor es todavía más evidente en otro poema de Adriano del Valle, su

¹⁷⁶ Adriano del Valle: “La divina pastora. Fragmento de auto-sacramental” en *Los gozos del río (1920-1923)*. Barcelona, Editorial Apolo, 1940, pp. 29-31.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 5.

¹⁷⁸ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 86.

“Fábula de la rosa y el velocípedo”. A pesar de conservar formas métricas regulares e imágenes de gran fuerza poética, la composición resulta cómica por lo inverosímil del casamiento entre la flor y el aparato, y por el contraste entre la frágil belleza clásica de la rosa y la fuerza moderna de la máquina, en una síntesis de época:

–Cuidado, Doña Perfecta,
–dijo a la rosa el biciclo–.
¿Por qué me sales al paso?
Si no te apartas, te piso....

–Pasa ya, tonto de acero;
no tienes miedo al ridículo.

[...]

Se cuenta que se casaron
que tuvieron muchos hijos
automóviles perfectos
hidroplanos de aluminio
son los nietos de una rosa
los nietos de un velocípedo¹⁷⁹.

También *El movimiento V.P.* presentará una clara parodia del proceso creativo de la rima y del empleo forzoso de composiciones clásicas, como la octava real o la oda, parodia aplicada a la figura del *Poeta Inmortal* o *Poeta Más Viejo*, ficcionalización del escritor pre-modernista Salvador Rueda (1857-1933). Así, en el capítulo XXII (“El homenaje al Poeta Más Viejo”), el narrador afirma que:

El Poeta Inmortal padecía de cálculos renales, y precisamente por aquellos días había sufrido una retención. Llevaba una semana sin poder hacer un verso. Su médico de cabecera, el Crítico de la Raza, le sondeaba continuamente extrayéndole piedrecillas, con las cuales pudo formar a duras penas una octava real [...] preocupado con la oda que había de hacer para recitarla al final del homenaje, había sufrido otra retención. Sus familiares, apenados e inquietos, dábanle friegas en los riñones y le leían por turno el diccionario de la rima, hasta que al fin consiguieron que eliminase una estrofa de endecasílabos¹⁸⁰.

El narrador llama “venerable paquidermo” al Poeta de la Raza –atributo semejante a los calificativos que emplearían los martinfierristas, para quienes el

¹⁷⁹ Adriano del Valle: *Los gozos... op. cit.*, p. 33. Con respecto a este poema, señala Guillermo de Torre en *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura* (1968) que el autor se inspiró en el pedido de Jean Cocteau “Abajo la máquina ¡viva la rosa!” e intentó casar uno y otro elemento componiendo esta graciosa fábula.

¹⁸⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento...op.cit.*, p. 200.

“honorable público” se caracterizaba por una “impermeabilidad hipotatámica”¹⁸¹– y efectúa un abordaje de su figura a través de lo humorístico-grotesco, gracias a la utilización del lenguaje escatológico y las alusiones corporales. Las imágenes animalizadoras, especialmente las referidas a personas, pueden tener un efecto cómico siempre y cuando el animal que sirve como término de comparación o sustituyente metafórico presente –literal o simbólicamente– características negativas que aplicadas al hombre resultan denigrantes.

El Crítico Vasectomizado ofrece al poeta de la Raza “un diurético poderoso”: una infusión de hojas del diccionario de la rima, de manera que se le abren las cataratas uretrales y es capaz de lanzar un canto, homologando su capacidad de inventiva con un “extintor mingitorio”. Cansinos hiperboliza con finalidad humorística el efecto benéfico de estos versos forzados, jugando con la idea de *pharmakon*, que desde Platón y los sofistas va asociada al poder de la palabra: φάρμακον se traduce no solo como medicina sino como fórmula mágica o encantamiento capaz de persuadir al oyente y transformarlo, pudiendo ser tanto una cura como un veneno. De la misma forma, los versos del Poeta Inmortal pueden ser un antídoto contra los dolores de parto o curar la litiasis:

De los labios del auditorio embelesado salían surtidores de elogios, y la dulzura persuasiva de aquellos versos era tal, que más de una parturienta dio a luz sin sentir, y más de un litiásico expelió sin dolor cálculos del tamaño de una avellana, y las ostras de una pescadería próxima se abrieron espontáneamente como vulvas enamoradas¹⁸².

Cansinos caricaturiza las generaciones novecentistas pero también a los propios compositores de versos ultraístas (incluso el autor apela a la autoparodia en más de una ocasión, pues su novela no es maniquea: ninguno de los “bandos” se salva de la crítica). La búsqueda de visiones inéditas y de la imagen múltiple propugnada por los ultraístas desde sus varios manifiestos exige grandes esfuerzos de creación. Como señala Javier San José Lera, “a pocos les es dado el uso de la imagen sintética. Pero todos la buscan con ahínco”¹⁸³. La pobreza de inventiva y la falta de espontaneidad son encarnadas por el Poeta del Sur/Isaac del Vando Villar y su “poema increado”, un oxímoron que pone en evidencia la incapacidad del personaje para la escritura lírica. En estos términos defiende su esterilidad poética:

–Yo soy el poeta verdaderamente moderno, porque no escribo mi poema [...].
Yo soy siempre el poeta futuro, la gran esperanza, el entusiasmo immaculado

¹⁸¹ “Manifiesto de Martín Fierro” en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Nro. 4, 15 de mayo de 1924. En Horacio Salas (Ed.): *Martín Fierro... op. cit.*, p. 25.

¹⁸² *Ibid.*, 206.

¹⁸³ Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, p. 404.

que no claudicará nunca. Yo no escribiré nunca mi poema, mi poema único, admirable, glorioso y definitivo, hasta que no esté perfectamente cuajado y se desprenda de mi cabeza como un astro maduro...¹⁸⁴

Durante casi toda la novela se esfuerza por escribir su obra maestra sin conseguirlo, hasta romperse la cabeza, de donde solo sale una cigarra enferma –insecto que, desde las fábulas de Esopo hasta las de La Fontaine, es símbolo de holgazanería e improductividad–. Dos poemas metaliterarios de Francisco Vighi (1890-1962), “Sanatorio” y “Nocturno por encargo” ironizan este esfuerzo destinado a la creación artificial de imágenes por parte de los ultraístas. El autor, nacido en Palencia, fue contertulio de Pombo pero se lo ha emparentado con las huestes ultraicas en numerosas oportunidades. Juan Manuel Bonet lo incluye en su nómina aproximada de poetas de la tendencia ultraísta, en su *Diccionario de las vanguardias*. Federico de Onís, en 1934, lo definía así:

Aparecieron sus poesías en *España* y en las revistas ultraístas. Anduvo mezclado en el movimiento ultraísta que no tomó ni más ni menos en serio que otra cosa. Su obra corta poética tiene, en nuestra opinión, gran valor: no solo es en ella el poeta español de mayor fuerza cómica de la época –que ya es mucho decir–, sino que hay en el fondo de su risa sana, fresca y extravagante delicadeza de sentimiento¹⁸⁵.

Bonet lo reconoce como colaborador ocasional de la revista *Grecia*, pero siempre como un “escritor independiente” de publicaciones ultraístas, como lo fueron Federico García Lorca, León Felipe, Valle Inclán con sus versos ultraizantes o Dámaso Alonso (en una única ocasión, bajo el seudónimo Ángel Cándiz). Vighi se ríe de la selección léxica que efectúan los poetas ultraístas en función de la acentuación de las palabras:

Bisturí.
Trisílabo agudo, terror del enfermo.
Quirófano.
¡Magnífico esdrújulo para Guillermo!
Tijeras.
Cuchillos en cruz; hermana y hermano
La pareja aguda con acento llano¹⁸⁶.

En este caso, la caricatura recae sobre Guillermo de Torre, acusado de hacer abuso de palabras esdrújulas, por lo que las agudas solo podrían aterrorizarlo (la dilogía

¹⁸⁴ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 107.

¹⁸⁵ Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 1053.

¹⁸⁶ Francisco Vighi: “Sanatorio” en *Versos viejos*. Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 35. Este libro fue su única obra publicada en vida; buena parte de su contenido es una recopilación tardía de poemas escritos en diversas revistas de vanguardia.

se establece entre la agudeza del bisturí y la acentuación del vocablo). La poesía se convierte aquí en un experimento de laboratorio, en un producto de quirófano. El uso de la ironía es evidente en “magnífico esdrújulo”, pues en realidad busca decir lo contrario: intensifica el absurdo del proceso de selección léxica basado en patrones de acentuación. Esta búsqueda de paralelismos entre el mundo descrito o creado por el poema y el lenguaje del que se sirve el poema para transmitir un mensaje era común entre los ultraístas, por ejemplo, en el caso de un abanderado del movimiento, Adriano del Valle, quien en su poema “Reflejos en el agua”, escribe:

Los circunflejos acentos
De las nubes sobre el mar
Ponen diéresis de luces
En sus diptongos...

Sobre las olas esdrújulas
Pulcritud gramatical,
Raíz celeste en las nubes
Y etimología en la sal...¹⁸⁷

Era habitual en la poesía vanguardista española la búsqueda del efecto paródico del prosaísmo y las metáforas descendentes, imágenes metalingüísticas y metapoéticas. Por ejemplo, Eugenio Montes interpreta la caída de la noche como un descuido del “calígrafo que pone tildes en el cielo”¹⁸⁸. En las páginas de la revista *Tableros*, el ultraísta de primera hora Humberto Rivas Panedas (más tarde partícipe del Estridentismo mexicano), escribe: “El cielo esquila sus rebaños/ y su paisaje se ha puesto/ su capuchón de invierno [...] y la hilera de mudos/ faroles encendidos/ se acurruca en la sombra/ como un largo cortejo/ de puntos suspensivos”¹⁸⁹. También García Lorca, en su libro *Poema del Cante Jondo*, compuesto en 1921, incluye metáforas ortográficas: “La cruz/ (Punto final/ Del camino.)/ Se mira en la acequia/ (Puntos suspensivos)”¹⁹⁰. La vigencia de este recurso característico de la vanguardia inicial pervivió en los años siguientes a la muerte oficial del Ultra. No está ausente en la obra de algunos poetas del grupo del ‘27, quienes bien entrada la década de los veinte y cuando ya soplaban los vientos rehumanizadores del neorromanticismo, acuden todavía a él. El carácter paródico de tal procedimiento reside, como en los demás casos ya comentados, en la minoración valorativa que supone la identificación de cualquier motivo literario con algo tan prosaico como un signo ortográfico.

¹⁸⁷ Adriano del Valle: *Los gozos... op. cit.*, p. 69. Este poema fue publicado también en la revista *Mediodía* Nro. 2, julio de 1926, p. 9.

¹⁸⁸ Eugenio Montes: “Noches”, en *Grecia* Nro. XXIV, 10 de agosto de 1919, p. 23.

¹⁸⁹ Humberto Rivas Panedas: “Nieve” en *Tableros* Nro. 2, 15 de diciembre de 1921, p. 12.

¹⁹⁰ Federico García Lorca: “Cruz” en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1963, p. 328.

La hipérbole con efecto humorístico se reconoce en el poema “Nocturno por encargo”, dedicado por Vighi a Antonio Espina (1894-1972), que constituye otra reflexión metapoética de carácter descendente, semejante a la que Cansinos dedica al Poeta del Sur con su “poema increado”, al caricaturizar la indigencia creativa de los miembros del movimiento:

Esta noche
Seminublada, semiserena
No se me ocurre nada, nada, nada
La noche es un tintero negro y hondo
(alegoría torpe y fea)
No es esto, no
La enorme semi-esfera
Es igual que un paraguas grande y negro
Con tres agujeritos en la tela.
¡Qué horror! ¡Dios de los tropos
Sugíreme una imagen fina y nueva!
Ya está. La noche es capitán de regulares
Media luna y tres estrellas.
No acierto, no: ¡Perdón, luna naciente!
La del gesto de dolor de muelas.
Bueno ¿y qué?
¿Dónde está la metáfora nueva?¹⁹¹

Aquí la búsqueda de la metáfora nueva que los ultraístas habían perseguido como fundamento de su poética se trivializa al dar origen a poesía “por encargo”, que no es espontánea sino programática. El poeta intenta infructuosamente dar con la metáfora nueva cuatro veces, apela a la imaginería creacionista, con metáforas atmosféricas y geométricas, sin conseguir resultados de calidad.

La exacerbación de la rima con fines caricaturescos deriva en muchos casos hacia el juego fonético en el que solo importa la sonoridad de la palabra con exclusión del significado, lo cual revela un parentesco con los juegos fonéticos infantiles. En la época en que el niño aprende a manejar el tesoro verbal de su lengua materna —explica Freud— le proporciona un franco placer el experimentar en juegos con este material y “une las palabras sin tener en cuenta para nada su sentido, con el único objeto de alcanzar de este modo el efecto placiente del ritmo o de la rima”¹⁹².

¹⁹¹ Francisco Vighi: “Un nocturno por encargo” en *Versos... op. cit.*, p. 37. Se publicó inicialmente en la revista *España* Nro. 369, 12 de mayo de 1923, p. 10.

¹⁹² Sigmund Freud desarrolló este tópico en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). Señala Martín Casamitjana que no debe extrañar la abundancia de este tipo de juegos en la poesía neopopularista, ya que esta bebe de las fuentes del folclore y de las canciones infantiles. Así, en algunos poemas juveniles de Alberti advertimos que las palabras están más atraídas por el elemento sonoro del significante más que por su valor semántico, por ejemplo en “Dondiego no tiene don./ Són/ Don dondiego/ De nueve y de fuego” (R. Alberti, *Poemas anteriores a Marinero en tierra*, 1922). También

Otra fuente de comicidad la constituye un uso particular de la tipografía expresiva: la libre tipografía, inmotivada e inexpressiva, de modo que la incongruencia entre la materialidad plástica y el significado del poema es total: “En esos casos, el efecto risible se explica por la imposibilidad de dar una justificación lógica a un hecho artístico desusado”¹⁹³. Son numerosos los juegos caligramáticos de los futuristas catalanes, como los compuestos por Joan-Salvat-Papasseit.

El absurdo nace emparentado con la búsqueda de visiones inéditas y, especialmente, con la disolución de la semántica dada por la predilección de repeticiones, la acuñación de neologismos y el abuso de la paranomasia para crear sugestión sonora. El placer que proporciona el disparatar con el lenguaje obedece – según Freud – al ahorro de gasto intelectual que ello implica, pues, sin duda, es más fácil y cómodo desviarse de una ruta mental que conservarse en ella, como también lo es admitir como válidas consecuencias que la lógica rechaza o prescindir en la unión de palabras o pensamientos de la condición de que formen un sentido¹⁹⁴. La poesía de vanguardia recupera ese perdido goce por el dislate lingüístico que la educación intelectual y la razón han reprimido en el adulto, y que solo le es permitido liberar a través del chiste. Los *ismos* más iconoclastas implican un regreso a la niñez e imponen al poeta vanguardista una actitud infantil ante el lenguaje.

El efecto humorístico se puede lograr, también, mediante la inclusión en el poema de tics propios del habla infantil como es la onomatopeya, uno de los recursos más generalizados en la poesía de vanguardia española desde sus inicios ultraístas. No olvidemos que el Futurismo había incorporado los ruidos de todo tipo no ya en el recitado de sus poemas sino también en la música, gracias al *intonarumori* –máquina de generar ruidos– ideada por Luigi Russolo. Aldo Palazzeschi (1885-1974) fue un maestro de la onomatopeya evocativa, como demostró en su precursora “Fontana malata” (1909), de corte futurista: “clof, clop, cloch/ cloffete/ cloppete”. Francisco Vighi hace un claro uso paródico de la onomatopeya en su poema homónimo, “Onomatopeya plebeya”:

Din-dan, din-dan, din-dan,
A misa tocando están
(a veces
pareces Valle Inclán).

Don-din, don-din, don-din.
Lo oyen don Pedro, don Cosme, don Blas, don Joaquín
(así escribe Azorín)¹⁹⁵.

Lorca ha sido un maestro en la combinación de palabras con una intencionalidad prioritariamente prosódica.

¹⁹³ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁴ Ver Sigmund Freud: *Tres ensayos de teoría sexual*. Madrid, Alianza, 1983.

¹⁹⁵ Francisco Vighi: *Versos... op. cit.*, p. 31.

Objeto de burla también de Cansinos Assens, más de un poema de Francisco Vighi se ríe del autor de orígenes modernistas. En “Tertulia” inmortaliza su ambivalencia estilística:

Discusión sin fin
Sobre si es ultraísta Valle-Inclán
Que si patatín
Que si patatán.
En el mostrador suena un timbre trin...
Trin... trin... triinn...¹⁹⁶

Valle Inclán había practicado, en *La pipa de Kif*, la onomatopeya con sentido humorístico:

El canguro antediluviano
Huyó con saltos de flin-flan:
Es australiano
Y tiene trazas de alemán¹⁹⁷.

La escritura automática propugnada por los surrealistas es también una importante fuente de efectos paranomásicos. Pero quienes sin duda aprovecharon hasta la audacia las posibilidades orales del poema fueron los dadaístas cuando, en las escandalosas veladas del Cabaret Voltaire, voceaban ante un público estupefacto la algarabía sin sentido de sus poemas fonéticos, consistentes en una sucesión de sonidos sin significado pero que supuestamente suscitaban una sugestión de tipo evocativo en el receptor. Volviendo al panorama hispánico, los poemas fonéticos abstractos no tuvieron cultivadores entre los ultraístas españoles, tan proclives a imitar las extravagancias dadaístas. Solo Jacobo Sureda, miembro del Ultraísmo mallorquín, sintió la tentación de componer dentro de esta modalidad, de la cual nos ha dejado una única muestra en su libro *El prestidigitador de los cinco sentidos* (1924). Allí leemos versos que nos recuerdan a las jitanjáforas: “Haía Heyo!/ Tanódia la polima tal larela/ Lirón tílón menaya tasaí./ Satila pola tasalón tinela”¹⁹⁸.

En los inicios de la vanguardia española –Ultraísmo o Futurismo catalán– predominan, por influencia del Futurismo italiano, onomatopeyas referidas a los ruidos urbanos procedentes de las máquinas modernas. Es decir, ruidismo y maquinismo aparecen vinculados en una estética que reivindica como bellos los inventos técnicos del mundo contemporáneo. La reproducción de sonidos es emulada por algunos poetas del Ultra como Rogelio Buendía, Humberto Rivas Panedas o Xavier Bóveda.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 33-34.

¹⁹⁷ Ramón del Valle Inclán: *La pipa de Kif*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1919, p. 40.

¹⁹⁸ Jacobo Sureda: “Concinación” en *El prestidigitador de los cinco sentidos*. Palma de Mallorca, Arxipèlag, 1985, p. 16.

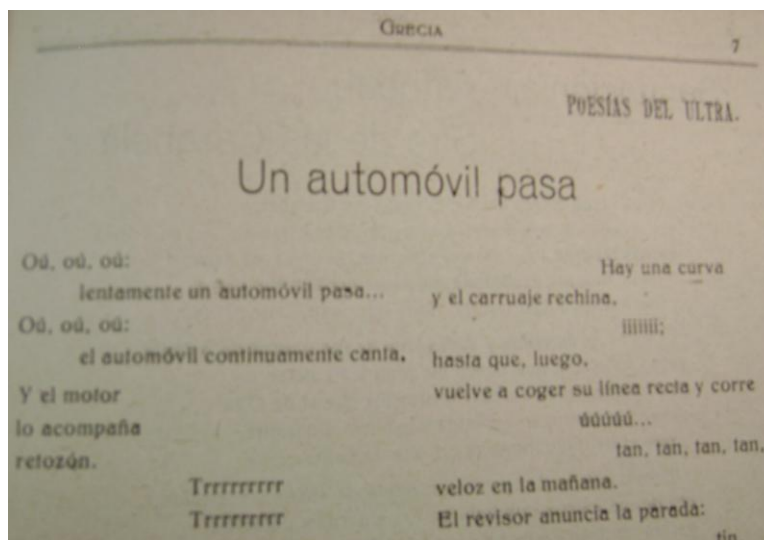


Imagen 12. Ruidismo y maquinismo en la lírica ultraísta: “Un automóvil pasa”, de Xavier Bóveda, publicado en el número XIII de *Grecia* correspondiente al 15 de abril de 1919 –el mismo número en que Miguel Romero y Martínez publicaba su “Scherzo ultraísta”–. En el poema se reproducen bocinazos (“ou, ou, ou”), el ruido del motor (“Trrrrrrrr/ Trrrrrr”) o el carruaje que rechina (“iiiiiiiiii”).

En *El movimiento V.P.*, Xavier Bóveda/El Poeta Rural será uno de los primeros arrepentidos de las filas de Ultra: tras una breve temporada de experimentación vanguardista, y después de cantar a los automóviles y máquinas, volverá a la lírica bucólica. La novela lo muestra como un traidor, el primer filisteo del grupo de los V.P. Así ficcionaliza Cansinos la hesitación de Bóveda entre permanecer y huir:

–En otro tiempo –decía el Poeta Rural–, al punto que cogía mi caramillo, este cantaba como un pájaro domesticado. Las armonías de los bosques y de los ríos acudían espontáneos a sus siete orificios, como si la Naturaleza entera respirase por esas siete heridas gloriosas. [...] ¡Dios mío!, si yo no canto eso, ¿qué voy a cantar yo, pobre poeta bucólico, criado entre las vaquiñas natales y entre la yerba alta, yo que nunca he volado ni visto el paisaje vertiginoso de los automóviles?¹⁹⁹

En otro pasaje de la novela se transcribe un poema humorístico que apela al juego fónico con objeto de caricaturizar la figura del Poeta del Sur/Isaac del Vando Villar. Corresponde al pasaje del momento del alumbramiento de la cabeza de este, tras un proceso que el narrador califica de “embarazo intelectual”. El dudoso poeta comienza a sentir un aleteo misterioso en su cabeza, hasta que prorrumpe en un cántico de dolor y de júbilo, y este es el resultado:

¹⁹⁹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 106.

¡Oh! ¡Oh! Mi cabeza es como un coco
 Como un coco dulce y bautismal.
 También como el capullo del bombyx
 Que tiembla henchido en su larva...
 ¡Ah!, mi cabeza caca... coco
 Mi cabeza encierra un fruto mágico
 [...]

¡Oh!, mi cabeza es como un coco
 Como un coco... caca... ca...
 [...]

Las estrellas lapidan mi frente
 Y los simios trepan por mis hombros.
 ¡Oh!, mi cabeza caca... caca...
 Mi cabeza es un obús
 En los más largos cañones;
 Es una bomba explosiva
 Cargada con bengalas de estrellas
 [...]

¡oh, mi cabeza caca, caca... coco, coco, caca, ca!²⁰⁰

La identificación entre “cabeza” y “caca” que el Poeta del Sur consigue transmitir gracias a la repetición de la sílaba inicial de ambas palabras se convierte en un juicio de valor a través de la ficción acerca de las cualidades poéticas del personaje. Al aspecto humorístico que aporta esta asociación de significados se agrega el valor de la repetición a modo de ecolalia, que resulta cómica por insertar un resto del habla infantil en un contexto propio del adulto, al igual que la onomatopeya. Es un caso similar al del cuclillo tartamudo del poema de Adriano del Valle, donde humor y lirismo se combinan para producir un efecto hilarante.

Llegados a este punto, introduciremos la característica que consideramos constituye la diferencia fundamental de la poesía ultraísta española con respecto a la anterior (Modernismo-Generación del '98) y la posterior (generación del '27): al condensar la imagen poética con procedimientos humorísticos lo que trasciende es el efecto hilarante, o bien, el desconcierto y el absurdo, pero nunca predomina el contagio emotivo. Lo contrario a lo que sucede con la poesía del '27: aunque esta haga uso de recursos humorísticos, siempre predominará la emotividad, que la “rescatará” de lo que muchos consideran la superficialidad experimental fría del Ultraísmo, palpable en el poema humorístico “Nocturno por encargo” de Vighi. Recordemos, además, que en su artículo publicado en la revista *Nosotros* de Buenos Aires, en 1921, Borges incluyó entre los objetivos del Ultraísmo “abolir sentimentalismo y confesionalismo”²⁰¹. Sucede que, si se produce contagio emotivo,

²⁰⁰ *Ibíd.*, pp. 194-195.

²⁰¹ No obstante, señala Guillermo de Torre que hubo “alguien que muy pronto habría de cambiar radicalmente la dirección orientándose hacia motivos más próximos, llanamente sentimentales, los de su

no tiene lugar el proceso de desconcierto-esclarecimiento propio del chiste ni se da el contraste entre congruencia-incongruencia que opera en todas las especies del humor, por lo que no sobrevendrá la descarga cómica [...] Esta es la razón por la que *Poeta en Nueva York*, *Sobre los ángeles*, *Espadas como labios* y otros libros surrealistas no son, pese a sus altas dosis de extrañamiento lingüístico y hermetismo, susceptibles de interpretación cómica: por la intensa comunicabilidad emotiva de sus imágenes²⁰².

La comicidad actúa como elemento distanciador para conjurar el patetismo y el sentimentalismo que repugnan a la estética deshumanizada: “a medida que se va humanizando bajo el influjo del fervor neorromántico y surrealista, se impone la identificación emotiva del lector con lo expresado en los poemas”²⁰³. La incompatibilidad de sentimentalismo y humorismo se vislumbra, nuevamente, en un poema de Francisco Vighi titulado “Raquis-inyección”. Si continuamos con la lectura de la metáfora del quirófano como laboratorio de experimentación poética que parece deducirse de más de uno de sus poemas, veremos que la introducción del sentimiento (como parte del herramental del escritor) echará a perder al humorista:

Puñalada a traición
Del cirujano.

¡Doctor Eugenio! ¡Doctor Pascual!
¡Tan blanco vuestro delantal!
¡Tan feo vuestro instrumental!
¡Para hacer de un humorista
un sentimental!²⁰⁴

La comicidad exige, entonces, indiferencia sentimental. Insistimos en la idea ya sugerida anteriormente de que el efecto cómico, en los versos ultraístas, está vinculado directamente con su recepción, es decir, con un público no habituado a la decodificación de una poesía con recursos que no comprende.

Además del sentimentalismo hay otro peligro que acecha al humor: el moralismo. Sostiene Northrop Frye que “cuando la comedia se vuelve moralista se transforma en un melodrama y el humor desaparece”²⁰⁵. Algunos autores sostienen que el moralismo sería uno de los atributos de la sátira, en tanto género que persigue la

Fervor de Buenos Aires (1923). Me refiero al nonato libro de Jorge Luis Borges *Salmos rojos* (cuyo simple título ya sugiere una doble devoción, por un lado al salmista de *El candelabro de los siete brazos*, Cansinos Assens, por otro a la revolución rusa de 1917, que produjo un deslumbramiento muy compartido del cual quedaron numerosos poemas en las revistas ultraístas). En Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 94.

²⁰² Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, pp. 196-197.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 429.

²⁰⁴ Francisco Vighi: “Raquis-inyección” en *Versos... op. cit.*, p. 36.

²⁰⁵ Northrop Frye: *Anatomía de la Crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 56.

reforma de las costumbres. Este juicio, según Francisca Noguero Jiménez, es discutible, pues “existen obras satíricas [...] que no presentan ninguna moraleja. [...] El modo satírico presenta modelos invertidos, ataca los cimientos de la sociedad y rechaza las normas positivas. No defiende ninguna postura ética, la única que podría llevar al comentario de índole moralizadora”²⁰⁶.

Aunque analizamos la figura del Poeta Más Joven/Guillermo de Torre con mayor profundidad en páginas futuras, corresponde a este apartado mencionar el efecto humorístico del neologismo:

el neologismo ultraísta, así como otros rasgos de la nueva poética, resultan cómicos por su anormalidad. [...] La oscuridad del léxico puede ser una forma deliberada de agresión contra el público, una broma mediante la que el lector es puesto en una situación de perplejidad cómica²⁰⁷.

No obstante, señalamos que el neologismo no es patrimonio exclusivo de las vanguardias. Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna explotaron la capacidad expresiva de neologismos motivados metafóricamente. El uso del neologismo se combina con otro procedimiento de extrañamiento lingüístico que, llevado a un extremo creativo, puede tener efecto humorístico: el uso del adjetivo. Ha sido Guillermo de Torre el más curioso y original usuario de lo que llamó “adjetivo individualizador, semimetafórico, inédito, noviestructural o rejuvenecedor”. Su idiolecto lo convierte en un personaje incomprendido por todos, y ha motivado un simpático pasaje de *El movimiento V.P.*:

–¿No te parece que este poeta ultrajoven es demasiado presuntuoso? –dijo el Poeta Bohemio–. Ya nos llama sus discípulos y es la primera vez que lo vemos. Y, además, abusa de un modo horrible del latín y del griego, lo cual es un signo de antigüedad, ¿no te parece?

–Tienes razón en lo que dices –repuso el Poeta Maldito y Bendito–. Cultiva, sin duda, el galimatías, y creo que con todo el kummel del mundo no lo entenderías. Abusa del neologismo. Pero creo, sin embargo, que es una adquisición para el movimiento V.P. Habla en un lenguaje noblemente oscuro como un catedrático. [...] Y creo que nos está dotando de lo que, según nuestros enemigos, nos faltaba, de una ideología²⁰⁸.

Si hay un uso del humor que caracteriza a *El movimiento V.P.* ese es el de la risa dirigida contra sí mismo. Cansinos Assens/El Poeta de los Mil Años no se salva de la caricatura. Alcanza, de esta forma, lo que para Díaz Bild es un rasgo de madurez:

²⁰⁶ Francisca Noguero Jiménez: *La trampa... op. cit.*, p. 24.

²⁰⁷ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, pp. 187-188.

²⁰⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 81.

Estamos ante la risa que está por encima del bien y del mal y que es producto no de tensiones sino de una armonía interior. [...] es el humor de la humildad, porque el humorista se ríe no solo de los otros sino también de sí mismo. [...] frente al escritor satírico, irónico o ingenioso, el humorista nunca se ensalzará a sí mismo a costa de los demás²⁰⁹.

Cuando el humor se emplea de esta forma, conserva una cualidad redentora, a pesar de que en la novela, como vimos, existe una combinación de especies del humor. Cansinos atribuye a su personaje una vejez y anacronismos risibles, que son transparentes en su nombre y contrastan con la extrema juventud de sus discípulos con el objetivo de hacer más clara la incompatibilidad –generacional y creativa– y tornar previsible la ruptura final. Cansinos/El Poeta de los Mil Años también vivencia momentos de debilidad, incertidumbre estética y arrepentimiento de sus actos. Pero ni siquiera Renato/Huidobro, el personaje más positivo de la novela, se salva de la caricatura, pues en todo momento se lo caracteriza como un ser soberbio, autosuficiente, de lenguaje crítico. De esta manera, el humor replegado sobre sí mismo le resta valor a la denuncia que estaría emparentada con la sátira. Insistimos en la hipótesis de que *El movimiento V.P.* no llega al extremo de la sátira, sino que permanece en el nivel de la caricatura, que es la especie privilegiada. Díaz Bild se hace eco de las palabras del crítico John Morreall, para quien esta *defense* del humor es necesaria para contrarrestar toda una tradición que comienza con Platón y Aristóteles y llega hasta nuestros días y que enfatiza continuamente el carácter nocivo, irresponsable, antisocial y poco caritativo de la risa²¹⁰.

Un último aspecto relevante que convierte a *El movimiento V.P.* en una novela de humorismo eficaz es el hecho de que, para que se produzca la catarsis cómica, deba existir una relación de semejanza entre el mundo ficticio representado y el real. Lo que realmente provoca nuestra risa es el carácter ridículo de aquello que se imita:

El sustituto cómico, pues, ha de parecerse a su equivalente real para poder generar sentimientos adversos y ser gracioso para producir la risa purificadora. [...] solo puede haber proceso catártico cuando se percibe semejanza entre el sustituto cómico y su blanco o víctima²¹¹.

Además de los numerosos correlatos reales de personajes, algunos de los cuales ya hemos mencionado, la novela esparce referencias a lugares y objetos que también funcionarían como exóforas, es decir, como instrucciones de búsqueda que obligan al lector a identificar un referente exterior al texto. El capítulo XIX titulado “El suicidio de la estatua”, por semejanzas en su descripción, probablemente aluda a la Biblioteca

²⁰⁹ Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 41.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 46-47.

²¹¹ *Ibid.*, p. 79.

Nacional de España (en su sede del Paseo de Recoletos madrileño, que fue construida hacia 1866) dada la referencia a una estatua de Miguel de Cervantes Saavedra. Podría tratarse de la obra esculpida por Joan Vancell Puigcercós en el año 1892, en mármol italiano, situada en la escalinata frontal del edificio y vecina de las de San Isidoro de Sevilla, Antonio de Nebrija, Luis Vives, Lope de Vega y Alfonso X el Sabio.

Aquella noche estaba enormemente triste la estatua erigida en un jardincillo público, desde donde se podía divisar el Templo del Diccionario, al verdadero genio de la Raza, al Manco inmortal, que todas las razas conocen y admiran y aman como si fuera suyo. Su estatua aquella noche estaba triste y desesperada; tenía un periódico en la mano sana y lo apretaba con rabia [...] a falta de algún interlocutor a quien contarle sus cuitas, aunque fuese un estudiante de Alcalá, hablaba consigo misma²¹².

Efectivamente, el edificio de la Biblioteca Nacional –que es una institución pública–se encuentra circundado por un jardín.

–He aquí –decía la estatua refiriéndose al autor de un artículo publicado en *La bala de plomo* –otro necio que saca a relucir mi nombre, a propósito de la dispersión y exterminio de esos simpáticos poetas del V.P. y del V.P. reforzado, diciendo que mis huesos han debido de estremecerse de alegría bajo la tierra que los cubre [...] ¡Pardiez! Yo ¿Por qué? [...] ¿Por ventura soy yo acaso algún vejestorio y no un espíritu joven, eternamente joven? ¿Pertencí yo por ventura a alguna academia, fui criado de algún prócer o gocé de las glorificaciones oficiales? ¿Antes no fui desdeñado, preterido, olvidado, zaherido por cuantos en mi tiempo representaban el poder y la gloria? ¿No tengo clavada todavía en la carne la espina de Aliaga?²¹³

Cansinos pone en boca de Cervantes su credo universalista, su aversión a la defensa del concepto de raza, que es el mismo que había depositado en boca del Poeta de los Mil Años:

El Poeta de la Raza no lo fui yo en mi época, sino que lo fueron otros que, como los de hoy, exaltaban su fanatismo feroz y su orgullo que concluyó por aislarla de Europa. [...] Mi obra triunfó gracias a los extranjeros, que supieron entender su sentido humano y ver en ella un mensaje universal digno de ser recogido por todas las razas. Mi obra no era un libro mezquino, como el Diccionario de la Lengua, sino un libro universal, como el Evangelio [...] lo escribí pensando en el mundo y en la humanidad, no en mi solo país ni en mi sola raza. Y pensaba en Italia donde me solacé, en Lepanto donde combatí, en Argel donde sufrí cautividad [...] Por eso mi inmortal caballero resultó un ciudadano de todos los climas²¹⁴.

²¹² Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 261.

²¹³ *Ibid.*, pp. 261-262.

²¹⁴ *Ibid.*, pp.262-263.

Utiliza a Cervantes como autoridad, estableciendo paralelos entre el grado de innovación lingüística ejercido por él durante el Manierismo/Barroco y el estilo provocador de los jóvenes ultraístas. En sus habituales arremetidas contra los estereotipos literarios, Cansinos delinea el carácter tiránico y dictatorial de los miembros de la Academia, como si esta fuese una monarquía absolutista del lenguaje: “En esta implacable crítica a la Academia, la mayor víctima es tal vez Cervantes”²¹⁵. El monólogo de la estatua reivindica la originalidad cervantina y la distancia de cualquier política académica y academizante:

Mis obras están llenas de italianismos y de arabismos, y lo que es peor, de solecismos y locuciones viciosas [...] Como Rabelais, mi inmortal amigo, yo desdeñaba tales minucias, atento únicamente a conservar el espíritu de mi obra [...] ¿Por qué entonces, si tan desligado estuve de la letra, han querido hacer de mi libro algo así como una gramática novelada [...]? ¿Por qué han de hacer de mí, que fui un espíritu revolucionario, el prototipo del espíritu conservador y tradicional, erigiendo mi libro en un Código del Lenguaje, en una Biblia de la Raza? ¿Por qué han hecho de mi libro un texto de lectura para las escuelas, mutilándolo e interpretándolo a su gusto para que pudiera prestarse a esos humildes fines? ¿Por qué de mí, todo espíritu, han hecho la encarnación definitiva de la letra?²¹⁶

Así, el suicidio de la estatua simboliza su rebelión a academizarse y la angustia compartida por el destino de incompreensión que toca experimentar a los jóvenes vanguardistas:

¿Que yo debo alegrarme del exterminio de esos poetas modernizantes? [...] Antes por el contrario, ¿no eran una representación actuada de mi caballero inmortal, al querer ver en esta ciudad encantada por los hechiceros antiguos, los signos de un progreso que solo existía en su imaginación? ¿No eran en realidad personajes míos? Pero no; yo, lejos de alegrarme, lamento su derrota. [...] Yo también ansié la hora futura y volví los ojos y el espíritu del lado de lo porvenir [...] la trepidación de esos modernos clavileños [que] sacude el pedestal que me sostiene, comunicándome un temblor de vida. [...] los académicos han secuestrado mi obra [...] ¡Me han academizado a mí, que fui siempre lo más antiacadémico del mundo [...] y presido sus repartos de premios...! [...] ¡oh, oh! ¿Qué recurso me queda para huir de sus enredos y mitificaciones? Solo uno: suicidarme en estatua, destrozando este bronce en que han querido cuajar para siempre mi espíritu, vinculándole en una materia ruda, y demostrarles que yo soy ¡espíritu, espíritu, espíritu!²¹⁷

²¹⁵ Jorge Schwartz: “Cansinos Assens y Borges...” *art. cit.*, p. 712.

²¹⁶ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 263.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 264.

Finalmente, haciendo un esfuerzo desesperado, el Manco inmortal logra desprender los pies del zócalo y arrojarse desde la altura de su pedestal al suelo, quebrándose el cuello hasta quedar inerte. Lo inverosímil y risible de la situación, no exenta de humor negro, torna eficaz la catarsis cómica dada la relación de semejanza entre el mundo ficticio representado y el real. Lo que provoca risa el carácter ridículo de aquello que se imita: el suicidio de una estatua que simboliza al mayor genio de la literatura castellana. La eficacia humorística de esta novela, más que en su argumento, estriba en la correlación y en el correcto desentrañamiento de tales exóforas, que nos obligan a indagar en el contexto de lo representado.

Además de los personajes equivalentes ya mencionados, y basándonos en la identificación efectuada por Juan Manuel Bonet, Abelardo Linares y Rafael Manuel Cansinos, el Poeta Maldito –también llamado Poeta Maldito y Bendito– representaría a Eliodoro Puche (1885-1964), mientras que la figura del Poeta Bohemio –también llamado Poeta Bohemio y Burgués o Poeta Bohemio y Romántico– se ha atribuido a Rafael Lasso de la Vega (1890-1958) o a Pedro Garfias (1901-1967), aunque según Bonet debería tratarse más bien de Ramón Prieto y Romero (¿?-1930), poeta bohemio que en la cansiniana *La novela de un literato*, de publicación póstuma en 1982, siempre acompaña a Eliodoro Puche. El Poeta Subjetivo se trataría de Cesar A. Comet, de quien se tiene escasa noticia biográfica, el Primer Poeta Mendigo sería Pedro Luis de Gálvez (1882-1940), Sofinka Modernuska es la pintora francesa de origen ucraniano Sonia Delaunay Terk (1885-1979), Don Criterio, director de *El Nuevo Gorro de Dormir*, se trataría de Leopoldo Romeo, director de *La Correspondencia de España*, mientras que el redactor necrólogo podría ser un periodista llamado Sánchez de León²¹⁸. Resta todavía identificar al Poeta de la Ciudad Antigua, al poeta Aben Tarafa, al caballero Kadoch, a la viuda de Clicquot y al poeta Domecq.

²¹⁸ Eliodoro Puche, cuyo nombre en realidad lleva H (una modificación voluntaria recogida y ficcionalizada por Cansinos en *El movimiento V.P.*), fue un abogado y poeta murciano de inicios modernistas al igual que algunos contemporáneos, como Rafael Lasso de la Vega. Tradujo a los poetas del Simbolismo francés en las páginas de las revistas *Cosmópolis* y *Cervantes*, se afilió al socialismo, fue condenado durante el régimen franquista a prisión y empujado al exilio interior. Ramón Prieto y Romero, del que se tienen pocas noticias literarias y biográficas, según Cesar González-Ruano fue “un ultraísta que tuvo verdadero talento poético, después de llevar una bohemia atroz, cayó en una auténtica mendicidad y, víctima de una parálisis progresiva, murió en Madrid, terminado el año 1930” (en *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, reeditado en 2004 por Renacimiento de Sevilla, p. 98). La obra temprana de Cesar A. Comet, contertulio del Café Colonial, traductor del francés y uno de los firmantes del primer manifiesto ultraísta (1919), se halla dispersa en publicaciones periódicas de los años veinte. En la década siguiente publicó *Bellezas grotescas* (1933) y *Talismán de distancias* (1934). De Pedro Luis de Gálvez se sabe que fue un poeta malagueño anarquista que llegó a mendigar por las calles de París –de ahí el sobrenombre que le asigna Cansinos en su novela– y escribió, entre otros títulos, *Buitres* (1923) y *Sonetos de la guerra* (1938).

1.8. La imaginación sin hilos: el “salto ecuestre” de la nueva imagen

Aquellos poetas hablaban por imágenes.
Y en este punto –la prepotencia metafórica–
se reúnen todos los hilos.

Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*

En numerosas definiciones de la imagen poética subyace una especulación de movimiento. Este abordaje de la figura retórica clásica se profundizará durante las vanguardias, por influencia de la teoría cubista y futurista; así, en su conferencia sobre la imagen poética en la poesía gongorina, Federico García Lorca la definirá como aquella figura capaz de “unir dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación” y, citando al cineasta Jean Epstein, afirmará que la imagen “es un teorema en que se salta sin intermediarios desde la hipótesis a la conclusión”²¹⁹. También Huidobro sostuvo que la tarea del poeta era sorprender la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los escondidos hilos que las unen, y que para ello era necesario “pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas”²²⁰. Borges, desde las páginas de *Alfar*, afirmará que “la metáfora es una ligazón entre dos conceptos distintos”²²¹, mientras que para Pierre Reverdy la imagen es “la proximidad de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética”²²². Los futuristas, precursores en la exploración cinética a través de la imagen, buscaban representar los sucesivos movimientos de un objeto por medio de la cadena de analogías que este evocaba, “cada una de ellas condensada y recogida en una palabra esencial”²²³. Por su parte, Guillermo de Torre recomendaba la generación de imágenes inéditas obtenidas al trasmutar percepciones estáticas en dinámicas (“tras la lluvia/ nos embiste la montaña/ con un cuerno del arco iris”)²²⁴. Clarificadora es la carta que

²¹⁹ Federico García Lorca: “La imagen poética en Don Luis de Góngora (1932)” en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1955, pp. 68-71.

²²⁰ Vicente Huidobro: *Manifiesto de Manifiestos. Obra Selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 322.

²²¹ Jorge Luis Borges: “Examen de metáforas” en Cesar Antonio Molina (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927) Tomo II*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983, p. 385. Corresponde al número 40, de mayo de 1924.

²²² Pierre Reverdy: “L’image” en *Nord-Sud*. París, marzo de 1918, S.P. La propuesta de Vicente Huidobro da un paso delante de la de Pierre Reverdy: se propone que esas dos realidades lejanas produzcan un hecho que toma distancia de lo que ellas en sí mismas significan.

²²³ F.T. Marinetti: “Manifiesto técnico de la literatura futurista” en Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos y textos del Futurismo: F.T. Marinetti y otros*. Buenos Aires, Quadrata, 2007, p. 71.

²²⁴ Guillermo de Torre: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del '27, 2000, p. 43. En *Literaturas europeas de vanguardia (1925)* Guillermo de Torre dedica un capítulo especial a la imagen y la metáfora en la nueva lírica, cuyos conceptos habían aparecido originariamente en *Alfar* Nro. 45, correspondiente a diciembre de 1924.

Borges escribe a Maurice Abramowicz en diciembre de 1920 desde Palma de Mallorca, cuando aún formaba parte del grupo ultraísta español:

¿Sabes por qué resulta mejor literaturizar la luna como un brick-barca que como un plátano? Sencillamente porque la primera metáfora tiene movimiento. De esto me hallo convencido. La metáfora clásica fue ante todo romántica o meramente visual (“el sol poniente: cadáver de oro en ataúd de sombras”, Quevedo). La metáfora expresionista debe ser dinámica, en consonancia con el supuesto ritmo occidentalista o yankee que nos empuja (“Ya grita el sol”, Jorge Luis Borges)²²⁵.

La imagen se convirtió en elemento unificador del lenguaje poético de un período que Víctor García de la Concha bautizó como “década prodigiosa” (1920-1930), aunque consideramos que se podría anticipar en algunos años el inicio de las exploraciones exitosas con este recurso lírico hasta los inicios del Ultraísmo. La nueva imagen implica traslación, movimiento, enlace de diferentes registros y realidades apartadas, campos semánticos inconexos que, al combinarse, resultan más efectivos – Borges perseguía y pregonaba, antes que la metáfora insólita, la metáfora “eficaz”–. Habrá que hacer hincapié en el verbo utilizado por Huidobro, *producir*, para así distinguir con claridad la imagen nueva de la metáfora tradicional (es decir, la que compone la imagen simple). La primera *construye* una nueva realidad semántica, no se basa, como la segunda, en la mera asociación mental de realidades semejantes, existentes en el mundo y preconcebidas. La ambigüedad terminológica de su utilización es señalada por Manuel Ramos Ortega, para quien los ultraístas habían querido distinguir “su” metáfora de la imagen tradicional pero no habrían encontrado un nombre adecuado²²⁶. “Metáfora transformada a la moderna” denomina Javier San José Lera a este procedimiento creativo largamente cultivado durante los años veinte²²⁷. La revista mural *Prisma* de los ultraístas argentinos las distingue así:

Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial, la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando un circo a la

²²⁵ Jorge Luis Borges: *Cartas del fervor... op. cit.*, p. 184. Maurice Abramowicz fue compañero de escuela del escritor argentino entre 1914 y 1917 en el Collège Calvin de Ginebra. Entre 1919 y 1921 colaboró con poemas y prosas poéticas en algunas revistas españolas como *Grecia*, *Ultra* y *Tableros*, bajo el pseudónimo *Maurice Claude*, con traducción de Borges.

²²⁶ Manuel Ramos Ortega: *Las revistas literarias en España: entre la 'Edad de Plata' y el medio siglo. Una aproximación histórica*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2001, p. 21.

²²⁷ Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, p. 400. Recuerda este autor que José Moreno Villa llama a la metáfora “célula bella” del poema, en su libro de poemas *El pasajero*, mientras que Gerardo Diego, en *Imagen*, define la imagen múltiple como “nueva célula del organismo autónomo”, manteniendo la metáfora biológica de Ortega.

luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita²²⁸.

Las teorizaciones borgianas sobre la metáfora habían sido inicialmente publicadas en la revista *Cosmópolis* (Madrid, noviembre de 1921) pero su contribución fue resumida y corregida en *Alfar* –ligada a la transición entre el declive del Ultraísmo y la consolidación del horizonte crítico y artístico de los años sucesivos– en los números 40 y 41, correspondientes a mayo y junio de 1924. Para el escritor argentino, la imagen nueva no modifica la morfología de la metáfora tradicional, ya practicada con maestría por Garcilaso, Cervantes, Quevedo, Calderón, Lugones, Herrera y Reissig, Guillermo de Torre o Rafael Cansinos:

Lo que cambian son los términos de la ecuación metafórica, que al juntarse al margen de la lógica provocan el cortocircuito iluminador y momentáneo [...] los creadores se lanzan abiertamente a su consecución, en una auténtica cacería de imágenes, con las que expresar (con fruición casi barroca) su ingenio para captar nuevas relaciones²²⁹.

Borges esboza una sistematización de la metáfora según las sensaciones que afecta y el medio intelectual abarcado. Uno de los procedimientos es la traslación de las sensaciones oculares al terreno auditivo, como sucede en los versos “la luna nueva es una vocecita desde el cielo”²³⁰. También identifica la imagen que sutaliza lo concreto y elige al uruguayo Julio Herrera y Reissig para demostrar la eficacia de esta condensación: “Y palomas violetas salen como recuerdos/ de las viejas paredes arrugadas y oscuras”²³¹. Luego, para mostrar la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual opta por la síntesis sinestésica de unos versos de Norah Lange “El horizonte se ha rendido/ como un grito a lo largo de la tarde”²³². La apelación a la *metagogia* es otro recurso plenamente utilizado: la atribución a cosas inanimadas –en general, artefactos modernos– de actos, cualidades o propiedades de cosas animadas se vislumbra, por ejemplo, en “Los rascacielos móviles respiran luminosamente por sus ojos eléctricos”, versos del ultraísta Guillermo de Torre. Borges también identifica las metáforas de

²²⁸ Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre: “Proclama”, en *Prisma. Revista mural*, Nro. 1, Buenos Aires, diciembre de 1921, y en *Ultra* Nro. 21, Madrid, enero de 1922. Reproducción de manifiestos y proclamas del movimiento en el capítulo dedicado al Ultraísmo: Celina Manzoni (Ed.): *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 23-59.

²²⁹ Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, p. 404

²³⁰ Jorge Luis Borges: “Campos atardecidos” en *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 13.

²³¹ Julio Herrera y Reissig: “Clarooscuro” en *Los éxtasis de la montaña*. Madrid, Huerga y Fierro, 2005, p.47.

²³² Norah Lange: *Obra completa*, Tomo I. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p.98.

audacia que barajan arbitrariamente elementos cósmicos y geográficos, otorgándole al escritor facultades taumatúrgicas, creadoras.

Con estas reflexiones queda de manifiesto que a partir de las vanguardias la metáfora no se definirá ya por su capacidad de síntesis y de asociación, es decir, por la comparación implícita entre términos que naturalmente se sugieren unos a los otros, o entre los que el poeta encuentra sutiles afinidades. Las metáforas capaces de componer la nueva imagen no *recrean*. Esa es la base del creacionismo huidobriano; de allí deriva la voluntad de escribir un “poema creado” (con claro sentido paródico mentará Rafael Cansinos Assens, en *El movimiento V.P.*, el “poema increado” del Poeta del Sur/Isaac del Vando Villar como paradigma de la insolvencia creativa del personaje). La imagen creacionista no pretenderá transmitir las relaciones insospechadas entre objetos, sino fundarlas:

Quando escribo: “El pájaro anida en el arco iris”, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver. [...] *El océano se deshace agitado por el viento de los pescadores que silban* presento una descripción creada; cuando digo: *los lingotes de la tempestad*, os presento una imagen pura creada, y cuando os digo: *Ella era tan hermosa que no podía hablar*, o bien: *la noche está de sombrero*, os presento un concepto creado²³³.

Visto así, podríamos considerar que una de las consecuencias de la composición de imágenes creacionistas –método incorporado por el Ultraísmo en su cruzada por adaptar prestamos de diferentes *ismos*– es la generación de catacresis, es decir, la acuñación de palabras o sintagmas con sentido traslaticio, metafórico, para designar algo que carece de nombre especial. Desde el momento en que se trata de conceptos, descripciones o imágenes creados por el poeta en su búsqueda de visiones inéditas, por lógica no podrán existir palabras con sentido denotativo, de diccionario, que las rotulen. Estas fundan a nivel intratextual una realidad empíricamente inexistente con tales características. Reconocemos un inventario de descripciones creadas, con su consecuente formulación de catacresis, en el “intermedio lírico” del capítulo XIII de *El movimiento V.P.*:

Y alternando sus voces cantaron las maravillas que solo se ven desde los viaductos, creando esa página de antología que se ha hecho célebre en el título de “Idilio sobre el viaducto”.

–¡Oh, amigos míos! ¿Qué veis desde los viaductos? [...]

–Yo veo locomotoras de cuello de jirafa que me brindan la estrella de su frente.

–Yo veo estrellas donde estalla ese huevo explosivo que las vírgenes incuban sin peligrar en el calor de sus muslos inocentes. [...]

²³³ Vicente Huidobro: “El Creacionismo” en *Obra selecta*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 308.

–Los niños, traviesos, constelaron el cielo de pegatechos luminosos²³⁴.

En la novela se insertan dos capítulos titulados “Intermedios líricos” (capítulos IX y XIII) que conllevan una digresión del argumento. Para su biógrafo Francisco Fuentes Florido esta peculiaridad caracterizaría el estilo cansiniano, donde la narrativa es estática, sin una trama episódica dinámica, pues se desarrolla colmada de “flores imaginativas” y de “frutos de verdades trascendentales”. Juan Manuel Bonet sostendrá que por cualquier página que se abra *El movimiento V.P.* se podrá comprobar “que en él es más importante la trama poética de las imágenes que el hilo narrativo tradicional. Lo *ubuesco* de los sucesos vuelve secundario el argumento”²³⁵. El maestro sevillano es un enamorado de las grandes imágenes que penetran en el oficio del narrador. Gusta de interpolar cantos líricos que podrían destacarse, autónomos, de la novela:

Muchas de las novelas de Cansinos se sostienen gracias al soporte poético, con el consiguiente abuso de imágenes y pensamientos alambicados. [...] Así sucede en novelas como *El pobre Baby*, *El manto de la virgen*, *La encantadora*, *Las cuatro gracias*, *La Madona del carrusel*, *Los sobrinos del diablo*, *La danza de Miriam* [...] y tantas otras, en las que su autor nos muestra una prosa superabundante, afiligranada, melodiosa, y una acción apenas existente, con un hilo argumental adelgazado hasta el límite máximo²³⁶.

Aunque *El movimiento V.P.*, novela ultraísta, goza de una fluidez argumental y un ritmo de los acontecimientos más eficiente que el de las obras citadas, su autor no logra sacrificar los entre actos líricos. Para Daniel Hübner, “atravesando el tenue hilo argumental de la novela, se ensarta en ella una desbordante colección de metáforas, catálogo-muestra del fervor [...] del Ultraísmo”²³⁷. Su credo estético en relación con el cultivo de la imagen lo encontramos definido en *El divino fracaso*, donde confiesa que:

Del mismo modo que amo las imágenes quietas, amo también los paisajes vagos y confusos... Quizás por haber mirado tanto en la tarde a las mujeres de semblante empañado... Gusto de los trazos un tanto desdibujados, de los olvidos sobre las figuras... Del mismo modo que nunca diré “Ella se llama Carmen y había nacido en...” Ante cada detalle necesario, bailo la danza de los siete velos y agoto todas mis contorsiones rítmicas²³⁸.

²³⁴ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 139. Bajo el seudónimo Juan Las, el sevillano escribió un poema titulado “El viaducto ávido y quieto” en la sección “Poemas del Ultra” de la revista Grecia, Nro. V, correspondiente a diciembre de 1918, de manera que esta alusión es también metaficticia.

²³⁵ Juan Manuel Bonet: “Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y *El movimiento V.P.*” en *El movimiento... op. cit.*, p. 38.

²³⁶ Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos... op. cit.*, pp.29-30.

²³⁷ Daniel Hübner: “Rafael Cansinos Assens y ‘El movimiento V.P.’: entre la novela lírica y la crónica humorística del Ultraísmo en España” en *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 17, Nros. 1-2, 1991, pp. 157-158.

²³⁸ Rafael Cansinos Assens: *El divino fracaso*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, p. 42.

Para algunos críticos, la inserción de pasajes de gran lirismo en la narrativa ha provocado que sus novelas resistan mal el paso del tiempo, como les sucede también a las novelas de Cocteau, Girandoux o Benjamín Jarnés. Borges lo llamó “el más admirable anudador de metáforas de cuantos manejan nuestra prosodia”²³⁹.

Inspirado en las propuestas del creacionismo, el Ultraísmo también persiguió el poema absoluto, es decir, una sucesión de imágenes desprovistas de referente objetivo, por lo que no significan nada más que la realidad que literalmente fundan: “la verdadera imagen creacionista es arbitraria [...] el poema creacionista puro resulta incomprensible: porque remite a sí mismo”²⁴⁰. Distinguir creacionismo de Ultraísmo puede plantear ciertas dificultades teóricas, dada la intersección de intenciones. José Luis Bernal habla de “creacionismo y Ultraísmo, o *el problema de una diferencia*”²⁴¹, pero el panorama se aclara cuando aislamos aquellas propuestas que sí fructificaron en la tertulia de El Colonial y descartamos las que se alejaron claramente del programa ultraísta. Es factible realizar esta misma operación con los aportes de Futurismo, Dadaísmo y Expresionismo, según veremos más adelante, de modo de identificar los elementos que se incorporaron y resignificaron gracias al eclecticismo ultraísta. La confusión respecto de las etiquetas se refleja con claridad en la siguiente anécdota relatada por Gerardo Diego:

Conocía a Díez Canedo, a Cansinos Assens y a Ramón Gómez de la Serna... Yo sabía que se llevaban mal y lo pude notar. Les llevé un poema, *Azar*, a los tres. Díez Canedo me dijo: está muy bien; es un poema futurista. Cansinos Assens, a quien también pareció bien, me dijo que era ultraísta, y por fin Ramón, que se trataba de un poema creacionista... El poema era el mismo²⁴².

En sus “Apuntaciones críticas: La metáfora” Jorge Luis Borges señalará el carácter demiúrgico, religioso, de la figura retórica que pretende definir. El escritor argentino, que en el prólogo a *Fervor de Buenos Aires* (1923) se autocalificaría como “novelero de metáforas”, afirmaba en el número 35 de *Cosmópolis*, correspondiente a noviembre de 1921, que “el creacionismo se justifica plenamente” por su actitud adámica, fundadora de una parcela de la realidad sin precedentes²⁴³. Este artículo

²³⁹ Jorge Luis Borges: “Definición de Cansinos Assens” en *Inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1998, p. 52.

²⁴⁰ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 166.

²⁴¹ José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 8.

²⁴² Agustín Sánchez Vidal: “La cultura española de vanguardia” en Harald Wentzlaff-Eggebert: *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y Antología Crítica*. Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, p. 345.

²⁴³ Señala Jorge Guillén, al reflexionar sobre la poesía gongorina (a propósito del endecasílabo *arde el río, arde el mar, humea el mundo*), que “la simple imagen –mundo en humo– posee ya menos vigor que la imagen doblada de metáfora: arder de río y mar. Esas palabras no pueden pensarse literalmente y nos obligan a resolverlas en un más allá inefable, con pura intuición sensible. La metáfora crea un orbe [...]. Ver la buena metáfora –la única– y creer en ella es todo uno”. En: Jorge Guillén: *Notas para una edición comentada de Góngora*. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002, pp. 81-82.

pertenece ya a su período de retorno a la patria natal, está datado el 27 de agosto de 1921 en Buenos Aires, pero será difundido por la prensa española tres meses más tarde. Allí comunica la idea de que cuando un geómetra afirma que la luna es una cantidad extensa en las tres dimensiones, su expresión no es menos metafórica que la de Nietzsche cuando prefiere definirla como un gato que anda por los tejados, dado que en ambos casos se tiende un nexo desde la luna (síntesis de percepciones visuales) hacia otra cosa. “En el primero, hacia una serie de relaciones espaciales; en el segundo, hacia un conjunto de sensaciones evocadoras de sigilo”²⁴⁴. La función desrealizadora de la nueva metáfora se conecta con el uso de lo que el mismo autor llamó “adjetivo antitético”, es decir, el adjetivo que, en la poesía de vanguardia, se presenta como extraordinariamente inadecuado con respecto al sustantivo al que califica. Rosa María Martín Casamitjana señala una correspondencia entre el uso de este adjetivo y las artes plásticas: si uno de los primeros síntomas de emancipación de la mimesis en la pintura fue la independencia del color con respecto a la forma, este fenómeno se aprecia también en la poesía vanguardista. La vaca amarilla de Kandinsky, los violinistas verdes de Chagall, y las estridencias cromáticas de fauvistas y expresionistas evidencian un proceso demiúrgico. Porque lo característico de la adjetivación vanguardista es:

...la asociación insólita de dos palabras –muchas veces sustantivo y adjetivo– que nunca sospechamos que pudieran maridarse [...]. Alberti, Adriano del Valle, Gerardo Diego. Los ejemplos que podríamos aducir son innumerables, pues es este es un rasgo constante en toda la poesía de vanguardia española, desde el Ultraísmo al Surrealismo²⁴⁵.

No es ocioso suponer, entonces, que la metáfora vanguardista se convierte en una *figura de ficción*.

Algunas pautas para la distinción entre imagen simple y múltiple las ofrece, según San José Lera, la reflexión metapoética de Gerardo Diego esparcida en revistas de época y en intercambios epistolares como el mantenido con José Ortega y Gasset²⁴⁶. Hacia 1919, en su artículo “Posibilidades creacionistas”, publicado en *Cervantes*, el poeta de albores ultraicos reflexionaba sobre la naturaleza de la imagen y señalaba el camino que lleva desde la imagen simple, atada a la lógica, hasta la completa liberación

²⁴⁴ Jorge Luis Borges: “Apuntaciones críticas. La metáfora”. Reproducido en: Gilberto Mendonça Teles, Klaus Müller-Bergh: *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Sudamérica y países del Plata*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 172-176.

²⁴⁵ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 194.

²⁴⁶ Estamos de acuerdo con Javier San José Lera en que a los nombres de Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges o Gerardo Diego, conocidos como los grandes teóricos de la imagen nueva, deben añadirse otros nombres menos citados pero igualmente iluminadores: Antonio Espina, José Bergamín, Francisco Vighi – con los juicios estéticos y humorísticos volcados en sus *Versos viejos*, que analizamos ya–, el Jorge Guillén que camina hacia *Cántico* o Cesar Arconada.

de la imagen múltiple. Dos años más tarde, la carta que envía a Ortega con fecha 14 de junio de 1921 será ejemplificadora:

Una imagen múltiple [...] es un verdadero acorde. Simultaneidad de notas; coincidencia de intervalos [...]. Así digo yo finalmente en *Gesta* “Galanes apasionados/ rasgueaban las rejas”. La emoción será completamente distinta de la que nos daría el desdoblamiento en “rasgueaban las guitarras/ junto a las rejas”²⁴⁷.

La crítica ha calificado a Gerardo Diego de “poeta ambidextro” y de “poeta maniqueo” por alternar estilos y retóricas discrepantes²⁴⁸. Esta peculiaridad se reconoce desde su obra temprana: tras su *Romancero de la novia* (1920), de estrofas románticas, publicó el ultraísta *Imagen* (1921), acusó la modernidad de *Manual de espumas* (1924) poco después de redactar su *Galería de estampas y efusiones* (1923), en un recorrido que, desde la deshumanización –o desrealización– lo llevó a un progresivo re-humanismo. El ejemplo dado por Diego en la cita anterior (“Galanes apasionados/ rasgueaban las rejas”) pertenece al poema “Gesta” dedicado a Vicente Huidobro, firmado en Santander en noviembre de 1919 y publicado en *Cervantes. Revista hispano-americana* en diciembre del mismo año. Al explicitar en su carta a Ortega el proceso creativo que subyace a la composición de la imagen múltiple nos permite evidenciar un movimiento complejo de condensación: *guitarras* es absorbido por *rejas*, sustantivo con el cual comparte rasgos, como la longitud de las cuerdas (e, incluso, el metal con que están elaborados), pero con el que muy difícilmente podrían intercambiarse sin modificar buena parte de su significación, dando lugar así a una visión inédita, creada, pero incorporando, a su vez, el precepto de agudeza y brevedad conceptista que enaltecía Baltasar Gracián (“más obran quintaesencias que fárragos”; “lo bueno, si breve, dos veces bueno”). Hay que señalar que, en la poesía de vanguardia española, fue el Ultraísmo el movimiento precursor de la disociación mental favorecida por la elipsis metafórica, tangible en versos como “Un vuelo de miradas/ acribilla la noche”²⁴⁹, que

²⁴⁷ Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, p. 412.

²⁴⁸ El mismo Cansinos Assens lo hace en el tercer tomo de *La nueva literatura*, donde afirma que Gerardo Diego posee dos temperamentos, dos visiones distintas de las cosas, y que para expresarse requiere dos técnicas diversas y antagónicas: “Lírico ambidextro, le vemos pulsar simultáneamente el instrumento clásico –la siringa de Rubén, diestra en toda suerte de sabias armonías– y los discordantes caramillos modernos. Forja el soneto y la décima como un profesor de Retórica, y al mismo tiempo sabe captar los ritmos nuevos con rara facilidad de oído. Su figura va circunstancialmente unida al movimiento ultraísta de 1919, que le presta significación y realce, y quien solo le conociera por su libro *Imagen*, publicado en 1922”. En: Rafael Cansinos Assens: *La nueva literatura, Tomo III. La evolución de la poesía (1917-1927)*. Madrid, Editorial Páez, 1927, p. 303.

²⁴⁹ Guillermo de Torre: “Pararrayos” en José Luis García Martín: *Poetas del Novecientos. Entre el Modernismo y la vanguardia [Antología] Tomo II: De Guillermo de Torre a Ramón Gaya*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p.13. La elipsis metafórica, años más tarde, sería reconocida por Federico García Lorca en Góngora, como precursor del procedimiento privilegiado por las vanguardias españolas.

gracias a la sinécdoque del primer verso y a la condensación metafórica de la segunda hace surgir una imagen mucho más eficaz que “una bandada de pájaros veloces cruza la noche como si fueran disparos”. O en los versos del mismo autor, también correspondiente a *Hélices*: “De tus sortijas lunares/ penden todos los puertos”²⁵⁰ donde, además, el sustantivo “sortijas” es una dilogía que puede aludir a anillos o a rizos.

La explosión de la manía por el cultivo de la imagen atraviesa de manera transversal la producción lírica de grupos y movimientos florecidos durante las primeras décadas del siglo pasado, no necesariamente en diálogo entre sí: el acento puesto en la imagen como figura de condensación se vislumbra en manifiestos y proclamas ultraístas –tanto españoles como argentinos–, en el programa creacionista de Huidobro y Reverdy, en los escritos teóricos del *imagism* anglosajón y en el marinettiano *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912).

En el texto programático *A few Don'ts by an Imagiste* (1912), Ezra Pound (1885-1972) presenta el programa estético del *Imagism* en que tabula una serie de prohibiciones para la construcción de imágenes por parte de los poetas que constituyeron la corriente del *imagism* angloamericano (Richard Adington, Hilda Doolittle, entre otros), que también acusa influencia del Cubismo, como el Creacionismo y el Ultraísmo. Esta especie de “reglamento” incluye el rechazo de adornos y adjetivos innecesarios y aboga por el esfuerzo en la construcción de imágenes, paralelo con la música:

- 1) Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something;
- 2) Don't use such an expression as “dim lands of peace.” It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the adequate;
- 3) Use either no ornament or good ornament;
- 4) Go in fear of abstractions. Don't retell in mediocre verse what has already been done in good prose;
- 5) Don't imagine that the art of poetry is any simpler than the art of music, or that you can please the expert before you have spent at least as much effort on the art of verse as the average piano teacher spends on the art of music.²⁵¹

Varios de sus puntos –en especial, los ítems 1, 3 y 5– coinciden con las búsquedas poéticas que proponen ultraístas y futuristas. Sobre el Manifiesto Ultraísta primigenio (publicado como “Ultra. Manifiesto de la juventud literaria”) la bibliografía sobre el movimiento suele insistir en el hecho indocumentado de que apareció por primera vez en la prensa madrileña en el otoño de 1918, haciéndose eco de declaraciones de Cansinos Assens y de Borges sobre sus fechas de redacción, aunque no

²⁵⁰ Guillermo de Torre: “Madrigal a bordo” en José Luis García Martín: *Poetas... op. cit.*, p. 16.

²⁵¹ Ezra Pound: “A Few Don'ts by an Imagiste” en Lawrence S. Rainey (Ed.): *Modernism. An anthology*. Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 95-97.

se hallaron tales originales²⁵². Sí lo encontramos publicado en el número 11 de la revista *Grecia* (Sevilla, 15 de marzo de 1919) y republicado dentro de un artículo de Cansinos Assens titulado “Liminar” en *Cervantes* (Madrid, noviembre de 1919). Se trata de una declaración de intenciones y de un llamado a la renovación, a la huida del novecentismo, sin especificación de método ni de herramientas. Guillermo de Torre lo calificó de “rudimentaria exposición de propósitos”. La arenga de Cansinos dice así:

Nuestra literatura debe renovarse [...] Nuestro lema será *ultra* y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de *Ultra*, y en la que solo lo nuevo hallará acogida. Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores²⁵³.

El “Manifiesto Ultraísta” aparecerá en *Grecia* número 20 (Sevilla, 30 de junio de 1919) firmado por Isaac del Vando Villar. Allí dirá que “Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna lírica ultraísta en las columnas de *Grecia* sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos²⁵⁴. Es significativa la adopción del adverbio de modo, *platónicamente*, pues los manifiestos ultraístas españoles excluyen un programa en consonancia con su voluntad explícita de no ser ismo ni escuela. No obstante, será a posteriori, hacia 1925, cuando Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* enumerará los propósitos renovadores del movimiento que no figuraban explicitados en los manifiestos (excepto aquel firmado en 1921 por el grupo mallorquín). En síntesis, los preceptos ultraístas que reconoce Torre eran los siguientes:

²⁵² Lo hace Jorge Luis Borges en su artículo “Ultraísmo” publicado en la revista porteña *Nosotros*, en 1921, quien señala que al Ultraísmo lo apadrinó inicialmente el gran prosista sevillano Rafael Cansinos Assens y en sus albores no fue más que “una voluntad ardentísima de realizar obras noveles e impares, una resolución de incesante sobrepujamiento”. Cita la propia definición de Cansinos, para quien “El Ultraísmo es una voluntad caudalosa que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando con el tiempo”. Supuestamente estas habían sido escritas en el otoño de 1918. Hoy –escribe Borges– tras dos años de variadísimos experimentos líricos ejecutados por una treintena de poetas “podemos precisar y limitar esa anchurosa y precavida declaración del maestro”. Reproducido en: Celina Manzoni (Ed.): *Vanguardistas... op. cit.*, pp. 28-35.

²⁵³ Harald Wentzlaff-Eggebert / Wansch, Doris; *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999, p. 71. Fue firmado por Xavier Bóveda, Cesar A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca. No obstante, reclamará más tarde Guillermo de Torre que *Ultra* había publicado este manifiesto con su firma pero sin solicitar su consentimiento (“pues nada se me había anunciado o consultado”) junto con la de otros siete jóvenes, tres de los cuales (Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero y J. de Aroca) eran meros contertulios de las reuniones de Cansinos Assens.

²⁵⁴ Isaac del Vando Villar: “Manifiesto Ultraísta” en *Grecia* Nro. XX, Año II, 30 de junio de 1919, p. 9. También Guillermo de Torre publicará en la misma revista, el 1 de noviembre de 1920, su manifiesto ultraísta “Vertical”, así como sus “Ultra-manifiestos” en *Cosmópolis* Nro. 29, un año más tarde.

- 1) Reintegración lírica e introducción de una nueva temática sobrevalorando la imagen y la metáfora, suprimiendo la anécdota, lo narrativo, la efusión retórica;
- 2) Proscripción del sentimentalismo, solo aceptado en su envés irónico, impura y deliberadamente mezclado al mundo moderno, visto este nunca de modo directo, sino en un cruce de sensaciones. El objetivo era romper con la continuidad del discurso lógico, dando relieve contrariamente a las percepciones fragmentarias;
- 3) Cultivo de la pura imagen, pero no la simple, directa o reproductiva, sino indirecta y transportada a otros planos. Se busca la captación de imágenes duples, triples y múltiples que, “como raras y excepcionales flores polipétalas abrían y desdoblaban en nuevas perspectivas la percepción original”;
- 4) Concepción de la poesía no como desarrollo sino como síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos;
- 5) Desaparición de la rima. No obstante, algunos poetas usarán un ritmo unipersonal, mudable, no sujeto a pauta;
- 6) Supresión de cadenas de enganches sintácticos y fórmulas de equivalencia “como”, “parecido a”, “semejante a”, entre otras;
- 7) Supresión de la puntuación, que será sustituida por un sistema tipográfico de blancos y espacios, de alineaciones quebradas. Así el poema prescinde de sus cualidades auditivas –sonoras, musicales, retóricas– y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible;
- 8) Reacción contra motivos y temas subjetivistas, sentimentales, eróticos; esfuerzo por dar categoría lírica a temas modernos. [...] Nuevas asociaciones y disociaciones mentales capaces de traducir “una visión intacta y amaneciente del mundo”: este fue el empeño ultraísta más difícil y menos realizado, el más criticado²⁵⁵.

Rafael Cansinos Assens había ya incorporado estas pautas teóricas en la ficción, a través del procedimiento de abismación en el código: *El movimiento V.P.* refleja a los poetas del movimiento como personajes con una concepción programática de la literatura: promulgan la abstención del epíteto, la abolición del sustantivo y su reemplazo por el infinitivo, el rechazo del pluscuamperfecto, la supresión de puntos y comas en favor de la incorporación de blancos tipográficos, el uso de erratas y neologismos (incluso la adopción de la errata como una nueva figura poética), la construcción de imágenes inéditas, la adopción de tópicos futuristas como las mujeres locomotoras/máquinas o los poemas de “ritmo veloz”, así como la búsqueda incesante de palabras nuevas e imágenes flamantes y el cultivo de la página en blanco (en alusión

²⁵⁵ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, pp. 61-63.

humorística al silencio mallarmeano). Para ellos, “en arte, todo es asunto de forma”, como dirá su maestro, el Poeta de los Mil Años. La búsqueda de visiones inéditas derivadas del cultivo de la nueva imagen que pregona el punto 3) señalado por Guillermo de Torre, así como la supresión de la anécdota que reclama el punto 2), son caricaturizados en la novela cansiniana mediante la alusión a una poesía cuya oscuridad roza el sinsentido, en desmedro de su originalidad. El Poeta Bohemio y Burgués reflexiona lo siguiente:

–Tienes que ser oscuro, pues si te detienes a dar explicaciones, envejeces y te haces arcaico. Y sin embargo hay cosas que me inquietan. Por ejemplo: fíjate en los versos de nuestro amigo, el Poeta Subjetivo. Yo te juro que no los comprendo. ¿Recuerdas los que publicó en el último número de nuestra revista?

Parafernales circuitos me embolisman
Y eufóricas reacciones silurizan
Mi yo catamenial...

¿Entiendes tú algo?

–Te declaro francamente que no. Ese Poeta Subjetivo me preocupa mucho. Antes tenía un almita completamente clara y elemental. Era hermano de las florecillas y de los gozquecillos. Pero ahora se ha vuelto feroz. Sin embargo, sus ojos azules siguen siendo completamente seráficos. Yo creo que su estilo de ahora es intersticial. Y temo que concluya muy pronto en la Academia.

–Y nosotros ¿dónde concluiremos? Porque te juro que cuando escribo a lo poeta V.P. tampoco entiendo lo que digo –declaró el Poeta Bohemio y Burgués–. Me entra un delirio extraño, una fiebre que no sé lo que escribo...²⁵⁶

Según Abelardo Linares, el Poeta Subjetivo se trataría del escritor ultraísta Cesar A. Comet, cuya tendencia al empleo desmesurado del neologismo lo emparenta con la escritura de Torre. Cansinos no nos ofrece ninguna pista biográfica que pueda apuntalar la identificación. Pero nos basta la caricatura del lenguaje de sus versos, donde esparce neologismos como “parafernales”, “silurizan” o “catamenial”: “cualquiera que haya leído poemas de Guillermo de Torre y de Cesar A. Comet puede comprobar su semejanza, por lo que la conclusión no es difícil”²⁵⁷. En relación con el punto 7), donde se explicita la voluntad del Ultraísmo de aprovechar los blancos tipográficos y la cancelación de los signos de puntuación, la novela ironiza, otra vez, con los excesos que conducen al demérito de la calidad literaria:

¿Ves el carácter de modernidad que da a nuestra revista la supresión de los puntos y comas? [...] mira cómo los blancos ambientan nuestros poemas. Los

²⁵⁶ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 178.

²⁵⁷ Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 23.

blancos son como la atmósfera en los cuadros. Representan el elemento intersticial, como diría el Poeta Más Joven: No se puede negar que aunque nuestros poemas de ahora, de esta nuestra era gloriosa y bendita no digan nada, hacen muy bien a la vista²⁵⁸.

Si bien los manifiestos iniciales carecieron de voluntad escolástica, quienes dieron asidero teórico al movimiento fueron Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges y Eugenio Montes. Fue el argentino quien lideró la redacción de un posterior “Manifiesto del Ultra” cuando todavía vivía en España. Este apareció en *Baleares* número 131 (Palma de Mallorca, 15 de febrero de 1921) y fue firmado, además, por Juan Alomar, Fortunio Bonanova (seudónimo de Josep Lluís Molí) y Jacobo Sureda. Allí sugieren la búsqueda de la imagen inédita, aunque todavía sin ofrecer mayores precisiones:

...el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja —más allá de las cárceles espaciales y temporales— su visión personal. Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. [...] La creación por la creación, puede ser nuestro lema. La poesía ultraica tiene tanta cadencia y musicalidad como la secular²⁵⁹.

Un poco más preceptista es la “Proclama” aparecida en *Ultra* número 21 (Madrid, 1 de enero de 1922) aunque primero se había publicado en el primer número de *Prisma* (Buenos Aires, diciembre de 1921) firmado por Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges, su primo Guillermo Juan y Guillermo de Torre. El valor de la metáfora inédita y de la condensación asoma aquí con mayor claridad:

Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas, queremos desanquilosar el arte. [...] Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora [...]. Sus versos, que excluyen la palabrería y las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas²⁶⁰.

²⁵⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 112.

²⁵⁹ Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar, Jorge Luis Borges: “Manifiesto del Ultra” en *Baleares*, febrero de 1921. Reproducido en Celina Manzoni (Ed.): *Vanguardistas... op. cit.*, pp. 23-24.

²⁶⁰ Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre: “Proclama” en *Prisma*. Revista Mural Nro. 1, Buenos Aires, diciembre de 1921. Reproducido en Celina Manzoni (Ed.): *Vanguardistas... op. cit.*, pp. 25-27.

Y en “Anatomía de mi Ultra” publicado en el segundo número de la revista homónima (Madrid, 20 de mayo de 1921) Borges se propondrá enunciar las intenciones de sus esfuerzos líricos y aislará dos cualidades obligatorias para la poesía ultraísta, que da cuenta de la transversalidad disciplinaria de las vanguardias, a caballo entre literatura, artes visuales y música:

...hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso. El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado. La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve²⁶¹.

También había escrito un artículo de réplica en el diario *Última hora* de Palma de Mallorca, publicado el 19 de octubre de 1920 pero con fecha al pie del 14 de octubre. Se trataba de una respuesta categórica a las declaraciones polémicas que habían recaído sobre la revista *Grecia* y sobre el Ultraísmo, por parte del periodista Elviro Sanz, bajo el seudónimo de L’Aura de L’Illot en las páginas del periódico *L’Ignorancia*. Allí el argentino continúa sentado bases teóricas del movimiento a partir de la oposición a la literatura modernista, a la literatura realista, y en pos de la creación de nuevas realidades en consonancia con los mandatos del *Non serviam* huidobriano:

Estos trucos (antítesis, frases de relumbrón, quincallería verbal...) son asumibles en cualquier retórica, y es hora de olvidarlos. [...] Nuestro arte no es individualista. Nuestro arte no es autobiográfico. Nosotros no queremos reflejar la realidad tangible. Nos elevamos sobre ella hacia otra realidad del espíritu, siempre evolucionando: como ya demostró el poeta de vanguardia Jacobo Sureda²⁶².

Cabe señalar, no obstante, que ya en estas precisiones teóricas se va alejando Borges de las intenciones ultraístas primigenias. No compatibilizan el último párrafo de la cita precedente con la descripción que Guillermo de Torre hace del Ultraísmo peninsular, al señalar que, si bien sus poetas quisieron transmitir visiones inéditas de algún fragmento de vida vehiculizadas gracias a la nueva imagen, la búsqueda de lo insólito no se desarrolló en un plano fantástico sino real, “yacente en los meandros de lo cotidiano”, y que los temas ultraístas pretendieron evadirse tanto del subjetivismo como de las lindes geográficas nacionales. Lo contrario hará muy pronto Borges en la orilla rioplatense, con su estilo metafísico y su primer nacionalismo –del que más tarde

²⁶¹ Jorge Luis Borges: “Anatomía de mi Ultra” en *Ultra*, 20 de mayo de 1921. Reproducido en Gilberto Mendonça Teles, Klaus Müller-Bergh: *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Sudamérica y países del plata*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, p. 171.

²⁶² Jorge Luis Borges: “Tribuna libre. Réplica” en *Última hora*, Palma de Mallorca, 19 de octubre de 1920. Reproducido en el apéndice documental de Jorge Luis Borges: *Cartas del fervor... op. cit.*, p. 192.

renegaría— que decantaron en su “Trilogía porteña”: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Volviendo a su estancia mallorquina, las réplicas de Borges a críticos españoles del movimiento se repitieron. Además de la mencionada, junto a Juan Alomar y Jacobo Sureda —utilizando el seudónimo colectivo *Dagesmar*— redactó el artículo “*Ultraísmo*” en el mismo periódico mallorquín, esta vez en marzo de 1921 y como respuesta a otro artículo antiultraísta firmado por *Pin* en idéntica publicación, *Última hora*.

Henchido de preceptos, el Borges de la orilla natal revelará los entresijos de su método en un artículo publicado en la revista *Nosotros*, en diciembre de 1921: el elenco de mandamientos de que carecía, voluntariamente, el movimiento liderado por Cansinos Assens del otro lado del Atlántico (aunque sí los había incorporado en su novela). La imagen recibe un tratamiento de prioridad, pero se especifican, además, requisitos sintácticos, ortotipográficos y argumentales en la siguiente esquematización de principios:

- 1) Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora;
- 2) Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles;
- 3) Abolición de trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada;
- 4) Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia²⁶³.

Cada uno de estos preceptos ultraístas eran lanzados desde las páginas de *El movimiento V.P.*: el uso de imágenes y metáforas chocantes, ilógicas, donde destacan el mundo del cine, del deporte, del adelanto técnico (“Los motores suenan mejor que endecasílabos”), la tendencia a establecer una disposición tipográfica nueva de las palabras del poema, pretendiendo de ese modo hacer ver una fusión de la plástica y la poesía, la adopción de neologismos, tecnicismos y palabras esdrújulas, así como la eliminación de la rima. La reflexión metaliteraria en relación con las clases de palabras es otra constante de la gramática del Ultraísmo. El blanco principal de ataque es el uso inadecuado del adjetivo, como afirma el Poeta Maldito y Bendito: “La abstención del epíteto es tan importante como la del soneto [...] pues el epíteto es, podríamos decir, el instrumento de la tiranía, algo así como su esbirro abominable”²⁶⁴. El propio Cansinos Assens había dicho:

pienso que las instituciones tan anacrónicas como la oda, la silva y el soneto deben desaparecer, y que coronas y tiaras son objetos para anticuarios. En lo

²⁶³ Jorge Luis Borges: “Ultraísmo” en *Nosotros*, año XV, vol. 39, Nro. 151, diciembre de 1921. Reproducido en Celina Manzoni (Ed.): *Vanguardistas... op. cit.*, pp. 28-35.

²⁶⁴ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 92.

social estoy también con las vanguardias; creo que hay que tener el valor de poner epitafios definitivos sobre muchas ruinas²⁶⁵.

Para Gloria Videla, el énfasis ultraísta en el uso de la imagen deriva de la influencia de la obra de Ramón Gómez de la Serna, ya que muchos poemas ultraístas, al no tener un nexo temático o sentimental, al ser solo un collar de imágenes ingeniosas, parecen una colección de greguerías²⁶⁶. Así, las greguerías serían las hermanas mayores de las imágenes ultraístas. Videla grafica esta hipótesis mediante la comparación de los siguientes pasajes de Gómez de la Serna con otros de Garfias y de Rivas Panedas, semejantes en la estructura sintáctica, en la búsqueda de la visión ingeniosa e inaugural, y en la animización de elementos de la naturaleza:

El arco iris es la cinta que se pone la naturaleza después
de haberse lavado la cabeza

El jardín se fuma en pipa las hojas caídas

Alguna estrella está llena de sueño y se la ve cerrar los ojos

(Greguerías, Ramón G. de la Serna)

Los espejos son lagos
puestos en pie

(“Sol”, Pedro Garfias)

Las acacias peinadas
a media melena

(“Café”, J. Rivas Panedas)

No solo los poetas de los movimientos anglosajón e hispanoamericano señalados colocaron en primera plana la experimentación con la imagen, sino escritores como el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (1903-1978) con sus microgramas, o el mexicano Juan José Tablada (1871-1945), cuya obra apeló al poder de concentración de la palabra, buscó construir una imagen autónoma y libre de ataduras explicativas por influjo de los haikús japoneses, especialmente en *Un día... (poemas sintéticos)*, *Li-Po y otros poemas* y *El jarro de flores (disociaciones literarias)*. Guillermo de Torre considera que la predilección por formas breves se debe a que, si el propósito esencial es captar sensaciones discontinuas, tales micropoemas resultan funcionales a la nueva

²⁶⁵ “Apéndice: palabras de R. Cansinos Assens” en: Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 32.

²⁶⁶ Gloria Videla: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 22.

estética²⁶⁷. En esta línea, identifica un precursor: el ultraísta precozmente fallecido José Ciria y Escalante (1903-1924), quien había escrito versos como:

Las banderas rebeldes
Cruzan los horizontes
Cristo
Sobre las aguas
Apacienta las olas

O bien las “cápsulas de imágenes” de Juan Gutiérrez Gili:

Vagón:
Galería de panoramas

Acueducto:
Peine de sol.

Oasis:
Las palmeras más altas son cohetes.²⁶⁸

La misma tendencia de composición de “leves flores poemáticas” incluye, para Javier San José Lera, los carteles literarios de GeCé –a los que aplica la tradición del caligrama–, y la influencia del haiku en los “telegramas poéticos” de Ramón, Guillermo de Torre, Rogelio Buendía (1891-1969), Isaac del Vando Villar (1890-1963), Juan José Domenchina (1898-1959), Adriano del Valle (1895-1957) o el ya citado Francisco Vighi²⁶⁹.

1.8.1. *La imagen múltiple como radiografía de época*

Y esas nubes atónitas
¿por qué no se convierten
en máquinas de calcular?

Guillermo de Torre, “Carteles”

El origen de los saltos ecuestres de la nueva imagen –o de la “metáfora transformada a la moderna”– hay que buscarlo en el contexto, como sugería Borges en su carta a Abramowicz: la nueva metáfora debe ser dinámica en consonancia con el ritmo occidentalista o yankee que nos empuja. Así, heterogeneidad, dinamismo, movimiento, eclecticismo, presentismo y concisión espacial son rasgos de la imagen vibrante ultraísta, múltiple o encadenada. Esta encuentra su referente empírico en la

²⁶⁷ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 83.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

²⁶⁹ Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, p. 407.

rapidez y trepidación de la vida moderna urbana, fabril y febril; de estas fuentes bebe la poesía de Apollinaire, Tzara y Reverdy. El impacto psíquico que el cambiante entorno ciudadano genera en la conciencia del sujeto repercute en la composición lírica, que se torna fragmentaria; Walter Benjamin y Matei Calinescu identifican por primera vez este fenómeno en la escritura de Charles Baudelaire, especialmente en sus *Pequeños poemas en prosa. El spleen de París* (1869)²⁷⁰. La imagen, por su riqueza de matices “recoge mejor que el símbolo las reacciones que suscita en el hombre moderno la aprehensión de una realidad cada vez más compleja, sutil y ambigua”, convirtiéndose así en la nueva herramienta artística del conocimiento²⁷¹.

¿Qué recurso eficaz estaría en condiciones de proponer la literatura para desautomatizar la experiencia de alienación ciudadana? El *Examen de metáforas* escrito por Jorge Luis Borges en Lisboa, publicado por primera vez en los números 41 y 41 de la revista coruñesa *Alfar* (1924) y más tarde incorporado a *Inquisiciones* (1925) reivindica esa figura retórica por ser un alivio de la cotidianeidad y un recurso privilegiado para generar azoramiento²⁷². El despliegue metafórico, entonces, obedece al imperativo que Pedro Garfías lanza tras leer su “Alocución a los hermanos del Ultra” en la fiesta que, a imitación de las veladas dadaístas, tiene lugar en Madrid el 2 de mayo de 1919: “Abramos nuestros ojos a la vida/ que ha de darnos la imagen nueva”²⁷³. La vertiginosidad de la vida urbana, que se contempla como algo en continuo devenir, hace que se aproximen las cosas más distantes. La analogía es “el medio de creación con capacidad para captar esa aproximación de lo disímil, ese simultaneísmo que es signo de la vida moderna”²⁷⁴. En las ciudades, la frecuencia de estímulos visuales y sonoros obliga al ciudadano a un entrenamiento perceptivo que coadyuve a que esa nueva topografía se naturalice, se transforme lentamente en norma. Podríamos pensar que la representación literaria de la trepidación urbana se efectiviza mediante aquellos ítems que Borges considera los puntos canónicos del movimiento ultraísta, desde las páginas de la revista *Nosotros*: reducción de la lírica a su elemento primordial (la metáfora), una

²⁷⁰ En sus ensayos *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (1938) y *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1931), Walter Benjamin defiende la idea de que la lírica baudelaireana, con su fragmentación y discontinuidad constructiva, representa el impacto que las condiciones sociales y materiales de la sociedad urbana parisina del siglo XIX generaron en las relaciones interpersonales, especialmente en las relaciones amorosas. Por su parte, el crítico rumano Matei Calinescu, en *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posModernismo* (2003) estudia el ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) del simbolista francés e identifica en esta obra un rasgo que considera esencial de la modernidad: el intento de captar la inmediatez y transitoriedad de la experiencia urbana moderna.

²⁷¹ Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, p. 402.

²⁷² Jorge Luis Borges: “Examen de metáforas” en Cesar Antonio Molina (Ed.): *Alfar... op. cit.*, pp. 385-386.

²⁷³ Pedro Garfías: “Alocución a los hermanos del Ultra” en Sergio Antonio Escamilla Tristán (Ed.): *Pedro Garfías, un recuerdo ardiente*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1992, p.24

²⁷⁴ Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, p. 402.

sintaxis lacónica facilitada por la prescindencia de las frases medianeras, los nexos y adjetivos inútiles así como la síntesis de dos o más imágenes en una sola.

La bi- o tridimensionalidad de las artes visuales conlleva la ventaja de la analogía icónica en relación con el mundo –son más eficaces en su aspiración a ser *imago vera*–, facultad de la que carecen las artes del discurso en virtud de su encadenamiento en un eje sintagmático, lineal. ¿Qué mejor interpretación del *shock* urbano y del simultaneísmo de las artes que las imágenes vibracionistas de los cuadros del pintor montevideano ultraísta radicado en Barcelona, Rafael Barradas?²⁷⁵



Imagen 13. Rafael Barradas, *Calle de Barcelona a la 1 pm* (1918)

²⁷⁵ El vibracionismo ha recibido numerosas definiciones, pero puede considerarse, sustancialmente, como un Futurismo no modernólatra ni maquinista, especialmente atento a la iconografía y las costumbres de las clases populares.



Imagen 14. Rafael Barradas, *De Pacífico a Puerta de Atocha* (1919)

La experiencia de la discontinuidad, la percepción a saltos, el montaje derivan de la experiencia del paseante inmerso en el entramado de la multitud, de su necesidad de adaptar la retina a las modificaciones del mundo. Numerosas metáforas de corte ultraísta se desprenden del sencillo contraste de los motivos vitales y maquinísticos modernos, que para Guillermo de Torre constituyen un repertorio de imaginería occidental autóctono. El procedimiento de condensación aspira a aproximar realidades distantes con un objetivo:

...la imagen ultraísta es una *imagen vibrante* por haber nacido en el contexto de un dinamismo urbano rodeado de disonancias mecánicas pero también por el uso privilegiado de la sinestesia viso-auditiva y por las asociaciones perceptivas que busca despertar en el receptor, al recrear atmósferas inconexas que lo arrojen a realidades distantes e inverosímiles, sensaciones de extrañamiento o azoramiento²⁷⁶.

²⁷⁶ Marisa Martínez Pérsico: “Vibracionismo pictórico, Ultraísmo literario. Ecos de un diálogo transatlántico en la revista *Alfar*” en *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana* Nro. 6, Universidade Fernando Pessoa, p. 196. El dinamismo urbano fue interpretado como signo de progreso por los futuristas, quien forjaron el concepto de *ciudad-efímera*: “Lo scritto *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909) si apre con questa immagine di una Milano nocturna, moderna, europea, luogo aperto al nomadismo automobilistico, dove fervono cantineri, officine e in cui l’elettrificazione ha sottratto spazio alle tenebre. Questa futurista è un’ideologia legata alla cultura della civiltà industriale, alla metropoli in continua evoluzione, la città ‘cantiere tumultuante’, fatta non per durare, ma effimera, dove, come si legge nel manifesto sull’architettura di Sant’Elia, ‘le case dureranno meno di noi’. Case senza radici, mutevoli e trasformabili nella grande area metropolitana, dove Marinetti avverte proprio quel senso di libertà sconfinata [...] metropoli tentacolare, aperta, multidirezionale, polifonica, con vie erratiche, che determina nell’uomo un’accelerazione sensoriale” en Claudia Salaris: *Dizionario del Futurismo*. Roma, Editori Riuniti, 1996, p.23. La ciudad es vista como compenetración de espacios. En este clima Boccioni pinta *La città che sale, Visioni simultanee, La Strada entra nella casa*;

En su predilección por motivos maquinísticos modernos, heredados del Futurismo, el movimiento ultraísta peninsular se distancia de otro ismo contemporáneo, el Expresionismo, que también utilizó el humor pero con la finalidad inversa: plasmar una crítica hacia los aparentes adelantos de la ciencia y la tecnología, tornarse una protesta contra el hombre-máquina, tal fue ciertamente uno de los intentos del Expresionismo alemán “que Lothar Schreier definió en efecto como *el movimiento espiritual de una época que pone la experiencia interior por encima de la vida externa*”²⁷⁷. Con el Dadaísmo sucede otro tanto: reconoció, con el Ultraísmo, la influencia vivificante del cine norteamericano y del arte negro. Pero, a pesar de que el núcleo vanguardista español admite paralelos con la irreverencia y perenne afán de polémica pública practicados por Dadá, “lo separan de este la exaltación, decididamente afirmativa, de las calidades pragmáticas del mundo occidental”²⁷⁸. Aun así Guillermo de Torre quiso ser un omnímodo promotor de las novedades dadaístas en el panorama hispánico: su artículo titulado “El movimiento dadá”, publicado en *Cosmópolis* en febrero de 1921, estudia las vinculaciones del Dadaísmo con el Futurismo, la utilización de la ruptura sintáctica y la reestructuración de los discursos poéticos por medio de las audacias caligramáticas. También en “El vórtice dadaísta” –en las páginas de la misma revista madrileña, un mes más tarde– el autor plantea los problemas de la recepción de este movimiento en los círculos ultraístas, y va publicando semblanzas de Breton, Tzara, Soupault, Aragon, Francis Picabia y Paul Dermée. De manera que, si Borges había traducido y socializado el Expresionismo en los círculos ultraístas españoles (en especial, en la revista *Tableros*), de Torre hizo lo propio con el movimiento surgido en Zurich. Respecto del alcance de la supuesta dependencia ideológica y técnica que el Ultraísmo mantuvo con estos ismos, Gloria Videla expresa que la respuesta a la pregunta acerca de qué debe este movimiento a cada una de las escuelas es difícil de determinar, puesto que existe una dificultad previa: la imposibilidad de establecer límites nítidos entre ellas mismas.

La lírica contemporánea tiene una estructura común, que enraíza en el romanticismo y se forja a través de la magia revolucionaria de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, hasta desembocar en el siglo XX. Todas las escuelas de vanguardia poseen un acervo común, un árbol hacia el cual todas estiran la mano para recoger frutos, a veces en buena armonía, otras discutiendo agriamente el derecho de propiedad²⁷⁹.

Severini diseña *Il boulevard, Nord-Sud* y Carrà configura bocetos ciudadanos en *Ciò che mi ha detto il tram, Notturmo a Piazza Beccaria* o *La Galleria di Milano*.

²⁷⁷ Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, p. 151.

²⁷⁸ Emilia de Zuleta: *Guillermo... op. cit.*, p. 36.

²⁷⁹ Gloria Videla: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 92.

Como señalaba Cansinos Assens en una entrevista incluida en *Grecia*, las ideas de Nietzsche, D'Annunzio, Walt Whitman, Emerson, Verhaeren; el Futurismo de Marinetti, el dinamismo manifestado en la lírica con los temas de la conquista de la mecánica, la vida intensa, los aeroplanos, Guillermo Apollinaire, en su conjunción con el arte abstracto e ideal; las obras de Mallarmé, Pedro Reverdy, el creacionismo de Vicente Huidobro, Tristan Tzara, Max Jacob, F. Picabia, Jean Cocteau, la revista *Antología Dadá* de Zurich, y el *Nord-Sud* de París han producido el Ultra, que es algo que está más allá del novecentismo. Busca sus motivos en la vida intensa y el arte abstracto; utiliza el verso libre; admite todas las posibilidades. Extrae elementos del Futurismo, del dinamismo, del creacionismo que trajo Vicente Huidobro a Madrid en su valija diplomática de novedades líricas del año 1918²⁸⁰.

El desarrollo cinematográfico, en rápida escalada desde su nacimiento de la mano de los hermanos Lumière en 1895, es otro de los responsables de la construcción de la nueva imagen, en especial, de la configuración de una nueva sintaxis lírica y narrativa que incorporó la velocidad a la manera del montaje de fotogramas. El cine aportó una novedosa gramática estética: ejerció una acción galvanizadora de la que la composición literaria no podría escaparse. Habilitó el simultaneísmo que tanto impactaría en las relaciones témporo-espaciales de la nueva lírica, de acuerdo con la creciente importancia de lo visual. Así se hablará del *poema cinematográfico*, que no responderá a otra cosa que a la voluntad de ser poesía en imágenes:

La simultaneidad y agolpamiento de la imagen fílmica encuentra su correlato en la imagen múltiple, poética, continuada y libre, que complementando su carácter visual puede adquirir formas representativas en el texto (cfr. Caligramas). Por eso la teoría poética ultraísta especificaba que el poema prescindía de sus cualidades auditivo-sonoras, musicales y retóricas (liquidando solo en la intención todo peso simbolista) para adquirir un valor netamente visual, un relieve plástico²⁸¹.

Al ensamblaje de las sucesivas tomas registradas en la película fotográfica corresponderá, en el discurso lírico, el montaje de imágenes poéticas sin frases medianeras, nexos ni adjetivos inútiles, como anhelaba Borges. Así se edifica una forma narrativa dinámica: “El cine, al carecer de conjunciones subordinadas y de puntuación, excepto la lenta cadencia de los fundidos y las mezclas, es orgánicamente yuxtaposición”²⁸². Sin embargo, no solo el Ultraísmo incorporó a su producción los

²⁸⁰ Rafael Cansinos Assens: “Haciéndonos justicia. El Ultraísmo” en *Grecia* Nro. XXXIII, año II, 20 de noviembre de 1919, p. 4.

²⁸¹ José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, pp. 45-46.

²⁸² Roger Shattuck: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Visor, 1991, p. 275.

aportes del cine, sino también otros movimientos de vanguardia: el Expresionismo, el Surrealismo y el Futurismo experimentaron profundamente con él. El interés que el movimiento italiano manifestó por el séptimo arte se justifica por su capacidad de asociación con lo que denominaron “paroliberismo” –le parole in libertà– así como por su creencia de que el libro era ya un objeto anacrónico, un estático compañero de sedentarios:

Il cinema attira l'attenzione dei futuristi sia come mezzo espressivo destinato al più vasto pubblico che per il suo nuovo linguaggio basato sul montaggio. [...] La tecnica del montaggio viene applicata da Marinetti nelle pagine di *Zang Tumb Tuuum* (1914), se ne serve Corrado Govoni in alcune sue poesie, costruite con un assemblaggio d'immagini, mentre Paolo Buzzi nel romanzo *E'Ellisse e la Spirale* (1915), che reca come sottotitolo la dicitura ‘film + parole in libertà’, fornisce addirittura il metraggio in ogni capitolo, come se si trattasse appunto d'una pellicola²⁸³.

En el manifiesto “La cinematografía futurista”, publicado en el número 0 del periódico *L'Italia futurista* el 11 de septiembre de 1916 y firmado por F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla y R. Chiti, los integrantes del movimiento caracterizan al cinematógrafo como un colegio para muchachos, capaz de entrenarlos en la escuela de la velocidad, la fuerza y el gozo. Destacan la relación íntima del cine con la nueva sensibilidad y en él depositan sus mayores expectativas, pues este “acelerará la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia”²⁸⁴. Para ellos, el cine debe ser liberado como medio privilegiado de expresión, pues es el único idóneo para la construcción de una sinfonía poliexpresiva:

sustituyendo a la revista (siempre pedante), al drama (siempre previsto) y matando al libro (siempre tedioso y oprimente). Las necesidades de propaganda nos obligarán a publicar un libro de vez en cuando. Pero preferimos expresarnos por medio del cinematógrafo, los grandes tableros de palabras en libertad, y los móviles anuncios luminosos²⁸⁵.

En relación con la técnica de filmación, para transmitir los principios de simultaneidad y compenetración el Futurismo ideó la filmación de tiempos y lugares distintos pero ofreciendo al espectador, en el mismo instante-escena, dos o tres visiones diferentes, colocadas una al lado de la otra.

En el capítulo XXVIII, la novela de Cansinos Assens introduce la presencia de un movimiento literario fundamentalista al que llama *Movimiento V.P. Reforzado*, que podríamos interpretar como una caricatura del Futurismo. Este defiende una propuesta

²⁸³ Claudia Salari: *Dizionario... op. cit.*, p. 21.

²⁸⁴ F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti: “La cinematografía futurista” en *L'Italia futurista*, Nro. 0, 11 de septiembre de 1916, p. 28.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

de renovación plagada de excesos que incluyen la ruptura de toda norma estética –y ética–, el ejercicio de la violencia y el rechazo del libro impreso. El modo en que figura retratado en la novela, sin ningún ademán positivo, puede leerse como un intento de mostrar que la categórica propuesta vanguardista italiana no podía cuajar sin ajustes en el contexto español, vertebrado por valores y tradiciones muy distintos:

El V.P. reforzado era la última consecuencia del movimiento V.P., la extrema izquierda de aquel partido lírico. [...] Habíanse emancipado de toda traba y roto con todos esos vínculos sociales que representan las conjunciones copulativas y los signos de puntuación. [...] Ellos eran mucho más modernos: representaban el dinamismo de una época vertiginosa. Estaban siempre a caballo sobre sus motocicletas, corrían sin cesar de un lado para el otro, y no se detenían nunca, porque detenerse es envejecer. Ni siquiera se detenían a escribir sus poemas; los proyectaban en forma de anuncios luminosos. [...] Los poetas del V.P. reforzado resultaban, pues, inmorales y agresivos. Hacían un reprochable abuso de la velocidad [...] su único objeto parecía ser sencillamente el de familiarizar a las muchedumbres con la poesía [...] y hacerles aceptar, de una vez para siempre, todo lo que hasta entonces se consideró nefando: los hiatos, las asonancias y las cacofonías. [...] enemigos de las antologías encuadernables, no han dejado ningún documento, exposición o exégesis de sus doctrinas. [...] Pero aquella exaltación de la velocidad era peligrosa en una ciudad que aspiraba a conservar los ritmos tradicionales. En pocos días, los poetas del V.P. reforzado habían causado muchos atropellos, sin contar las otitis producidas por las potentes bocinas de sus motores y las intoxicaciones líricas²⁸⁶.

En España, Ramón Gómez de la Serna, buen seguidor de las ideas futuristas, resultó también seducido por las potencialidades del séptimo arte y por la irreverencia del movimiento italiano. La revista *Plural* reseñará el contenido de su libro *Cinelandia* (1923), calificando a Ramón como “el genial incorregible, el alumno más díscolo de la grave Academia de la Realidad Coherente”²⁸⁷. Tras la publicación del libro incluirá en *Alfar* dos artículos titulados “En la supuesta Cinelandia. Los cocktails absurdos” (correspondiente al número 40, de mayo de 1924) y “Más de Cinelandia” (número 43, septiembre de 1924). Allí bautizará a la ciudad moderna de “ciudad cineflua”²⁸⁸.

Con respecto a la influencia del cine en la construcción de la nueva poética de la imagen, advierte Javier San José Lera que, al pensar en tal influencia, no lo hace en términos de presencias temáticas sino de herencias formales:

Si el haikú aporta a la poética de la imagen la brevedad y la síntesis emocional, que enlaza con lo popular, el séptimo arte se convierte en ejemplo máximo de

²⁸⁶ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 256-257.

²⁸⁷ Reseña anónima incluida en *Plural*, Nro. 1, Año I, enero de 1925, p. 40.

²⁸⁸ Ramón Gómez de la Serna: “Más de Cinelandia” en Cesar Antonio Molina (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927) Tomo III*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983, p. 378.

dinamismo imaginístico y simultaneísmo, la presencia de lo visual simultáneo [...].

La potencia visual de la imagen cinematográfica impregna los caligramas (o los carteles literarios de GeCé). [...] El simultaneísmo es clave para la interpretación de la nueva lírica desde la influencia del cine. [...] También el estilo (el montaje, la fragmentariedad) es común a cinema y poesía²⁸⁹.

Si previamente aseveramos que la estética ultraísta configuró su poética por absorción y transformación de un haz de direcciones renovadoras (léase: ismos europeos) para emerger como un producto distinto, la imagen ultraísta acusa el influjo de la imagen cubista por su pretensión de ser creada, no reproducida. En un artículo publicado en 1913 pero escrito un año antes, Guillaume Apollinaire expresaba que “Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación”²⁹⁰. Al adoptar la pintura cubista la perspectiva múltiple, de modo de representar los diversos ángulos de un objeto en un mismo plano sin apelar a la perspectiva de cuño renacentista, se abandona la voluntad mimética y los objetos carecen de referente extraartístico: se rompe el compromiso con la apariencia de las cosas para dejar lugar al conocimiento que el espectador tiene de las mismas. Aunque las primeras experimentaciones con esta técnica nos remontan a las últimas obras de Paul Cézanne, la consolidación de la estética cubista –y la incorporación de la significativa técnica del *collage* en la plástica– se la debemos a la labor conjunta de Pablo Picasso y de Georges Braque, que originaron el cubismo sintético, un producto que semeja ser pariente del montaje de fotogramas cinematográficos:

En un primer momento se trató solo de integrar papeles pegados a la superficie del cuadro, pero, más tarde, utilizaron todo tipo de elementos, provenientes del entorno cotidiano. Así, cartas de la baraja, etiquetas de determinadas botellas, papeles de empapelar, telas, hules, etc., sirvieron para efectuar composiciones de extraña belleza. El hecho de integrar materiales diferentes en el seno de composiciones cubistas determinó, en parte, que tanto Picasso como Braque optaran por cambiar el proceso analítico del cubismo inicial por otro de carácter sintético. Surgió entonces la modalidad conocida como cubismo sintético, en la que las pinturas, a pesar de presentar una composición claramente geométrica, permitían que el espectador percibiera con facilidad una forma global identificable²⁹¹.

Apollinaire se anticipa en más de una década a la cuestionable definición que Ortega y Gasset haría del nuevo arte al calificarlo de *deshumanizado* (Guillermo de

²⁸⁹ Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, pp. 409-410.

²⁹⁰ Guillaume Apollinaire: “Los pintores cubistas” en Lourdes Cirlot (Ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995, p. 69.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 58.

Torre considerará que, más que deshumanizador, se tratará de un arte *desrealizador*: “Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan trabajosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en la naturaleza. Son la verdad, y fuera de ella no conocemos ninguna realidad”²⁹². Las filiaciones entre Cubismo, Creacionismo y Ultraísmo como movimientos que celebran la proliferación de imágenes creadas se deducen de las palabras de Guillermo de Torre, quien –siguiendo una lógica de lectura semejante a la que concibe Borges al hablar de Kafka y sus precursores– bautiza como creacionista a Rimbaud²⁹³. En *Alfar* número 34 (noviembre 1923) el teórico madrileño sostiene que Arthur Rimbaud es un auténtico creador de imágenes y metáforas genuinamente creacionistas. Después de conocer a los poetas del cubismo francés o a nuestros ultraístas “basta releer los poemas en prosa de las *Illuminaciones* para comprobarlo”²⁹⁴. Compárense las imágenes poéticas del siguiente fragmento de un poema en prosa de Guillermo de Torre (“Aviograma”, publicado por primera vez en *Grecia*, año III, Núm. XLI, 29 de febrero de 1920, e incluido en *Hélices*) con la composición de la imagen cubista en la siguiente pintura de Georges Braque:

Zumbidos ápteros en la noche isótropa.
La concavidad nocturnal, polariza saturnalmente el enigma paranoíaco.
Invisibles cables ultratelúricos, treman en un espasmo vocal. Y he aquí la descoyuntada grafía estelar del curvilíneo diagrama cinemático, que sembró el VELÍVOLO AUGURAL a su tránsito, plasmada, con la simultánea yuxtaposición de un cuadro cubista, en la sensible retícula receptriz de las nubes microfónicas [...]



Imagen 15. Georges Braque, *Casas en L'Estaque* (1908)

²⁹² *Ibíd.*, p. 70.

²⁹³ En una de sus cartas del año 1921 a su amigo Sureda, Borges pretenderá descubrir una tradición clásica en el movimiento: “¿Sabes que Quevedo fue un formidable ultraísta?” en Jorge Luis Borges: *Cartas del fervor... op. cit.*, p. 30. Tampoco estaban lejos los propios ultraístas de Góngora. La sección séptima de *Hélices*, titulada “Kaleidoscopio” incorpora un homenaje bajo la forma de epígrafe proveniente de *Las Soledades*. También lo hacen Adriano del Valle en *Los gozos del río* y Rogelio Buendía en *La rueda de color*. Por su parte, Borges, en *Inquisiciones* (1925), considerará a Torres Villarreal un “hermano de nosotros en Quevedo y en el amor a la metáfora”.

²⁹⁴ Guillermo de Torre: “Esquema sobre *el caso Rimbaud*” en Cesar Antonio Molina (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927) Tomo II*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983, p. 122. Corresponde al número 34, de noviembre de 1923.

“Aviograma” es encabezado por un epígrafe de Marinetti, proveniente de *Zang tumb tuum*. La descoyuntada grafía estelar –que nos hace pensar en estrellas irregularmente dispersas en el cielo como signos de puntuación mal colocados–, el velívolo augural –quizás, un velero apenas arribado a un puerto–, las nubes microfónicas –imagen viso-auditiva que convoca el aspecto de los cirrus, por ser un tipo de nube con volutas y filamentos pequeños, con capacidad de provocar lluvias–, todo ello plasmado con la simultánea yuxtaposición de un cuadro cubista, encuentra su correlato en la imagen de la derecha. Allí apreciamos la simultaneidad en la representación de objetos y figuras desde diferentes ángulos: el cielo, el puerto, los faros, las embarcaciones. “Simultaneità” palpable en cuadros de Braque, Picasso o Ardengo Soffici:

Simultaneità: posto l’artista come centro mobile dell’universo vivente, tutte le sensazioni ed emozioni, senza prospettiva di spazio o di tempo, attirate e fuse in un atto creativo poetico’ [...] simultaneità degli stati d’animo, con cui intendono superare la prospettiva classica attraverso una pluralità di prospettive, fondendo in una sintesi plastica ciò che si vede e ciò che si ricorda o si immagina²⁹⁵.

El léxico cubista de Torre se transcribe en estilo directo en numerosos pasajes de *El movimiento V.P.*, donde el personaje se presenta así:

Yo pertenezco a la era novísima: soy producto de la mecánica moderna, soy el hijo de Fémina aviadora y porvenirista. Anuncio el tercer sexo, el fruto andrógino e híbrido libre de todas las fatalidades ancestrales. Soy una anticipación del porvenir. Me han amamantado las dínamos poderosas y he mecido mi infancia en las cunas velivolantes. Vivo en las cuatro dimensiones y por eso soy intersticial. Mi figura ¿no lo veis?, es una superposición de planos. Mirad: por debajo de mis brazos pasan los ríos. En el hueco de mi pecho palpita la ciudad: por mi costado desfilan las esquinas. Mis pupilas son un caleidoscopio prodigioso: mis orejas vibran como antenas, y al mover los pies transito mensajes que descifran los aparatos radiotelegráficos de los buques en alta mar. [...] Yo soy, en fin, el nuevo arte libre y taumatúrgico²⁹⁶.

Guillermo de Torre, años más tarde, juzgará la imaginería de su *Hélices* de padecer un “ingenuo afán demiúrgico”, por ejemplo, en versos como “Soy el jinete de los meridianos/ Y mi sed intersticial/ Apura los continentes olvidados/ Sobre mis hombros/ Saltan los puentes transatlánticos”. A la manera de un *mea culpa* póstumo, el madrileño reconoce haber practicado un género fácil, que llegó a convertirse en un clisé y resultó rápidamente abandonado por sus cultivadores. No obstante, considera que la mayor debilidad fue “la pretensión de trasponer poéticamente los elementos del mundo

²⁹⁵ Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, pp. 133-134.

²⁹⁶ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 79-80.

moderno” por dar origen a imágenes risibles como la de “tranvías embarazados”²⁹⁷. Las analogías remotas que emparentan el mundo natural con el moderno pueden desatar la cuerda del humor, como parece ser el objetivo de Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*, al hacerle componer a sus personajes una serie de imágenes como las que siguen:

–¡Oh, las palmeras, *policemen* aburridos del desierto!

–[...] Si seguimos aquí más tiempo, la aurora inexorable nos fusilará con su Kodak²⁹⁸.

La superabundancia de neologismos, en la poesía de Torre, es un procedimiento desrealizador que opera no solo a nivel semántico sino grafemático. Nuestra hipótesis es que el escritor ejerció una violencia contra los límites de las palabras homologable a la ruptura de la norma que ejercitaron los pintores cubistas ante los contornos de la figura clásica: Guillermo de Torre contrae vocablos, los unifica, inventa esdrújulos porque estos se prestan mejor a la condensación (cuentan con mayor potencialidad semántica dada su capacidad de albergar mayor número de morfemas), y, en este sentido, cumple de un modo personal con el imperativo de la brevedad que los ultraístas pregonaron en sus textos. En el citado “Aviograma”, en vez de decir “invisibles cables más allá de la tierra”, reemplaza la construcción de lugar por el adjetivo “ultratelúricos”; en vez de describir “pequeñas nubes sonoras” inventa que las nubes son “microfónicas”. Si al representar la realidad-concebida o la realidad-creada el pintor puede dar la apariencia de tres dimensiones (puede, en cierto modo, “cubicar”, indica Apollinaire en “Los pintores cubistas”) esto no sería posible si simplemente reprodujese la realidad-vista, a menos que crease un efecto en reducción o en perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada. Independientemente del talento poético de Torre, tantas veces puesto en cuestión, sus versos denotan la misma voluntad demiúrgica de los pintores cubistas. Como escribe en su poema “Inauguración”, incluido en *Cervantes* en 1919: “Tus palabras/ resumen las perspectivas inholladas [...]. Quisiera estrenar la vida cotidianamente/ practicar el simultaneísmo estético-accional/ y oprimir todas las mañanas/ el resorte de horizontes dispares”²⁹⁹. Los poetas cubistas y creacionistas practicaron con las palabras el mismo juego de descomposición y composición a que el pintor cubista somete al objeto: el efecto es muchas veces desementizador, pues despoja a la palabra de su valor utilitario de comunicación y la reduce a un objeto de juego. También los surrealistas, más tarde, ejercerán sobre el lenguaje una labor desintegradora. Y Vicente Huidobro lo hará en el último canto de su admirable y desconcertante *Altazor* (1931), cuyo proyecto había comenzado a concebir en 1919 con

²⁹⁷ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, pp. 91-92.

²⁹⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 140. La obra incluye la palabra en itálicas.

²⁹⁹ José Luis García Martín: *Poetas del Novecientos... op. cit.*, p. 19.

el nombre *Voyage en Parachute* según testimonia Rafael Cansinos Assens en el artículo “Vicente Huidobro” publicado en *La Correspondencia de España* el 24 de noviembre de 1919, impactado por la prolífica estancia del chileno en Madrid.

En su novela, Cansinos Assens se ríe del abuso que los ultraístas hicieron de la errata, como generadora involuntaria del neologismo. La eleva a la jerarquía de “nueva figura poética del movimiento”. La caricatura resulta más eficaz (y cruel para con la locuacidad de los integrantes del movimiento) en tanto la producción de la errata ni siquiera nace de la imaginación de sus integrantes, sino del azar:

–¡Preocuparte a estas alturas de las erratas! ¿No sabes que ese es otro recurso de nuestro arte moderno? Yo mismo he encargado en la imprenta que las distribuyesen oportunamente por todo el número. La errata, amigo mío, es la manera más cómoda de crear el neologismo. Y el neologismo, recuérdalo, es la mancha nueva que tachona la piel de la jirafa vieja.

–¡Tú has descubierto la errata como una nueva figura poética, y veo que tienes razón! ¡Cuántas veces, en secreto, aunque pareciera indignarme, celebré yo y agradecí esa colaboración gratuita de los cajistas! ¡Ellos me salvaron muchas veces, amigo mío! Pero ahora, en nuestro arte nuevo, la errata adquiere todo su valor. ¡Oh, qué maravilloso es nuestro arte nuevo! ¡Cómo multiplica la imagen, todo es en él imagen! Yo cojo imágenes inéditas con solo tender la mano; bailan ante mí como moscas otoñales³⁰⁰.

Otra de nuestras apreciaciones que atañen a la originalidad en la construcción de la nueva imagen en la obra de Guillermo de Torre es que este compone, según veremos, caligramas no figurativos: caligramas cubistas. No nos referimos a aquellos caligramas donde se evidencia a primera vista el objeto representado, como sucede en “Girándula”, “Hélices” o “Cabellera”, en los que el mismo título lo aclara, sino a poemas como “Naturaleza extática”, dedicado al pintor Juan Gris (y no es un dato secundario, pues nos ofrece una instrucción de búsqueda hacia la obra pictórica del español). La forma que adquiere el poema parece reproducir la guitarra cubista:

³⁰⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 112-113.

NATURALEZA EXTÁTICA

A Juan Gris

Un segmento de luna
sobre la bandeja

El corazón de la granada
es un abanico del iris

La guitarra la pipa y el periódico
disecados como loros

Palpando entre el mosaico
el vidrio canta sus reflejos

A través de la ventana bastidor del sol
el viento afina sus cordajes

Desconsolada una guitarra
con las clavijas sueltas
enmaraña su testa

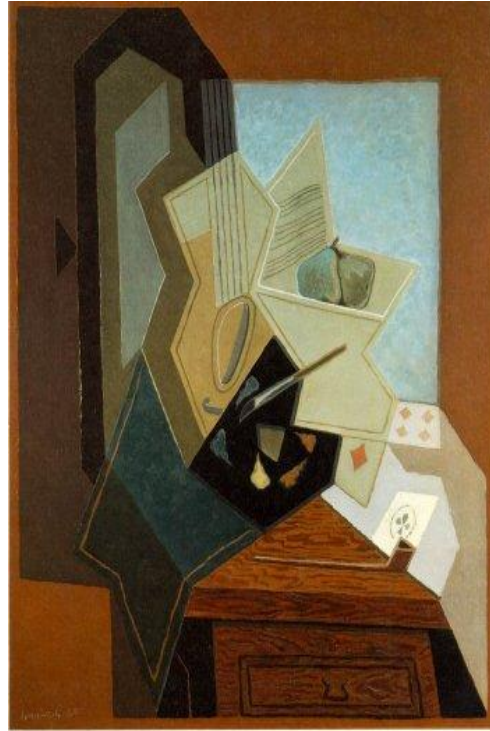


Imagen 16. Juan Gris, *La ventana del pintor* (1925)



Imagen 17. Juan Gris, *La ventana* (1918)

La novedad de este poema es que presenta una doble mediación con el objeto que representa: de la guitarra figurativa pasa a ser guitarra en descomposición de planos –sometida a la técnica cubista– y luego guitarra cubista sometida, a su vez, a su representación verbal en forma de caligrama. A pesar de carecer de reflexiones metapoéticas sobre “Naturaleza extática”, el ambiente que describen los versos facilitan la identificación con la pintura de Gris: los símbolos de la pipa, el periódico y la guitarra

figuraban entre las primeras propuestas del pintor, ya en 1915. El poema presenta imágenes múltiples como “A través de la ventana/ bastidor del sol/ el viento afina sus cordajes”, donde *cordajes* funciona como una dilogía aplicable a viento y guitarra.

Señala Martín Casamitjana que uno de los procedimientos deformadores y desrealizadores más fecundos fue la geometrización de la forma. La reducción de las formas complejas de la realidad a la pura esquematización geométrica no fue, sin embargo, privativo de la pintura: hasta tal punto se identificó geometrismo con modernidad que la poesía de vanguardia se hizo eco de esa tendencia plástica y a menudo recurrió a la descripción de personas y objetos por medio de imágenes y metáforas geométricas. Apelan a este recurso desrealizador poetas de la generación del '27 como Vicente Aleixandre o Gerardo Diego, quienes lo combinarán con la producción de imágenes múltiples: “Una bandada de ángulos/ en un vuelo sin hilos / nace del campanario”³⁰¹. Antes lo había hecho Guillermo de Torre en su “Madrigal aéreo”, al describir los senos cúbicos de una “fémina porvenirista” en un poema de resonancias eróticas:

[...]
Y en tu obsesión geométrica
 evocas voluptuosamente
 la carnal perpendicular
 bisectriz de tu divino triángulo
Oh la vibración de tus diástoles
 que transfundes al lucífero afín
 en una ósmosis erótica
Tálamos en las antenas
 Andróginos mecánicos
Oh Fémina porvenirista!
En mi espasmo augural
 te he poseído arrullándote
al ritmo de las hélices sidéreas.

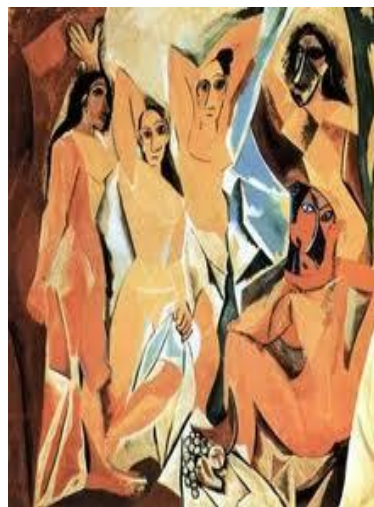


Imagen 18.
Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907)

³⁰¹ Gerardo Diego: *Obra completa. Poesía I*. Madrid, Aguilar, 1989, p. 59.



Imagen 19. Pablo Picasso, *Mujer con abanico* (1908)

Los versos de “Madrigal aéreo” asumen una disposición triangular, de contornos geométricos destacados sobre el blanco, que recuerda la anatomía de las mujeres del cubismo analítico picassiano.

1.8.2. *El decálogo del perfecto futurista. Imagen dual y aeroliteratura*

¿Qué caracol es comparable, joyeleros poéticos y ruines sensibleros que os entusiasmaís con una conchita o un caracolito y que os pasáis la vida buscándolos a través de las playas inhóspitas, a una gran turbina que es un maravilloso caracol del artefacto y un rizo formidable que forma la espiral poderosa e hija del hombre? ¡Qué *Marsellesa* la que interpretan las locomotoras y sirenas de fábrica en coro colectivista!

Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (Maquinismo)

Un silbido. Y, entre un aletear
de hélices, cae en mi red
la noche desgajada.

Guillermo de Torre, “Hai-kais (occidentales)”

Si la imagen fue la figura cultivada por antonomasia por las huestes ultraicas y por la generación subsiguiente, era natural que un nuevo “arte del mirar” facilitado por los adelantos tecnológicos desatara la admiración de sus escritores. En primera fila figuran los novedosos medios de transporte, en una gradación que va desde la motocicleta, el automóvil, la locomotora y el tranvía hasta arribar a la cúspide del escalafón: el aeroplano. La imagen cubista guarda una relación sumamente estrecha con la mirada desde el aire, pues esta también empuja a la ruptura de la perspectiva: el ojo recibe una visión sintética y simultánea generadora de nuevas representaciones

artísticas. El elogio de las máquinas hunde, evidentemente, sus raíces en los postulados del Futurismo y en los adelantos de la aviación:

En España, la literatura de creación sobre la aviación se concentra en la primera mitad del siglo XX y se puede organizar en dos etapas. Primero, de 1912 a 1925, una época para destacar la fascinación por surcar el cielo, por las alas de la libertad, por una perspectiva nueva con la que mirar el mundo. Es tiempo para los vuelos europeos, con la expedición Madrid-París en 1912 a cargo de Verdines, de las primeras pruebas de vuelo con aeroplano en 1915 y el proceso que culmina con la invención del autogiro, por Juan de la Cierva entre 1919 y 1924. Y segundo, de 1926 a 1933, con la épica de las grandes proezas en un sinfín de expediciones internacionales³⁰².

En el territorio de la poesía, la fascinación por el vuelo del aeroplano se concentra en la producción que va de 1915 a 1930, de Miguel de Unamuno a las vanguardias. Un somero repaso de títulos: “Al aeroplano” (Unamuno, 1915), “Aeroplano” (Ángel Espinosa, 1919, revista *Cervantes*). “Cosmopolitano” (Juan Larrea, 1920, revista *Cervantes*), “Canción del Aeroplano” (1919, José María Romero, revista *Grecia*), “Madrigal Aéreo” y “Aviograma” (1920, Guillermo de Torre, revista *Grecia*), “Aviones” (1920, Rafael Lasso de la Vega), “Cruza un aeroplano” (1926, Eliodoro Puche) y “Alas” (1930, Antonio de Obregón). La máquina, palabra clave del Futurismo, ocupará el espacio vacante de la divinidad:

...restituisce nel tempo moderno il sentimento del divino e del prodigioso che era tipico dell'antichità (la 'religione-morale della velocità). È un modello estetico che attraversa tutte le arti futuriste: la pittura (arte meccanica), l'architettura (la casa come 'macchina gigantesca'), la letteratura (il linguaggio diventa costruzione automatica con 'lo splendore geometrico e meccanico delle parole un libertà')³⁰³.

Marinetti había ya compuesto versos inspirados en el automóvil de carrera, en 1905, anticipando el leitmotiv de la nueva belleza mecánica que sería anunciada en el manifiesto fundacional del Futurismo cuatro años más tarde. Allí el automóvil de carrera, con sus gruesos tubos, era comparado con una serpiente de aliento explosivo, y celebrado como un nuevo Pegaso capaz de procurar a su conductor un sentimiento de omnipotencia e ubicuidad. Se trata de “un'innovazione che ha mutato l'ambiente e la percezione della realtà da parte dell'uomo” y que por ello contribuyó a la contrucción de una nueva imagen del mundo que halla su correspondencia estética en las diversas artes: “le sensazioni di velocità, dinamismo e simultaneità stimolate da un viaggio in macchina sono la tangibile dimostrazione che l'essenza della realtà è il lusso continuo,

³⁰² Jesús Castañón Rodríguez: “El vuelo de las palabras”. Disponible en: <http://www.idiomaydeporte.com/avia.htm> [12/03/2011]

³⁰³ Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 69.

concetto derivato dal filosofo Henri Bergson, che i futuristi applicano nelle loro opere³⁰⁴.

En una primera instancia es el automóvil el sujeto que reemplazará la figura de la mujer y los tópicos amorosos en literatura. Pero el *summum* de la nueva percepción de la realidad será el aeroplano. Además de su inserción en el manifiesto inaugural del movimiento, el avión como ícono de la aspiración sobrehumana –la voluntad de potencia– aparece en las novelas *Mafarka il futurista* (1909) y en *L'Aeroplano del Papa* (1912), donde el avión y el poeta componen una única figura que representaría la actividad creativa, “mossa dal folle vento dell'estro”, que recuerda el vuelo del huidobriano *Altazor*. El aeroplano es la imagen-símbolo que en el manifiesto futurista será homologado con los ángeles como epicentro de una religiosidad laica:

L'ideologia futurista [...] si struttura proprio come pensiero mitico, con un Olimpo affollato di figurazioni mitopoietiche pertinenti a un' epopea fortemente attualizzata. Ed è soprattutto la metafora del volo, mutata da Nietzsche, a riassumere i caratteri della polemologia futurista, volta a combattere lo spirito di gravità che lega saldamente l'uomo alla terra, impedendogli di liberarsi dai condizionamenti etici, culturali, logici e sentimentali. Col tono profetico dello Zarathustra nietzschiano Marinetti costruisce infatti un universo di figure allegoriche, in cui le macchine, facendo rivivere nell'orizzonte della quotidianità il senso del numinoso e del prodigioso, si pongono come proiezioni del desiderio e della volontà di potenza³⁰⁵.

La influencia del imaginario aéreo rápidamente pasará del contenido teórico a su plasmación estética: ya en el *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* (1912) Marinetti pondrá en estrecha relación la destrucción de la sintaxis tradicional, señalada como vehículo de la nueva poesía, con la experiencia del vuelo, puesto que “l'esperienza del volo [...] sconvolge la prospettiva tradizionale, obbligando l'occhio a

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 3. Existen otras manifestaciones artísticas donde el aeroplano ocupa el lugar privilegiado: “Anche D'Annunzio lo celebra nel romanzo *Forse che sí forse che no* (1910) e il Pascoli dedica un'ode all'aviatore Chavez. Il futurista Paolo Buzzi fa decollare i suoi ‘canti alati’ nella raccolta *Aeroplani* (1909), mentre Luciano Folgore, che concepisce un *Canto degli hangars*, tiene conferenze intitolate *Negli hangars del Futurismo* (1914); Mario Carli realizza un' *Intervista con un Caproni* (1916), Luigi Russolo concepisce la musica per ‘intonarumori’ *Convegno di automobili e di aeroplani* (1914) e il maestro Francesco Balilla Pratella crea l'opera *L'Aviatore Dro*; Franco Casavola compone la musica pero il balletto meccanico *La danza dell'elica*; Giacomo Balla e Fortunato Depero descrivono concerti plasticorumoristi nello spazio e concerti aerei nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), tema poi sviluppato dal pittore aviatore Fedele Azari nel manifesto *Il teatro aereo futurista* (1919), che propone la realizzazione di pantomime e danze aeree, quadri futuristi aerei, parole in libertà aeree, con l'impiego di fumi colorati. Marinetti é stato coautore con Azari del *Primo dizionario aereo italiano* (1929), con cui intende italianizzare la terminologia tecnica del volo d'importazione straniera (non di dirà ‘hangar’ ma ‘capannone’, non ‘cloche’, ma ‘leva di comando’) e superare il linguaggio aulico dannunziano (non piú ‘velivolo’, bensí ‘aereo’). *Ibid.*, p. 5.

una visione sintetica e simultanea”³⁰⁶. En la pintura, se plasmó, por ejemplo, en las siguientes obras:



Imagen 20.

Umberto Boccioni, *Visiones simultáneas* (1911)



Imagen 21.

Tullio Crali, *En picada sobre la ciudad* (1939)

En *El movimiento V.P.* el escritor caricaturiza la apropiación de valores futuristas por los poetas ultraicos. Estos, en perenne competencia con el grupo de los Viejos Poetas Jóvenes/Pombianos, en el capítulo XXI (“Los dueños de las alas”) urden estrategias para arrebatarles las iniciativas más modernas, pues estos últimos se habían aliado con el gremio de los bomberos³⁰⁷. Empujado por las circunstancias, al Poeta Bohemio y Burgués/Rafael Lasso de la Vega se le ocurre la siguiente idea:

—¿Y si nosotros nos aliásemos con los aviadores, no realizaríamos un acto tremendamente moderno? Fíjate, ¡los aviadores! Esa sería la victoria. Volaríamos en sus aeroplanos y arrojaríamos desde lo alto nuestros poemas obuses sobre los puños de bastón que sirven de cabeza a esos poetas viejos...
¿Qué te parece?
—Admirable. [...] ¿Pero quién conoce a un aviador?

A lo que el Poeta del Norte y del Sur/Isaac del Vando Villar responde:

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 4.

³⁰⁷ En la novela de Cansinos hay un capítulo breve dedicado íntegramente al gremio de los bomberos, de quien se dice que es “el cuerpo más notable del mundo. Tiene más pies que la mujer que danza. [...] Cada tarde, esos príapos semejantes a clisteres, disparan contra el estío del día y apagan en las esquinas los rescoldos de la siesta” en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p.153. La descripción de los bomberos como seres con numerosos pies guarda semejanzas con las imágenes que figuran en el *Manifiesto de la Danza Futurista* (1917), donde Marinetti compara la nueva danza con los disparos de la ametralladora: la velocidad en el movimiento de los pies de los bailarines debe ofrecer la sensación de estar disparando un arma para multiplicar el número de pies.

–Yo, amigos míos. [...] Si queréis esta misma noche puedo presentaros al as de los hombres-pájaro... ya sabéis que mi gravidez intelectual no me exige reposo físico, sino solo abstención de toda lectura...³⁰⁸

En el intento no saldrán bien parados. El Poeta Maldito y Bendito expone al aviador el objeto de su visita –el apuro en que se encontraban los poetas del V.P. como representantes “de una estética modernísima nacida bajo las alas de los aeroplanos”– y le recita algunos poemas del grupo, pero el llamado “hombre-pájaro” lo escucha con ojos somnolientos y responde con indiferencia:

–Señor mío, no entiendo una palabra de lo que me dice. Los aeroplanos no ponen huevos ni los han puesto [...]. Ustedes los poetas siempre han sido unos mentirosos, y yo nunca he querido nada con ustedes. Yo soy amigo de los *sportmen*, de los detectives, de los presidentes de la República y de los reyes³⁰⁹.

Tras el fracaso de la misión, el Poeta Maldito y Bendito reflexiona acerca de lo terrible que resulta que esos hombres sean los dueños de las alas, pues “Nosotros somos los creadores. Nosotros hemos inventado las alas”³¹⁰. Así, la novela nos ofrece, en clave metafórica, una reflexión sobre la ascensión: la imposibilidad de vuelo literario de los integrantes del movimiento caricaturizado.

Guillermo de Torre, en su artículo “Teoremas críticos de nueva estética” publicado en el segundo número de *Cosmópolis*, correspondiente a octubre de 1920, reconoce la larga progenie engendrada por el Futurismo en el seno del Ultraísmo, al punto de considerar la referencia y exaltación de los objetos contemporáneos como un rasgo diferencial del Ultra con respecto a otros movimientos de vanguardia (como examinamos anteriormente, este aspecto es clave pues evidencia la distancia con el Dadaísmo y el Expresionismo). El 30 de abril de 1919, en el número XIV de la revista *Grecia* se publica la “Canción del automóvil” de Marinetti. En ese mismo número aparece la “Canción del aeroplano”, de José María Romero. Y desde entonces se prodigaron en las revistas del Ultra los poemas dedicados al “Teléfono” (Pedro Olmedo Zurita), al “Viaducto” (Cansinos Assens), a los “Tranvías” (Borges), a un “Ford” (Rogelio Buendía) o a los “Cines” (Lucía Sánchez Saornil/Luciano de San Saor). De Torre dedica la sección titulada “Bellezas de hoy” de *Hélices* a cantar la modernidad de la Torre Eiffel, el Arco Voltaico, la locomotora, la mina o el pararrayos. Será a partir de la Generación del '27 cuando la cosificación de lo humano adquirirá un sentido negativo, deshumanizador, mediante “un proceso metonímico que no es sino correlato

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 196-197.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 199.

expresivo de la falta de autenticidad”³¹¹. A menudo se ha comentado la eficacia de la metáfora cosificadora con que García Lorca sugiere la inhumana crueldad de la guardia civil, al homologar las calaveras con el plomo y su alma con el charol.

En *El movimiento V.P.* se ponen en boca de personajes ultraístas numerosas imágenes construidas en base a referencias maquinísticas. En el siguiente pasaje (uno de los “intermedios líricos” de la novela, en el capítulo XIII) se da cuenta del escalafón de medios de transporte, ya señalado:

–Mira, fíjate. Todo ha cambiado de aspecto por virtud de nuestra modernidad. Esas mujeres son locomotoras. [...] Parece mentira que los poetas antiguos no hayan visto eso [...] yo veo los dobles juegos de ruedas de sus pies y los mil pasajeros que llevan sentados en los estribos de sus caderas. Si yo supiera matemáticas, podría decirte el logaritmo de su belleza. Porque su belleza es dinámica y podría expresarse en kilómetros³¹².

–¡Con la hulla que saqué de los ojos de mis amadas muertas he nutrido el corazón de mil locomotoras!

–[...] ¡Son ya antiguas! No hay más que ver que caminan sobre sus propias huellas. ¡Son todavía juglares que se deslizan cogidos de una maroma! El aeroplano, el aeroplano: eso es lo interesante. ¡Libre de todo apoyo, recorre el espacio enteramente limpio de huellas...!³¹³

Trenes, locomotoras y tranvías –a los que cantarían, entre otros, Oliverio Girondo y Rafael Alberti en la década del ’20– eran ya considerados anacrónicos por el Ultraísmo primigenio, en consonancia con los dictámenes futuristas. Hacia 1919 un ultraísta como Adriano del Valle –más tarde adscrito a la Generación del ’27– consigue apropiarse de los símbolos futuristas sin caer en la metáfora descendente, que suele coquetear con el humor (pues el uso de motivos futuristas puede despertar un efecto paródico derivado de la aplicación a elementos clásicos de objetos de la vida moderna, como señalaba Guillermo de Torre). Este poeta construye una imagen múltiple de gran belleza lírica: “El avión se me marchó volando/ del cobertizo de mi pecho, amada/ fui tras de ti, sobre un país de estrellas/ hasta llegar a un valle de la luna/ peregrinando, sobre aquel velívolo/ en que pusiera el corazón por hélice”³¹⁴. El avión (metáfora de aliento) y el vuelo (metáfora de muerte) componen una imagen compleja: al aeroplano habría que interpretarlo con el sentido de *pneuma*, que en griego es un vocablo polisémico pues condensa los significados de hálito, aliento vital y espíritu. Adriano del Valle valora la adquisición de motivos futuristas pero desprovistos de su violencia originaria, según expresa en las páginas de la revista *Grecia*: “El marinettismo furioso

³¹¹ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 222.

³¹² Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 113.

³¹³ *Ibid.*, p. 140.

³¹⁴ Adriano del Valle: “Estrellas” en *Grecia*, Nro, XIV, Año II, 30 de abril de 1919, p. 23.

que pedía la demolición de las mecas del arte para erigir en su lugar grandes fábricas de conservas, ha llegado a nosotros atemperado por los balsámicos repentes de la moderna lírica francesa³¹⁵.

La imaginería aeronáutica ha tenido larga cauda en la reflexión teórica futurista. A partir de finales de los años veinte y durante el treinta, en sintonía con los resultados de la Primera Guerra Mundial y el progreso de la aviación italiana, el interés del ismo italiano por el imaginario aéreo siguió recibiendo impulsos. Desde las artes convencionales hasta distintas expresiones de la creatividad asumen el prefijo “aero”: aeropintura, aeropoesía, aeroplástica, aeroescultura, aerodanza, aeroarquitectura, aeromúsica, teatro aeroradiotelevisivo, o incluso aerococina, aerovivienda, aerocerámica, etc. En un manifiesto dedicado a los poetas y a los aviadores, Marinetti delinea así las características de la aeropintura (1929-1931), inspirada en las sensaciones del vuelo, donde la percepción de los colores se modifica en función de la velocidad y de los movimientos del aparato, así como la convergencia de ángulos:

L'aeroplano, che plana si tuffa s'impenna ecc., crea un ideale osservatorio ipersensibile appeso dovunque nell'infinito, dinamizzato inoltre dalla coscienza stessa del moto che muta il valore e il ritmo dei minuti e dei secondi in visione-sensazione. Il tempo e lo spazio vengono polverizzati dalla fulminea constatazione che la terra corre velocissima sotto l'aeroplano immobile. Nelle virate si chiudono le pieghe della visione-ventaglio (toni verdi + toni marroni + toni celesti diafani dell'atmosfera) per lanciarsi verticali contro la verticale formata dall'apparecchio e dalla terra. Questa visione-ventaglio si riapre in forma di X nella picchiata mantenendo come unica base l'incrocio dei due angoli. Il decollare crea un susseguirsi di V allargantisi [...] In una virata a destra i frammenti panoramici diventano circolari e corrono verso sinistra moltiplicandosi e stringendosi, mentre diminuiscono di numero nello spaziarsi a destra, secondo la maggiore o minore inclinazione dell'apparecchio³¹⁶.

Los mismos efectos se buscan mediante la “aeropoesía” (1931), una técnica de escritura cuya sintaxis debe imitar la visión, velocidad y movimientos del avión en vuelo, en que interviene una dosis de improvisación y de azar. Al respecto, escribe Marinetti algunos lineamientos para la composición aeropoética:

Non usare le immagini terrestri Legare invece tutte le sensazioni visive utitive e tattili alle figure geometriche [...] Isolare a quando a quando aggettivi sostantivi verbi e blocchi di parole pero sintetizzare il vagabondare e la psicologia nomade delle nuvole [...] mediante una alogica miscela dei varii tempi dei verbi esprimere la varietà delle posizioni dell'apparecchio³¹⁷.

³¹⁵ Adriano del Valle: “La nueva lírica y la revista *Cervantes*” en *Grecia*, Nro. 12, Año II, pp. 13-14.

³¹⁶ Reproducido en Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 6.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

El título de uno de los libros más relevantes producidos por el Ultraísmo, el ya citado *Hélices*, es un homenaje a un símbolo clave del Futurismo, a pesar de que sus poemas –escritos entre 1918 y 1922 y aparecidos primeramente en publicaciones periódicas– acusan una inspiración ecléctica desde los epígrafes de los mismos, con versos de Góngora, Whitman, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Cendrars, Drieu La Rochelle o Apollinaire. La supresión de la puntuación y su reemplazo merced a recursos tipográficos son lo más notorio de los poemas de la primera parte. La siguiente sección presenta un mayor despliegue gráfico: los versos se convierten en objetos visuales, dispuestos en estrellas, en cruz, en elipse, en círculo, en escalas ascendentes y descendentes. También se incorporan los caligramas no figurativos, caligramas cubistas, cuya clave de lectura propusimos ya. Una serie final de haikais están bajo el amparo de un maestro muy diferente: Juan Ramón Jiménez. Incluso los versos elegidos (“No la toques más/ que así es la rosa”) revelan la aspiración hacia una poesía más directa y desnuda, mediante una colección de imágenes sintéticas, indudablemente ultraístas pero muy próximas a las greguerías ramonianas. La hélice, símbolo futurista por antonomasia –como metonimia del aeroplano–, anuncia la libertad semántica y formal de la propuesta del paroliberismo:

Come una divinità benevola, l'elica suggerisce al poeta la normativa delle parole in libertà: abolire la sintassi, la punteggiatura, l'avverbio, usare il verbo all'infinito, far sì che l'immaginazione si liberi del piombo della ragione e della logica. Questo sistema di scrittura corrisponde a quel 'novo senso del mondo', prodotto dalla rivoluzione tecnologica, di cui l'aeroplano è una delle invenzioni piú avanzate³¹⁸.

En *El manifiesto técnico de la literatura*, fechado 11 de mayo de 1912, Marinetti convierte precisamente a una hélice en vocera de la nueva estética. Suerte de oráculo moderno, es ella quien dicta al fundador un elenco de preceptos literarios al tiempo que él permanece sentado sobre el depósito de la gasolina del avión sintiendo “la ridícula futilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero”³¹⁹. Mientras vuelan a doscientos metros por encima de las chimeneas de Milán, la rotante hélice, súbitamente animizada en virtud de la metagogia, expresa al escritor la furiosa necesidad de liberar las palabras, desaprisionándolas del periodo latino, y le transmite los siguientes imperativos estéticos:

1) Es menester destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

³¹⁹ Reproducido en Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, p. 69

De esta manera, el precursor Marinetti sugiere la puesta en práctica del procedimiento de *paroliberismo*, gracias al cual el escritor puede liberarse de los vínculos de la razón: en la obra del italiano radica la anticipación de la escritura automática que sería teorizada más tarde por los surrealistas. El Futurismo, nuevamente, ostenta la prioridad cronológica en relación con las propuestas teóricas centrales del resto de las vanguardias históricas. El siguiente precepto futurista dice que:

2) Los verbos deben usarse en infinitivo, para que se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos al yo del escritor que observa o imagina. El infinitivo del verbo puede dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe.

Cansinos Assens depositará, nueve años más tarde, este requisito en boca de su personaje El Poeta Más Joven/Guillermo de Torre:

–El infinitivo, el infinitivo, he ahí la verdadera poma matinal, el fruto dehiscente, la primera hora de la mañana, aquella en la que aún no existe ninguna sombra [...] El infinitivo es lo único verdaderamente intersticial, vivo, jugoso, dinámico y posible [...] el futuro va siempre implícito en el maravilloso infinitivo, lo mismo que el sustantivo, pues al decir sentarse, ya en esa palabra va incluida la silla. El infinitivo es, pues, verdaderamente intersticial. [...] En cuanto al pluscuamperfecto, esa es ya la putrefacción³²⁰.

El tercer mandamiento futurista señala que:

3) Se debe abolir el adjetivo, para que el sustantivo desnudo guarde su color esencial. El adjetivo, teniendo en sí mismo un carácter alusivo, es incompatible con nuestra visión dinámica, puesto que presupone una pausa y una meditación.

Este requisito es incorporado por los escritos programáticos del Ultraísmo y del *imagism*, como vimos ya, aunque Borges excluía de las restricciones ultraicas el empleo del adjetivo antitético. Es nuevamente El Poeta Más Joven el portavoz de la nueva estética, con lo que Cansinos Assens –más allá de la continua caricaturización del escritor que este personaje representa en la realidad– acierta a concederle el privilegio de su modernidad facilitado por una precoz erudición literaria:

–En toda estética futura ha de abolirse el epíteto –agregaba el Poeta Más Joven–, eso ya es una cosa antigua. Pero no solo el epíteto, que supone una adjetivación circunstancial, sino también el sustantivo, que es una concreción determinada e irrevocable³²¹.

³²⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 93-94.

³²¹ *Ibid.*, p. 93.

A lo que el Poeta Maldito y Bendito agrega:

–¡Ah! ¿Dónde estará el poeta verdaderamente moderno, aquel que nunca haya hecho un soneto ni cometido la ignominia de unir en contubernio nefando a un sustantivo con un epíteto? ¿Dónde está esa criatura inocente e impecable? [...] No encuentro un poeta que esté limpio del pecado sonetil³²².

Los siguientes lineamientos del manifiesto técnico de la literatura futurista continúan reflexionando sobre las clases de palabras:

4) Se debe abolir el adverbio, vieja hebilla que mantiene unidas a las palabras.

5) Cada sustantivo ha de tener su doble, es decir, el sustantivo debe ir seguido, sin conjunción, de otro sustantivo al que está ligado por analogía. Ejemplo: hombre-torpedero, mujer-golfo, multitud-resaca, plaza-embudo, puerta-grifo. Como la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace mucho más natural para el hombre. Por lo tanto hay que suprimir el *como*, el *cual*, el *así*, el *parecido a*. Mejor aún, hay que fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen abreviada mediante una sola palabra esencial.

Aquí hallamos el origen de la tachadura de nexos y frases medianeras que Borges enunciaba en la revista *Nosotros*. De esta manera se construye la imagen duple, gracias a un procedimiento de condensación sintáctica. *El movimiento V.P.* incluye ejemplos de esta propuesta en los versos del “poema báquico sin puntuación” que el Poeta Bohemio escribe al Crítico Vasectomizado en una pared. Además de cumplir con el requisito del punto sexto del citado manifiesto, también confirma el quinto, pues “ojos copas” es una imagen doble que sintetiza la mirada perdida del hombre ebrio (el propio Poeta Bohemio y Burgués), mientras que “luces mariposas” es otra imagen de la misma naturaleza que intensifica la idea de distorsión ocular generada por el exceso de alcohol. El último verso introduce el disparate forzado por la exigencia de la rima asonante:

La lluvia sale de mis ojos copas
Las luces mariposas duplican sus alas
Mis pies abren charcos en el suelo
Y a los críticos viejos los comerán las ranas³²³.

Como ya señalamos, en esta estrofa se manifiesta el requisito futurista que ordena:

6) Abolir también la puntuación.

³²² *Ibid.*, pp. 94-95.

³²³ *Ibid.*, p. 167.

La novela de Cansinos incluye otra reflexión metaliteraria donde justifica la invalidación de los signos de puntuación con un argumento afín al del paroliberismo futurista y la escritura automática surrealista, mientras que la idea de crear un “poema infinito” es de cosecha propia:

–Lo principal –resumió el Poeta Bohemio y Burgués-, es escribir sin preocuparse de regla alguna. Porque eso es lo verdaderamente moderno. Mira, yo ya he prescindido de los puntos y comas: ¿para qué? Todo eso solo sirve para coartar el pensamiento. Un poema puntuado me hace el mismo efecto que una mariposa prendida con alfileres. El poema no debe tener principio ni fin. El poema debe ser infinito...³²⁴

El mandamiento séptimo incorpora la reflexión sobre el empleo de figuras retóricas:

7) Hasta el momento los escritores se han abandonado a una analogía inmediata. Por ejemplo, han comparado el animal al hombre o a otro animal, lo que equivale, más o menos, a una especie de fotografía. (Por ejemplo, han comparado un fox-terrier con un pequeñísimo pura sangre. Otros, más adelantados, podrían comparar al mismo fox-terrier trepidante con una pequeña máquina Morse. En cambio yo lo comparo con el agua hirviendo. En ello hay una graduación de analogías cada vez más amplias, y unas relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque lejanísimas)³²⁵.

Volvemos al inicio de nuestras disquisiciones acerca del salto ecuestre de la nueva imagen: la graduación de analogías de la que habla Marinetti no es otra cosa que el circuito de asociación mental que despierta la imagen, más valiosa cuanto más audaz sea el movimiento que implique, pues cuanto más amplias relaciones contengan las imágenes, mejor conservarán su fuerza de asombro. No olvidemos que la etimología griega de *metáfora* –*meta* y *ferein*– encierra la idea de llevar, trasladar, pues hace viajar al concepto para dotarlo de alas. Para representar los sucesivos movimientos de un objeto, según las instrucciones marinettianas, se debe representar la cadena de analogías que este evoca, cada una de ellas condensada y recogida en una palabra esencial, de modo de formar tupidas redes de imágenes orquestándolas según un máximo de desorden, dado que “toda clase de orden es fatalmente un producto de la inteligencia cauta y prudente”³²⁶. En su artículo titulado “La imagen y la metáfora en la novísima lírica” Guillermo de Torre, desde las páginas de *Alfar*, reelabora el anterior requisito técnico del Futurismo:

³²⁴ *Ibíd.*, p. 177.

³²⁵ Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, pp. 69-70.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 73.

La metáfora genuinamente moderna no debe limitarse tímidamente a asir aspectos conocidos y relaciones provistas de las cosas; debe perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas y paralelismos insospechados³²⁷.

Uno de los componentes fundamentales de la poética vanguardista, como señalamos ya, es inherente a la novedad. Muy bellamente explica el Poeta Maldito y Bendito el proceso de creación de metáforas inéditas, la perenne búsqueda de la sorpresa poética con la finalidad de provocar pasmo en el auditorio:

—¡Oh, qué suerte la de estos poetas de la raza! No tienen más que copiar a los clásicos, escribir con palabras tomadas del diccionario de autoridades y no emplear nunca ninguna expresión, ninguna metáfora que no haya sido empleada antes un número respetable de veces... Todo lo contrario de nosotros, que nos desvivimos por encontrar palabras nuevas, que vistiendo trajes raídos, nos resistimos a decorar nuestros versos con imágenes que no sean absolutamente flamantes... ¡Oh, qué desgraciada es nuestra suerte, amigos míos! Hacemos todo lo contrario de lo que convendría hacer... Nos matamos lentamente en luchas ignoradas con nosotros mismos³²⁸.

El afán de hallar una perspectiva novedosa desde la que contemplar bajo un aspecto insólito el mundo llevó a los ultraístas, futuristas catalanes y vanguardistas de la Generación del '27 al cultivo sistemático de la imagen descendente, reductora por identificación de lo natural con lo artificial, por entablar semejanzas entre objetos de uso cotidiano y un elemento de la naturaleza reificado. Los aspectos de la naturaleza aparecen metamorfoseados, trocando elementos y atribuciones, “con el deseo de dar una visión fresca del mundo”³²⁹, por ejemplo, en los siguientes versos de poemas de Juan Las/Rafael Cansinos Assens, Salvat Papasseit, el temprano Federico García Lorca, Guillermo de Torre, Eugenio Montes y José Rivas Panedas respectivamente:

Se despierta la aurora que dormía
debajo de mi lecho
y abre todos los grifos
del baño. —¡Buenos días!³³⁰

—ahora el plato de la luna ha caído de un tejado
cerco fino de papel:

³²⁷ Guillermo de Torre: “La imagen y la metáfora en la novísima lírica” en Cesar Antonio Molina (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927) Tomo III*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983, p. 218. Corresponde al número 45, de diciembre de 1924.

³²⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 203.

³²⁹ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 85.

³³⁰ Juan Las (heterónimo ultraísta de Rafael Cansinos Assens): “La mañana” en *Grecia* Nro. XXIV, agosto de 1919, p. 17.

ha caído y se parte³³¹.

la mañana
con peluca de niebla³³².

Sobre la giba azul de las colinas
La mañana limpia sus espejos³³³.

El día redondo se esconde en mi bolsillo
ningún arpista pulsa la lluvia³³⁴.

Velones que el otoño viene luciendo
Árboles sumisos árboles ciegos³³⁵.

Marinetti aconseja a los poetas futuristas convertirse en frenéticos constructores de imágenes y en valerosos exploradores de analogías, se lamenta del estancamiento creativo vigente y les reprocha la producción de “angostas redes de metáforas” que están, por desgracia, “demasiado llenas del plomo de la lógica”. Recomienda aligerarlas, lanzarlas lejos, desplegadas sobre un océano más amplio, e inventar lo que llama “imaginación sin hilos” para arribar a un arte aún más esencial, que no es otra cosa que la imagen sintética de la que venimos hablando³³⁶.

El siguiente precepto técnico futurista afirma que:

8) No existen categorías de imágenes, nobles o groseras o vulgares.

En correspondencia con este precepto, los integrantes del movimiento V.P. desperdigarán en sus poemas y discursos imágenes basadas en analogías de todo calibre, como sucede en el capítulo XX, en que el Poeta Maldito y Bendito/Eliodoro Puche y el Poeta Subjetivo/Cesar Comet eligen como excusa el motivo de la *puerta* para componer imágenes de contenido erótico, erudito, descendentes, dobles y “novimorfos” a través de la acuñación de neologismos:

–¡Oh, amigos! Tiene puertas el campo y la mañana y el estío; todo tiene puertas, hasta la muerte misma. Todo empieza y termina en una puerta; la vulva de las mujeres es una puerta maravillosa, y otra puerta la boca pensativa del hombre. Nuestros hermanos los árabes llaman puertas a los capítulos de sus

³³¹ Joan Salvat Papasseit: “Nocturno” en Jordi Virallonga (Ed.): *Poesía Completa*. Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2008, p. 191.

³³² Federico García Lorca: “Una campana (octubre de 1920)” en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1963. p. 236. También Rafael Alberti en sus primeros libros dio rienda suelta a la misma percepción del cosmos que le permitió equiparar, por ejemplo, la inmensidad del mar con un “búcaro fino”, o a Emilio Prados llamar a la noche “tintero de poetas”.

³³³ Guillermo de Torre: “Inauguración” en *Hélices... op. cit.*, p. 42.

³³⁴ Reproducido por Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 85.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 85.

³³⁶ Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, p. 74

libros; el Korán es una población inefable, cuyas puertas fueron numeradas por el califa Omar. [...]

las puertas tienen también alas y en los días de lluvia son el paraguas más seguro. [...] Nuestros amigos los árabes llaman a las puertas *bab*; pero los griegos las llamaban *pyla* y los romanos *janua*. El mito de Jano expresa lo terrible de una puerta que mira al Sur y al Norte. Los israelitas, en día de sábado, no pueden alejarse de las puertas más de mil pasos. [...]

—¡Basta de puertas! —dijo con un ademán de impaciencia el Poeta Subjetivo—. Esos círculos cuadrados exangüizan mi psiquis rotunda y diafragmizan mi visión orbicular y panóptica³³⁷.

El anteúltimo requisito técnico de la literatura futurista propugnará lo siguiente:

9) Destruir en la literatura el “yo”, o sea toda la psicología.

Esta pauta es también absorbida y adaptada por el manifiesto ultraísta porteño de 1921, al predicar la abolición del confesionalismo, aunque tal pauta será rápidamente superada en la primera poesía de Lange y de Borges por influencia del subjetivismo expresionista, según veremos en el próximo capítulo.

El decálogo del perfecto futurista se completaría con el siguiente imperativo:

10) Tenemos que introducir en la literatura tres elementos que hasta ahora han sido descuidados:

1. EL RUIDO (manifestación del dinamismo de los objetos);
2. EL PESO (facultad de vuelo de los objetos);
3. EL OLOR (facultad de esparcimiento de los objetos)³³⁸.

Marinetti aconseja esforzarse para conseguir reproducir, por ejemplo, el paisaje de olores que percibe un perro, o escuchar los motores y reproducir sus conversaciones. La “Fábula de la rosa y el velocípedo” de Adriano del Valle se inscribiría en esta línea, tal como varias composiciones de los miembros de la generación del '27: Jorge Guillén revitalizó el tópico futurista de exaltación de lo mecánico al convertir, en un poema titulado “Las máquinas” el movimiento constante de los émbolos en símbolo de armonía y exactitud, así como Rafael Alberti convierte a Romeo y Julieta en gramófonos: “Esqueleto de níquel. Dos gramófonos/ de plata, sin aguja, por pulmones, ¡Oh cuerpo de madera, sin latido!”³³⁹. Si hasta entonces, para Marinetti, la materia había sido contemplada por un yo distraído, frío, demasiado preocupado por sí mismo, era hora ya de adivinar los diferentes impulsos directivos de las máquinas, su fuerza de

³³⁷ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 186-188.

³³⁸ Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, p. 74.

³³⁹ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 325.

comprensión, de dilatación, de cohesión y de disgregación para representar literariamente la vida de los motores. Así lo hizo el escritor gallego Xavier Bóveda (El Poeta Rural, en *El movimiento V.P.*) en el citado poema “Un automóvil pasa” (en *Grecia*, abril de 1919). El Poeta Maldito y Bendito propone empezar a “lanzar estampidos los carburadores de un orfeón de motocicletas [...]. Esta es la música moderna, el único ritmo que conviene a nuestros poemas”³⁴⁰. Tal intención de reintegrar los sonidos maquinísticos y/o sus ruidos enérgicos se vincula con lo que el Futurismo denominó “l’estetica dell’antigrizioso, ovvero il rifiuto delle belle forme e della concezione della sacralità dell’arte”. Una forma de rechazar la literatura amanerada y pacifista: “Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda”³⁴¹ invoca el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Así, es fácil identificar los antecedentes teóricos de la vanguardia española (Ultraísmo, Futurismo catalán) en cuya obra predominan onomatopeyas referidas a los ruidos urbanos procedentes de las máquinas modernas. Si ruidismo y maquinismo aparecían vinculados a una estética que reivindicó como bellos los inventos técnicos del mundo contemporáneo, a medida que las estridencias de las primeras vanguardias fueron cediendo, el neopopularismo –con su preferencia por el mundo rural y la sonoridad del canto infantil– incorporó al repertorio imaginístico de su poesía un muestrario de ruidos asociados al campo.

Señaladas las afinidades del Ultraísmo con el Futurismo, señalaremos también sus disidencias, puesto que la primera ecléctica vanguardia española no casó en pleno con ninguno de los ismos contemporáneos o predecesores sino que asimiló y resignificó de un modo personal aquellos aportes que le eran afines. Si en la estética del movimiento italiano –conocido por su misoginia declarada– la máquina había reemplazado la figura de la mujer y los tópicos amorosos en literatura, el Ultraísmo exaltó la imagen femenina, defendió el erotismo como tema e incorporó la ideología de la máquina con un enfoque humorístico y nunca como panfleto bélico³⁴².

³⁴⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 114.

³⁴¹ Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 18.

³⁴² El desprecio de la mujer como tema literario, se evidencia especialmente en la fase inicial: en el prólogo de *Mafarka el futurista* (1909) y el Manifiesto Futurista, las máquinas, y en especial el automóvil, sustituyen los motivos líricos de la mujer y al amor. Diferente es el abordaje que Cansinos Assens hace de la imagen de la mujer en su literatura: la incorpora como tema central, aunque, hoy, es cuestionable el rol de género que le atribuye. En 1919 el escritor sevillano escribe *Salomé en la literatura*, donde realiza un estudio exegético de la imagen de la princesa hebrea en obras de Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio De Castro y Apollinaire. Su ensayo *Ética y estética de los sexos*, escrito en 1921 pero publicado póstumamente en 1973, tiene un curioso subtítulo, *Estudios de simbólica social*. Allí delega en la mujer el “rol de objeto” dentro de la pareja, y le atribuye la práctica de ritos de abnegación, ruego y devoción, la retrata como una criatura “de carácter pasivo, sirviente, una criatura abnegada, frágil, tierna y necesitada de amor”. También la poesía de los ultraístas la incorporó como tema: en *Hélices*, Guillermo de Torre la coloca en relación con elementos del cosmos, en posición de ser admirada. El punto de partida se halla, lo ha advertido Gloria Videla, en *Ecuadorial* (1918) de Vicente Huidobro, un “poema ambicioso de amplitudes planetarias”. En esta órbita, Torre publica en la revista *Grecia* (marzo de 1920) un largo

Otro de los puntos de discrepancia es el posicionamiento respecto del Simbolismo. Filippo Tommaso Marinetti, en el segundo manifiesto futurista titulado “¡Matemos al Claro de Luna!”, declaraba que:

Renegamos de nuestros maestros los simbolistas, últimos adoradores de la luna. [...]. Hoy odiamos, después de haberlos amado inmensamente, a nuestros gloriosos padres intelectuales, los grandes genios simbolistas Edgard Poe, Baudelaire, Mallarmé y Verlaine. [...] Para ellos no puede haber poesía sin nostalgia. [...] abrigaban una pasión que consideramos ridícula: la pasión por las cosas eternas, el deseo de la obra maestra inmortal e imperecedera. [...] Es necesario combatir sin tregua a Gabriel D’Annunzio, porque ha refinado con todo su talento los cuatro venenos intelectuales que nosotros queremos destruir a toda costa: 1º. La poesía enfermiza y nostálgica de la distancia y del recuerdo; 2º. El sentimentalismo romántico, bañado en luz de luna, que se eleva hacia la mujer-Belleza, ideal y fatal; 3º. La obsesión de la lujuria [...] 4º. La pasión profunda del pasado³⁴³.

Por el contrario, Rafael Cansinos Assens es uno de los primeros que reconoce las relaciones que unen el arte nuevo con la poesía de Baudelaire y Mallarmé, poniendo de relieve su influjo en la obra de los poetas de vanguardia. De hecho, la primera traducción de *Un coup de des* (1897) de Mallarmé fue traducida, difundida y publicada por Cansinos Assens como *Una jugada de dados*, en la revista *Cervantes*, en 1919.

Mallarmé quiso salvar la imagen, haciendo refluir hacia ella todas las irradiaciones de la virtud lírica. Esta emancipación de la imagen, este enriquecimiento de la imagen, se está cumpliendo actualmente en la novísima poesía. El creacionismo, particularmente, labora en las intenciones del maestro extinto. Huidobro, Reverdy, son discípulos auténticos de Mallarmé. Ya también Apollinaire lo ha sido en su poema elíptico e imaginativo³⁴⁴.

Advierte Javier San José Lera que, a pesar del cultivo común de la imagen, persiste aún la herencia del Simbolismo que desde poetas como Moreno Villa, Mauricio Bacarisse o el propio Domenchina permite conectar la vanguardia con la tradición poética inmediata, y que explica que los artistas nuevos reconozcan en Rimbaud o Mallarmé a sus maestros. Cansinos Assens publica en la revista *Grecia* sus “Instrucciones para leer a los poetas ultraístas” donde analiza la estética simbolista de Mallarmé³⁴⁵. Distinto parece pensar Ramón Gómez de la Serna, quien, como si respondiera polémicamente a los juicios del otro maestro inductor de juventudes,

“Poema sideral” dedicado a quien años más tarde sería su esposa: “Dedico este poema sideral a Norah Borges Acevedo, que cabalgó junto a mi corazón durante tantas noches inolvidables”.

³⁴³ Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, pp. 95-97.

³⁴⁴ Rafael Cansinos Assens: “Un interesante poema de Mallarmé”. Citado por Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid, Istmo, 1988, p. 68.

³⁴⁵ Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, p. 401.

aconseja que “No queramos hacerlo derivar todo de Mallarmé. No emparejemos las cosas incomprendidas como si fueran gemelas. Apollinaire es más bien lo contrario que Mallarmé. Es de esos hombres que son tan geniales en relación con el pasado, que por lo incomprendible que resulta el contraste parecen idiotas”³⁴⁶.

El Ultraísmo, tanto en función de sus deudas –contactos e intercambios con Europa– como en función de sus propios logros, conformó el clima previo a una plenitud poética que se echaría encima a partir de mediados de la década de los veinte. En artículos clave como “Posibilidades creacionistas” de Gerardo Diego, el montañés “traba una sólida construcción teórica en torno a la imagen, elemento nuclear no solo del creacionismo sino de toda la nueva poesía del momento”, en la que se inserta o de la que nace la poesía del ’27³⁴⁷.

1.9. *El movimiento V.P.: Claves abismadas sobre la recepción y ocultamiento del Ultraísmo*

Volverán las oscuras golondrinas
¡vaya si volverán!
[...]
Mas los fríos refritos ultraístas
Hechos a puro afán
Los que nunca arrancaron una lágrima
¡esos no volverán!

Miguel de Unamuno, “Presentación” de
Teresa

El descuido que recayó sobre el Ultraísmo por parte de los historiadores de la literatura es interpretado por José María Barrera López como una suerte de operación conjunta de “ocultación desde adentro” y “ocultación desde afuera”³⁴⁸. Con la intención de precisar los motivos que pudieron conducir a su silenciamiento hemos identificado un elenco de siete factores esgrimidos habitualmente por la crítica: a) Escasez de libros publicados y mistificaciones bibliográficas; b) Hostilidad manifiesta contra el público y voluntaria impopularidad; c) *Antipasatismo* expresado a través de un lenguaje radicalmente nuevo; d) Integrantes arrepentidos de su adhesión al movimiento; polémicas internas y externas; e) Insolvencia creativa de sus escritores; f) Balance perjudicial de la Generación del ’27; g) Eclecticismo e inconcreción; prestamos de

³⁴⁶ Guillermo Apollinaire: *El poeta asesinado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1924, p. 24. Se trata de la primera versión en castellano, traducida por Rafael Cansinos Assens, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna.

³⁴⁷ José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 31.

³⁴⁸ José María Barrera López: “La *ocultación* del movimiento ultraísta” en *Revisión de las vanguardias. Actas del seminario del 29 al 31 de octubre de 1997*. Roma, Bulzoni, 1999, p. 73.

corrientes extranjeras sin aportes originales. Muchos de estos factores son integrados a la ficción de *El movimiento V.P.* y constituyen claves abismadas, por lo que Cansinos Assens exhibe una particular perspicacia crítica a pesar de la proximidad cronológica con la materia novelada, anticipando algunas de las ideas que serían desarrolladas con posterioridad por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*.

1.9.1. Escasez de libros publicados y mistificaciones bibliográficas

Señala Antonio Sáez Delgado que si bien el libro –tan escaso entre los ultraístas– es la manifestación definitiva de un autor y el fruto más notable de una poética, no menos cierto es que la revista constituye una forma de expresión colectiva, más ágil y dinámica, donde la reflexión de grupo y la manifestación de tendencias encuentran su lugar más propicio. Cumplen una función anticipadora y polemista, sirviendo para el desembarco de nuevas poéticas:

A órficos y ultraístas debemos, en parte, el logro de conseguir otorgar a la revista literaria el estatus y la importancia que merecía [...] La crítica literaria reciente ha sabido devolver a las publicaciones colectivas el notable papel que les correspondió en aquel momento histórico [...] a la hora de incorporar aire fresco al aislado ambiente social y cultural de una península tradicionalmente separada de los rumbos de la Europa de más allá de los Pirineos³⁴⁹.

El espíritu de acción se canaliza, entonces, a través de las publicaciones periódicas, que operan como plataformas de difusión de las manifestaciones de la vanguardia española y funcionan como cauce legitimador. Es en ellas donde se producen tres tipos fundamentales de emisiones: “*comunicados objetuales* (productos vanguardistas, su reproducción fotográfica, o su explicación textual), *comunicados programáticos* (manifiestos, proclamas, textos doctrinales) y *comunicados etiológicos* (textos pedagógicos, analíticos, polémicos, etc.)”³⁵⁰. Para los ultraístas, la edición de revistas fue un paso forzoso en el camino de la autoafirmación estética, como expresa el Poeta Subjetivo en *El movimiento V.P.* apenas constituido el flamante núcleo vanguardista: “necesitamos fundar una revista en la que podamos expresar los anhelos de nuestras almitas”³⁵¹.

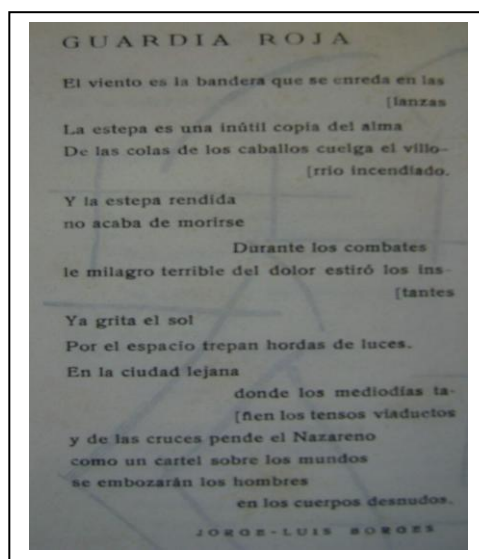
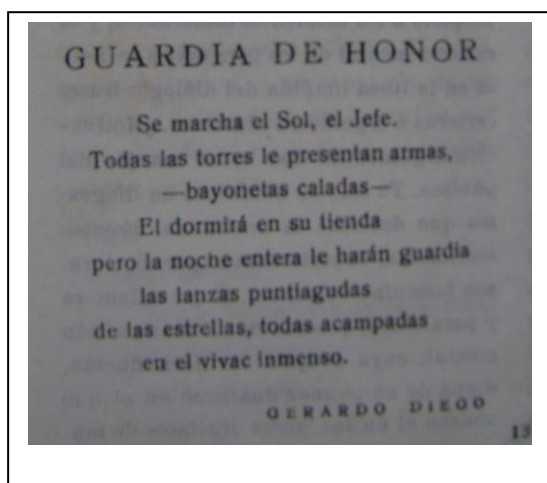
Las revistas del movimiento se podrían clasificar en tres grupos: las del primero, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia* y *Cosmópolis* comienzan siendo modernistas, mientras

³⁴⁹ Antonio Sáez Delgado: *Órficos... op. cit.*, pp. 20-24.

³⁵⁰ Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, p. 81.

³⁵¹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 83. Nótese la utilización del diminutivo, tan frecuente en la lírica ultraísta española y argentina.

que *Ultra*, *Tableros*, *Perseo*, *Reflector*, *Vértices*, *Tobogán*, *Horizonte* son ya plenos productos de la estética nueva. La coruñesa *Alfar* y la viguesa *Ronsel* deben ser consideradas, en nuestra opinión, publicaciones misceláneas, pues su esfera de interés trasciende la publicidad de escuelas específicas para dar cuenta de la producción intelectual en su conjunto, tanto a nivel peninsular como regional, a pesar de haber concedido un espacio privilegiado a la producción ultraísta y ex-ultraísta, literaria y pictórica³⁵². No obstante, algunas otras huellas del Ultraísmo podemos rastrearlas en revistas como *Favorables. París. Poema* (1926) de Juan Larrea y Cesar Vallejo en París, en *L'amic de les arts* (1926-1928) de Cataluña, en *Litoral* (1926) de Málaga y en la granadina *Gallo* (1928).



³⁵² Acerca de la revista *Alfar* se ha dicho que su notable apertura a distintos horizontes estéticos la llevó a convertirse en un “espacio para los desertores”. José María de Cossío la consideró el primer lazo de unión entre el movimiento ultraísta y la nueva poesía en trance de germinación: “En ella hacen sus primeras armas públicas poetas que habían de alcanzar justa notoriedad junto a otros ya probados y conocidos, o aliados (y tal vez desertores) del ejército ultraísta. Precisamente por este criterio amplio tiene esta revista el más alto valor documental, y no es excesivo considerarla como el panorama más cabal de la revuelta vida poética de aquel momento”. En José María de Cossío: *Prólogo a las Poesías de Fernando Villalón*. Madrid, Hispánica, 1944, pp. 15-16. 39. El crescendo antivanguardista y proclasicista se confirmó en *Alfar*, que aun siendo una revista miscelánea dio buena nota de todo este proceso, pues hacia finales de 1923 la revista herculina cambió su tono y comenzó a desestimar los diseños gráficos y las colaboraciones ultraístas.

Imágenes 22, 23, 24. Tableros. *Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica* Nro. 1., noviembre de 1921. Dirigida por Isaac del Vando Villar, el primer número incluye portada de Rafael Barradas y poemas de Gerardo Diego y J. L. Borges, emparentados por el título, los motivos bélicos, el empleo de la metáfora y la imagen doble. En “Guardia de honor” leemos que “Se marcha el Sol, el Jefe./ Todas las torres le presentan armas” (*torres* metaforiza a la noche, *armas* a las estrellas). En “Guardia Roja” el argentino expresa que “la estepa rendida/ no acaba de morir”, en una loa transparente a la Revolución Rusa.

José Luis Bernal se pregunta si hubo, detrás de su ambiciosa construcción teórica, intentos serios de edificación práctica entre los ultraístas. Y ensaya una respuesta: si se consideran las colaboraciones aparecidas en las revistas del grupo, habría que responder afirmativamente, pero si, por el contrario, se consideran los libros aparecidos bajo la férula del Ultra, la respuesta sería negativa:

salvo *Hélices* (1923), de cuya calidad esencialmente poética habría mucho que hablar, el resto de las obras aparecidas, escasísimas, o bien se encuadraban dentro de estéticas particulares, como es el caso de *Imagen* (1922) o *Manual de espumas* (1924), o bien se publicaban extemporáneamente, con los consiguientes condicionamientos, cambios y filtros a que el tiempo obliga, como es el caso de *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar, *El ala del sur* (1926) de Garfías, *Puerto de sombra* de Chabás o las tardías entregas de Adriano del Valle³⁵³.

Otro de los inconvenientes en relación con las publicaciones ultraístas son las mistificaciones a las que el investigador se enfrenta a la hora de precisar el corpus de la producción literaria del movimiento: se anuncian en la prensa libros no publicados finalmente, o mal datados. Bernal señala que se ha atribuido el libro *Galería de espejos* (1919) a Rafael Lasso de la Vega cuando en realidad, tras publicar *Rimas de silencio y soledad* (1910) y *El corazón iluminado y otros poemas* (1919), Lasso no edita ningún otro libro de versos hasta 1936, con *Pasaje de la Poesía*. Sin embargo, el poeta sevillano fue capaz de despistar a los bibliógrafos, pues “en los años cuarenta, en los que vive en Italia (Venecia y Florencia) se inventó directamente dos libros de mediados de los años diez, *Prestigios* y *Presencias*, de los que llegó a imprimir *princeps* con pies de imprenta”³⁵⁴.

Por su parte, Barrera López se lamenta de que nadie haya comprobado si existió *Cruces*, de Rivas Panedas, del olvido en que cayeron *Mercedes*, de Pedro Raida, o *Urbe*, de Cesar M. Arconada, así como de sus sucesivas rectificaciones, de la falta de ediciones fiables de Isaac del Vando Villar, Rivas Panedas y Eugenio Montes. Por otra parte, señala que muchos de los libros citados como ultraístas no salieron a la luz como

³⁵³ José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 46.

³⁵⁴ José María Barrera López: “La ocultación...” *art. cit.*, p. 77.

tales: en esta categoría entrarían *Viento del sur* o *Ritmos cóncavos* de Pedro Garfias (aunque sí lo fue *Ala del sur*, de 1926), también *Bellezas cotidianas y grotescas*, de Cesar Álvarez Comet, *Ondas*, de J. Chabás y *Sed* de Arconada. Respecto de *Cruces*, aunque se había anunciado su inminente edición, cuando Rivas Panedas se exilió en México publicó allí un único libro, *Poemas de España y de otros días* (1944). La escasez bibliográfica de sus integrantes entorpece la identificación de las claves de la poética ultraísta, un hecho que había sido apuntado en el temprano 1925 por Manuel de la Peña:

Ninguno de los poetas concursantes (a excepción de R. Cansinos Assens y Manuel Abril –de una generación anterior–, de Gerardo Diego –que tenía un libro de romances clásicos–, de Cesar González Ruano –autor ya de dos libros, uno de ellos de creación de imagen, primero de los publicados en España–, a excepción de los de Huidobro, de índole distinta), ninguno de estos poetas, decimos, tiene la cédula literaria que es el libro. Todos son casi inéditos³⁵⁵.

En consonancia con esta “resistencia a la publicación” por parte de los ultraístas, leemos en la solapa anónima de *Los gozos del río (1920-1923)* de Adriano del Valle, publicado por la barcelonesa Editorial Apolo en 1940, que:

Adriano del Valle, padre de toda la poesía joven andaluza –de él ha derivado absolutamente el neopopularismo de las últimas escuelas del sur– se decide por fin a publicar su primer libro asequible. Sus dos primeras colecciones de poemas, *Primavera portátil* y *Lyra mística* eran ediciones limitadísimas, clandestinas, inasequibles. Ha sido preciso ejercer una suerte de violencia amistosa para arrancar del fabuloso poeta sevillano este libro de *Los gozos del río*³⁵⁶.

La novela de Cansinos ficcionaliza la trastienda de la creación de la revista *Ultra* en el capítulo X: los integrantes del movimiento descartan nombres de resonancias modernistas, clásicas o tradicionales (una alusión tangencial a los anacrónicos títulos de *Grecia*, *Cervantes* o *Los Quijotes*) y conceden la iniciativa de la acuñación del nombre a Guillermo de Torre, quien, como hemos visto ya, había sido el ideólogo del neologismo oportunamente rescatado por Cansinos Assens, que dio nombre al movimiento:

Mucho tiempo estuvieron vacilando acerca del título que habrían de darle. Les quedaba todavía el resabio de la antigua epigrafiá bella y eufónica. Querían rotular su revista con un nombre emblemático y sonoro: Juventud, Poesía o Victoria. Pero el Poeta Más Joven les dijo:

³⁵⁵ Manuel de la Peña: *El Ultraísmo en España. Ensayos críticos*. C.G. Ruano, G. Diego, R. Lasso de la Vega, G. de Torre, E. de Ontañón. Madrid, Colección Clásicos y Modernos, 1925, pp.18-19.

³⁵⁶ El prologuista del libro es Eugenio Montes, aunque desconocemos si tales palabras son de su autoría.

–¡Oh, amigos míos!; veo con dolor que todavía perduran en vuestra memoria reminiscencias de una educación clásica y romántica. [...] lo interesante y moderno es la palabra vacía, la palabra que no dice nada, que no compromete ni denuncia. [...] Hoy ya no está bien eso de designar las cosas por sus nombres; es muy elemental, muy primitivo. Hoy somos más intersticiales... nos deslizamos, nos escurrimos, escamoteamos. [...]

Quedó convenido que la revista se rotularía sencillamente *VP*³⁵⁷.

Guillermo de Torre, en *Literaturas europeas de vanguardia*, calificó a la decenal *Ultra* como la revista más típica y netamente representativa del hervor, del radicalismo de la crepitante y disidente generación ultraísta, que fue singular, ante todo, “por su presentación tipográfica, su formato y sus portadas muequeantes que suscitaban la indignación de los transeúntes y –vengativamente– una de las más bellas glosas d’orsianas”³⁵⁸. La descripción que ofrece *El movimiento V.P.* cuadra con esta caracterización, aunque no prescinde de la caricatura: eleva la regleta de la plancha impresora, el azar de la errata y la estratagema del “recortismo” o plagio parcial a categorías de figura retórica³⁵⁹. Respecto del valor poético de la regleta, leemos:

¡Verdaderamente era aquella una revista moderna, la primera revista moderna! Moderna en todo, en el fondo y en la forma. Habían suprimido la puntuación, las mayúsculas y las haches, esos resabios de una era servil. En cambio, habían dado una gran importancia a los blancos y empleado la regleta como una figura retórica³⁶⁰.

A la escasez de libros publicados y a las mistificaciones bibliográficas se agrega otro obstáculo en la difusión de la producción ultraísta, que es la política de selección de textos en antologías. Hacia 1942 Guillermo de Torre escribe un artículo titulado “Pleito de las antologías”, recogido en *Tríptico del sacrificio* (1948), donde señala los excesos y omisiones de la *Antología* (1932) de Gerardo Diego. Gil de Biedma había manifestado muy pronto cómo esta selección “es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medida de política literaria. Las antologías posteriores han sido copiadas de la de Gerardo Diego”³⁶¹. En el mismo año *La Gaceta Literaria* publica un artículo titulado “Oda a la muy arbitraria antología que

³⁵⁷ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 103-105.

³⁵⁸ Guillermo de Torre: *Literaturas... op. cit.*, pp. 550-551.

³⁵⁹ La estratagema del plagio la sugiere el único personaje femenino con nombre propio de la novela, Sofinka Modernuska, quien propone al Poeta del Sur/Isaac del Vando Villar que elija los versos que más le gusten de antologías ajenas, los combine con habilidad y los publique con su firma, a lo que el ultraísta responde que es una idea maravillosa para constituir una nueva escuela, a la que bautiza *Recortismo*.

³⁶⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 111.

³⁶¹ Gabrielle Morelli: *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia, Pre-textos, 1997, p. 116.

acaba de publicar, y no sabemos todavía por qué, Gerardo Diego”³⁶², donde se cuestiona que no figuren ni la obra de Cesar Arconada ni las *Hélices* de Guillermo de Torre, entre otros. “Adriano, Garfias, Bacarisse, Chabás... sus compañeros de aventuras vanguardistas son, en ese momento, relegados por Diego, en beneficio de una nueva pléyade de clasicistas y neopopularistas (Lorca, Alberti, Guillén, Salinas)”³⁶³. De la misma antihistórica exclusión se hizo cómplice otra antología, que para Guillermo de Torre fue una sucursal algo tardía de la de Gerardo Diego, por repetirse con levísimas diferencias los mismos nombres: se trata de la publicada en México por Juan J. Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* (1947). Para el escritor madrileño se trató de una maniobra de ocultación taimada que han ido practicando impunemente algunos de los antólogos, comentaristas e historiadores post-ultraístas, aunque hubo alguna temprana excepción valiosa y objetiva, como la antología recopilada por José María Souviron, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, no en su primera edición (Santiago de Chile, 1933) sino en la segunda (1947), que sí incluyó muestras y noticias de algunos poetas ultraístas³⁶⁴.

Podríamos resumir las causas del ocultamiento que las primeras antologías efectuaron con la producción ultraísta mediante la afirmación de que *el criterio estético invalidó el criterio histórico*. Para Germán Gullón, no aminora su sorpresa la posible justificación de que la calidad de la lírica ultraísta es inferior a la que antes y después de ella se escribió en España, pues un criterio histórico riguroso no debería omitir lo que por lo menos como antecedentes debe ser conocido y situado en el lugar que le corresponde³⁶⁵.

1.9.2. Hostilidad manifiesta contra el público y voluntaria impopularidad

El Ultraísmo coincidió *tête-à-tête* con aquello que algunos intelectuales españoles respondieron en junio de 1930 a *La Gaceta Literaria* en su encuesta sobre la realidad, límites, contenido y significación política de la vanguardia literaria: “La vanguardia, en cuanto vanguardia, solo presenta un postulado bélico. [...] Es pura y simplemente una disposición de ánimo. Una actitud” señalaba Melchor Fernández Almagro, mientras que para Guillermo Díaz Plaja la incorporación de los nuevos sentidos literarios y artísticos “tiene un momento de violencia, de choque con el exterior en que la escuela recién nacida debe erizarse de agresiones. Este es su momento

³⁶² “Oda a la muy arbitraria antología que acaba de publicar, y no sabemos todavía por qué, Gerardo Diego” en *La Gaceta Literaria* Nro. 123, 1 de mayo de 1932. Sin firma.

³⁶³ José María Barrera López: “La ocultación...” *art. cit.*, p. 92.

³⁶⁴ Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 6.

³⁶⁵ Citado por Francisco Fuentes Florido: *Poesías y poética... op. cit.*, p. 11.

vanguardista. Después sobreviene la marcha normal”³⁶⁶. La razón de la hostilidad manifiesta del público contra un arte que no comprende estriba en el convencimiento de que el artista se burla de él, y es este antagonismo intrínseco a la actitud del creador un motivo de reflexiones metafictivas y paratextuales en novelas españolas de la década del ‘20: en la “Nota preliminar” de la ya citada *Paula y Paulita*, Jarnés afirma que “Hay siempre una ruptura de hostilidades entre el mundo y el verdadero artista, cuando comienza a producirse la obra original”³⁶⁷, de manera semejante a las palabras del Poeta de los Mil Años, quien al adoctrinar a sus jóvenes discípulos del movimiento V.P. les señala que “Lo importante es que os olvidéis de la lógica y de la simetría. Toda poesía verdadera fue siempre absurda y escandalizó a los profanos. La poesía que no es absurda es simplemente oratoria”³⁶⁸. Sin embargo, no debemos confundir el arte *no popular* con el *impopular*, pues en palabras de Ortega todo estilo recién llegado sufre “una etapa de lazareto”, mientras que la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía:

El estilo que innova tarda un tiempo en conquistar la popularidad; no es popular, pero tampoco impopular. [...] En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia, [...] la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*³⁶⁹.

El escándalo de los profanos ante la nueva poesía era anunciada por Cansinos en su novela de 1921 y se corresponde con el sentimiento de ofensa de la masa en sus “derechos de hombre” por un arte “de privilegio, de nobleza de nervios” que Ortega caracterizará cuatro años más tarde, reconociendo que el Ultraísmo fue uno de los nombres más certeros que se forjaron para denominar la nueva sensibilidad³⁷⁰. En la novela cansiniana, la impopularidad se evidencia en la recepción que la nueva poesía tiene entre los llamados *poetas viejos*:

Así se escandalizaban los poetas viejos. Pero el Poeta de los Mil Años los oía regocijados, y decía a sus amigos:

³⁶⁶ Citado por Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, p. 22.

³⁶⁷ Benjamín Jarnés: *Paula y Paulita*. Madrid, Revista de Occidente, 1929, pp.13-19.

³⁶⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 59-60.

³⁶⁹ José Ortega y Gasset: *Misión de la universidad, Kant, La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente, 1936, pp. 120-121. Esta falta de comprensión se expresa en la novela cansiniana a través del desconcierto que provoca el manifiesto V.P.: “Para los unos, se trataba sencillamente del anuncio de un específico contra la avariosis; para los otros, de una nueva agrupación sindicalista como la U.G. de T. Para algunos fue simplemente un movimiento ferroviario”, en Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 67.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 137.

–¡Oh, amigos míos, ya empezáis a ser poetas jóvenes, puesto que empezáis a no ser comprendidos! Habláis ya una lengua nueva, empezáis a haceros futuros. La mejor señal de esto es el escándalo de esos poetas viejos. ¡Adelante, amigos míos! Renacéis en el absurdo y en la música disonante. [...] devanáis la música sin nombre de los nuevos tiempos, que no se rige ya por esos tardos relojes, sino por estos otros: el automóvil, el aeroplano y el revólver del Far-West³⁷¹.

La sorpresa vanguardista es irritante precisamente porque, en muchos casos, escapa a la comprensión del lector/receptor. No es posible completar el proceso de desconcierto-esclarecimiento que caracteriza a la percepción de lo cómico, y el lector no avisado permanece estupefacto, siendo la risa, en estos casos, una forma de descarga de un gasto psíquico que deviene inútil –por resultar los poemas ininteligibles o absurdos– o bien, la expresión de un sentimiento de superioridad, también sorprendente, ante obras que son interpretadas como errores o distracciones de su autor. Confabulados en el insulto y en la apelación al humor, los ultraístas secundaron al Futurismo y Dadaísmo en buscar la provocación, no solo reflejada en la obra de arte, sino también en el comportamiento personal del artista –en su gesto transgresor–, así como en los actos colectivos concebidos con este fin. Los ultraístas adoptaron el concepto de “batalla cultural” postulado como principio de *le serate futuriste*, o veladas futuristas, que fueron el medio de socialización fundamental y un violento instrumento de propaganda, cuyo objetivo era el de:

collegare la prassi artistica all’idea di lotta, di battaglia culturale, ideale contro tutto ciò che la tradizione e la consuetudine sanciscono. Il capolavoro deve essere dunque aggressivo, uno *schiaffo al gusto del pubblico*, come diranno i futuristi russi, e la parola poetica sarà bomba, baionetta puntata contro il luogo comune del linguaggio tradizionale³⁷².

Si la poesía ultraísta es concebida como una bomba contra los lugares comunes de la literatura precedente, también el “aparato exterior” del grupo buscará provocar la repulsión del público mediante ruidosos manifiestos, tumultuosas veladas y desplantes iconoclastas de sus integrantes. Las audacias cometidas contra el público comenzaron en Sevilla, el 2 de mayo de 1919, en una velada organizada por el grupo de colaboradores de *Grecia* en el Ateneo sevillano. La crónica de esta fiesta fue escrita por ADRIANVS, un seudónimo transparente de Adriano del Valle, y publicada con el título “La fiesta de Ultra” en *Grecia* Nro. XV. En esta velada estuvieron presentes los integrantes de la redacción, “bajo la égida espiritual de Rafael Cansinos-Assens” y se recitaron poemas “del precursor de Ultra, Guillaume Apollinaire”. Desde las páginas de

³⁷¹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 63.

³⁷² Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, 1996, pp. 17-18.

la revista *Cervantes* Pedro Garfias también comenta la velada y relata las “admiraciones confusas” y las “hipócritas sonrisas” que suscitaron estos jóvenes que por primera vez ofrendaron sus composiciones “en el altar de Ultra, ante los filisteos, de frente lisa y ojos turbios”³⁷³. En la segunda velada sevillana, un año después, Juan González Olmedilla leerá un mosaico donde pregona: “queridos enemigos nuestros ¡salud! [...] para que vuestro escepticismo displicente alcance el alba, no muy lejana de nuestra victoria”. Terminado el acto, fueron a “festejar su nuevo éxito de incompreensión” por las calles de Sevilla, destruyendo el pasado “a golpes de patatas y panecillos duros”³⁷⁴. Así los jóvenes poetas se jactan de la indignación que provocan, de ser el tema constante de conversación, y de ser críticos de sus críticos.

En 1921, ya instalados en Madrid, continúan las provocaciones públicas: los ultraístas realizan un acto escandaloso presentado por Mauricio Bacarisse en el salón “Parisiana”, un lugar nocturno de diversión, cuya velada testimonia Borges en una de sus cartas a Maurice Abramowicz desde Palma de Mallorca: “En el festival ultraísta en Madrid, un gran escándalo. Los gritos y alaridos de indignación del público ahogaron totalmente la lectura de dos poemas míos. Las obras de otros hermanos del ultra sufrieron la misma suerte”³⁷⁵. Veinte días después, en otra carta del 14 de febrero, Borges dirá que “En Madrid triunfa el Ultraísmo. Todos los periódicos hablan de él. Con ironía u odio, pero hablan”³⁷⁶. La encrespada reacción de la prensa madrileña no se había hecho esperar: el periódico *La Voz* publica una reseña de la velada del 28 de enero de 1921, titulada “Del Madrid funambulesco”, en la que califica la función de gala de los ultraístas como una “plena apoteosis del disparate”. Sorprende que los espejos de la sala estuvieran cubiertos de carteles con dibujos “desconcertantemente ultraístas” como un pelícano, un caballo con alas y una mesa revuelta. Las lecturas poéticas son descritas así:

Humberto Rivas lee unos pensamientos de Rafael Cansinos-Assens, y una especie de preceptiva de la estética. [...] El público aplaude respetuoso, pero en cuanto el Sr. Rivas comenzó a recitar un poema comenzaron los murmullos, hasta llegar a la franca interrupción. [...] Le sigue en el uso de la palabra el joven de Diego, catedrático del Instituto de Soria, y cuando este dice “un remo, dos remos, tres remos...” y “al despertar volaron todos los pájaros” las risas de la concurrencia tomaron proporciones escandalosas³⁷⁷.

³⁷³ Pedro Garfias: “La fiesta de *Ultra*” en *Cervantes*, mayo de 1919, y *Grecia* Nro. XIX, 20 de junio de 1919.

³⁷⁴ “Mosaico leído por Juan González Olmedilla en la fiesta del Ultra” en *Grecia* Nro. XVIII, 10 de junio de 1919.

³⁷⁵ Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 141. La carta lleva fecha del 20 de enero de 1921.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 142. La carta lleva fecha del 14 de febrero de 1921, p. 5.

³⁷⁷ “Del Madrid funambulesco” en *La Voz*, Madrid, 28 de enero de 1921. Sin firma.

La lectura en francés de Lasso de la Vega provoca un “escándalo [que] se hizo dueño de la situación” y cuando toca el turno a los jóvenes Cesar Comet y Guillermo de Torre “las risas y chirigotas en alta voz continuaron” hasta que “ardió Troya, [...] La gritería había llegado a su colmo” y Bacarisse cierra el evento “lamentándose de la incomprensión de ciertas gentes incapacitadas para toda navegación de altura espiritual”³⁷⁸. Plenamente satisfechos con los resultados, los ultraístas dejan en claro desde las páginas de *Ultra* que la velada de Parisiana había colmado sus aspiraciones, de manera directamente proporcional al alboroto desatado, y celebran así su voluntaria impopularidad:

La calidad y el número de las personas que acudieron a oírnos hubieran sido suficiente garantía de nuestro triunfo. Pero hubo más, algo que nos enorgulleció más todavía: las protestas y la rabia impotente de unos cuantos fracasados, al frente de los cuales se destacaban Joaquín Dicenta y Juan José Llovet, sepultados más que nosotros, por su propia obra. Hemos conseguido todo lo que nos proponíamos. Nuestra velada despertó enorme expectación en todas partes. Hacía tiempo que no se discutía un tema literario con tanto interés, tan apasionadamente [...] virtud incomparable de indignar a los cretinos que nos hacen el honor de no comprendernos. Nuestro movimiento es superior a la mentalidad de hoy y esa incomprensión es nuestro mayor orgullo³⁷⁹.

La conquista de la discrepancia y de la hostilidad públicas son el premio que corona el éxito del Ultraísmo³⁸⁰, por ello el Poeta Maldito y Bendito se lamenta de que una parte de la prensa simule comprender los versos V.P.: “¿Y esos críticos que nos comprenden, a pesar de las erratas? [...] ¡Decir que nos comprenden! Es el colmo”³⁸¹. Solo la irritación del lector, derivada de la ininteligibilidad de lo leído, conseguirá producir la alegría del autor³⁸².

³⁷⁸ M. A. Bedoya: “En plena apología del disparate” en *La Voz*, Madrid, 29 de enero de 1921, p. 2.

³⁷⁹ En *Ultra* Nro. II, 10 de febrero de 1921. Hubo una segunda velada madrileña en diciembre de 1921, en el Ateneo de Madrid, con la presencia de Vicente Huidobro, pero menos transgresora.

³⁸⁰ No obstante, para el catalán Sebastiá Gasch el Ultraísmo no había desatado suficientemente el rechazo del público: “no hemos pasado en España por una época francamente revolucionaria en el arte. El magnífico grito del Ultraísmo y sus derivados y adláteres se vio pronto sofocado por los que pretendían haber llegado. A los tres años escasos, antes de que se hubieran dado cuenta sus mismos adeptos de la verdadera esencia de la nueva época, sin haber llegado siquiera a despertar el odio popular, se hizo parada para repartirse el botín. Escasos eran los hallazgos y casi todo lo que quedaba por hacer. No hay más remedio en estas circunstancias que volver al principio” en Salvador Dalí, Lluís Montanyá, Sebastiá Gasch: “El Manifiesto antiartístico catalán” en *Gallo*, abril de 1928, p. 9.

³⁸¹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 126.

³⁸² Es sintomática la anécdota que ofrece a este respecto el escritor regeneracionista José María Salaverría (1873-1940): “Una vez recibí una revistita de vanguardia que se publicaba en París, en español, por gentes de nuestra América. La revista venía asesorada por una tarjeta personal que decía de este modo: *Juan Larrea y Cesar Vallejo. Solicitan de usted, en caso de discrepancia con nuestra actitud, su más resuelta hostilidad.* [...] En la psicología del escritor acaso nunca se había dado este fenómeno: el masoquismo, la voluntad y el gusto de ser llamado idiota, y el lucir esa calificación como un distintivo.

El movimiento V.P. dedica un extenso pasaje a la recepción que el periodismo hace de las manifestaciones públicas del grupo vanguardista y de sus atípicas aportaciones estéticas, entre las que reconocen una marcada vertiente humorística. La novela también ensaya una taxonomía de los críticos y caricaturiza su incompreensión al poner en boca de los críticos tragicómicos la identificación de un antecedente bíblico en uno de los símbolos futuristas por antonomasia, el aeroplano:

Casi todos eran hostiles al movimiento innovador. [...] Dividíanse los críticos en dos categorías principales: trágicos y cómicos, más otra clase intermedia, que representaba el justo medio. Los primeros indignábanse con gestos hebraicos y pontificales contra el prurito de novedad de aquellos jóvenes y contra su lenguaje irreverente para con los maestros [...]. Los críticos cómicos [...] conocían las intenciones de sus propulsores. Eran unos jóvenes de buen humor que se habían propuesto divertirse a expensas del asombro de los críticos de buena fe. El primer número de la revista V.P. debía considerarse como un alarde de humorismo. [...] Y aquí una disertación sobre el *humour* inglés, con citas de Macaulay, Dickens y Carlyle. [...] Terminaban felicitando a los poetas V.P. por la organización de aquel formidable bromazo que los erigía en maestros del humor universal. [...] Los críticos tragicómicos [...] no se asustaban de nada [...] el defecto que les encontraban a los poetas V.P. era ya su falta de modernidad. A pesar de sus aires innovadores, eran perfectamente clásicos. Sus imágenes, inspiradas en la aviación, encontrábanse ya en Isaías, que dice textualmente: “¿Quién es ese que llega sentado en una nube?”³⁸³.

Más allá de las veladas escandalosas, los ultraístas apelaron a textos programáticos combativos como los manifiestos, hojas volantes en las que expusieron sus credos estéticos y sus lemas de combate. Otra epístola de Borges a su amigo Abramowicz, enviada esta vez desde Barcelona, informa que “Alomar, Sureda y yo hicimos el Manifiesto que ya sabes y que provocó un asombro y un escándalo espléndidos”³⁸⁴. También en este gesto los ultraístas han sido precursores: significativo

Ya no es el simple deseo de “epatar” al burgués [...]; es el considerarse desgraciado si ante la obra no estalla la carcajada del espectador. [...] tampoco se reacciona con furia polémica frente a los contradictores, como hacían los románticos, los naturalistas, los impresionistas. [...] Aman el ultraje desinteresadamente, voluptuosamente, como los pederastas y ciertas mujeres histéricas” en José María Salaverría: *Nuevos retratos*. Madrid, Renacimiento, 1930, pp. 143-153.

³⁸³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 122-124. Ante el juicio que emiten los críticos tragicómicos, Cansinos ve otra oportunidad para la burla de los ultraístas: el Poeta Bohemio se confiesa atónito pues, afirma, “En mi vida he leído el Antiguo Testamento, te doy palabra. [...] Y ahora resulta que también Isaías era un poeta V.P”. Sobre este particular –la parquedad de lecturas– había escrito Borges que “asombró a mi mentalidad argentina saber que los ultraístas sevillanos ignoraban el francés, y no tenían el menor indicio de que existiera algo llamado literatura inglesa”. Jorge Luis Borges: “Autobiographical notes” en *The New Yorker*, 19 de septiembre de 1970. Este comentario del porteño es malicioso o indocumentado, pues al menos Rafael Lasso de la Vega y Pedro Garfias dominaban diestramente el gallo.

³⁸⁴ Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 147. La carta lleva fecha del 2 de marzo de 1921.

es el hecho de que hasta la llegada del Ultraísmo no existió en España la costumbre de publicar manifiestos. La intención confesa de sorprender, asustar y escandalizar al receptor con manifiestos de lenguaje belicoso es anunciada en el tercer capítulo de la novela cansiniana:

–Muy bien –dijeron todos–. Pero lo que sí nos parece indispensable es publicar en la Prensa la noticia de nuestro rejuvenecimiento. [...] publicaremos un manifiesto y lo firmaremos todos. Y al punto que lo lean, todos los poetas viejos morirán del susto de saber que son viejos.

–He ahí un procedimiento de muerte verdaderamente lírico –dijo el Poeta de los Mil Años–. Me parece muy bien. Y como manifiesto de poetas, creo oportuno que se publique en prosa. Así será un manifiesto verdaderamente moderno³⁸⁵.

Como manifiestos propiamente dichos, los ultraístas redactaron: el “Manifiesto Ultraísta” de principios de 1919; otro breve, firmado por Isaac del Vando Villar y aparecido en *Grecia* el 30 de junio de 1919 (también titulado “Manifiesto Ultraísta”); el “Manifiesto Vertical” de Guillermo de Torre publicado como suplemento en el número cincuenta de *Grecia*, el 1 de noviembre de 1920, y el “Manifiesto del Ultra” firmado por DAGESMAR (seudónimo colectivo de Borges, Sureda, Alomar y Bonanova) publicado el 15 de febrero de 1921 en la revista *Baleares*. No obstante, al revisar las páginas de las revistas encontramos numerosos artículos, declaraciones e incluso poemas que pueden ser considerados como manifiestos o *ars poetica*³⁸⁶.

³⁸⁵ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 64.

³⁸⁶ Dentro de esta categoría podríamos incluir el poema de Cansinos firmado como su heterónimo Juan Las en *Grecia* Nro. V, de diciembre de 1918, titulado “El nuevo arte”. Para finalizar este apartado, resta mencionar el aplauso por el escándalo que también caracterizó a los surrealistas españoles. GeCé entrevista a Salvador Dalí tras el alboroto desatado por la proyección del film *L'Age d'Or* en París y le pregunta si habían previsto la agresión. Este responde que se trató de “una violenta agresión de los camelots du Roi, perfectamente organizada. Sesenta camelots, a un momento dado, interrumpieron la proyección de *L'Age d'Or* con un formidable escándalo de silbidos y gritos [...] La exposición de pintura surrealista, instalada en el vestíbulo del cine, fue absolutamente destruida (triturada). La exposición de libros, documentos, revistas surrealistas, instaladas en el bar, fue igualmente hecha añicos. [...] Después de la intervención policíaca [...] *L'Age d'Or* continuó hasta el fin en una atmósfera de sobreexcitación de las más reconfortantes. Los cuadros destruidos eran de Max-Ernst, Tanguy, Arp, Miró, Man Ray y míos, [...] el escándalo nos parecía inevitable. Durante seis días todos los surrealistas y gran número de simpatizantes asistimos a todas las representaciones del film dispuestos a la batalla”. En: Ernesto Giménez Caballero: “El escándalo de *L'Age d'Or* en París” en *La Gaceta Ilustrada*, 15 de junio de 1929, p. 3.

1.9.3. Antipasatismo expresado a través de un lenguaje radicalmente nuevo

Renato Poggioli denomina *antipasatismo* a la actitud del arte de vanguardia de proponer la ruptura de la tradición y de la continuidad entre el pasado y el presente, un gesto que se torna explícito en las cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez en una de las citadas Fiestas de Ultra de 1919: “No quiere decirse que el Ultra desdeñe o abomine de la *forma*. Ningún escritor de lengua castellana más delicado y sutil en la forma que Rafael Cansinos Assens. Lo que desdeñamos [...] es *la imitación servil de los antiguos, el amaneramiento literario*”³⁸⁷. Las operaciones de parricidio cultural se expresan, en el lenguaje de los ultraístas, por apelación al campo semántico de la violencia: asesinatos, delitos, sometimientos sexuales son metáforas del método brutal con que se busca abolir la literatura del pasado. Dos ejemplos representativos: Cansinos Assens responde a Xavier Bóveda, en *El Parlamentario*, que “Hay que matar –literariamente, señor fiscal– a Cejador, Cavestany, Cantó... y a todos los que les sigan”³⁸⁸ e Isaac del Vando Villar en el “Manifiesto Ultraísta” pregona: “Ante los eunucos novecentistas desnudamos la belleza apocalíptica de Ultra, seguro de que ellos no podrán romper jamás el himen del futuro”³⁸⁹.

El hermetismo lingüístico, formal y estilístico es concebido como causa y efecto del recíproco antagonismo entre público y artista. La oscuridad del lenguaje, que en la novela cansiniana es un rasgo caricaturizado al punto de que los poetas ultraístas no comprenden siquiera el sentido de las composiciones de sus camaradas, constituye una reacción ante el lenguaje de las generaciones precedentes:

...la dificultad de la lírica española de los años veinte, su intencionada impopularidad, tenía mucho de autodefensa lingüística y de huida de la vulgaridad [por ello] su insumisión a las reglas de combinación semántica y de encadenamiento lógico, la subversión del principio de identidad y de causalidad. [...] La interrogación absurda es frecuente en la poesía de vanguardia española desde sus inicios. Así [...] García Lorca escribe en unos versos próximos al Ultraísmo: *Mi corazón me pregunta/ si puede cambiar de sitio*³⁹⁰.

El atentado contra la función comunicativa del lenguaje resulta fuente de comicidad y de absurdo en las composiciones poéticas ultraístas, que se enfrentan

³⁸⁷ Adriano del Valle: “La fiesta del Ultra” en *Grecia* Nro. XVI, 20 de mayo de 1919, p. 4.

³⁸⁸ Citado por Gloria Videla: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 32. El crítico y filólogo cervantista Julio Cejador y Frauca (1864-1927), el escritor andaluz Juan Antonio Cavestany (1861-1924), el sainetero alcoyano Gonzalo Cantó Vilaplana (1859-1931) son mencionados por Cansinos como representantes del academicismo, el novecentismo, la poesía ultrarromántica o el casticismo, por ello los señala como modelos caducos.

³⁸⁹ Isaac del Vando Villar: “Manifiesto ultraísta” en *Grecia* Nro. XX, Sevilla, 30 de junio de 1919, p. 9.

³⁹⁰ Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.* pp. 165-177. Los versos lorquianos corresponden al poema “Corriente lenta” incluido en *Suites* (1920-1923). *Poesías I*. Madrid, Akal, 1982, p. 486.

voluntariamente con la normativa académica y con las reglas fundamentales del uso lingüístico. Su hostilidad programática hacia el público los lleva a extremar la ininteligibilidad de sus textos mediante la supresión de los signos de puntuación, el fragmentarismo, las imágenes que subvierten lógicas de causalidad e identidad, y la ruptura de las relaciones sintácticas habituales. Son algunos de estos rasgos los que el Crítico de la Raza/Julio Cejador rechaza en la poesía V.P., a cuyos autores considera afeminados, degenerados y extranjerizos:

El Crítico de la Raza amaba el lenguaje llano y francote [...] no podía transigir con que los arco iris jugasen a la comba, ni con que los viaductos saltasen hípicamente los obstáculos, como decían los poetas V.P. Aquello era un contrasentido, un signo de demencia [...] Aquello acusaba un afeminamiento de la raza de los héroes³⁹¹.

La secuencia de imágenes poéticas que el Crítico de la Raza evoca como absurdas constituye una alusión transparente a versos ultraístas de Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega y Juan Las/Cansinos Assens, modificados y mancomunados, pero que nos permiten hablar de *alusión intertextual*. El poema “Parque”, de Rafael Lasso de la Vega fue publicado en *Tableros* Nro. 4 (28 de febrero de 1922), aunque había sido escrito con anterioridad, y comienza con la siguiente imagen: “El bisonte juega a la comba/ con la jirafa”, mientras que el poema “Resol” de Guillermo de Torre, dedicado a Norah Borges, con epígrafe del uruguayo Julio Herrera y Reissig, aparece por primera vez en *Grecia* Nro. L (noviembre de 1920), es posteriormente incluido en *Hélices*, y dice: “LOS ARCO IRIS/ SALTAN HÍPICAMENTE EL DESIERTO/ vibra el *diapasón* del océano/ gimen los árboles violinistas”. El motivo ultraísta del viaducto, inspirado en el domicilio madrileño de Cansinos Assens, reaparece en poemas de varios poetas ultraístas, pero es inicialmente incorporado en sus composiciones por el heterónimo Juan Las, en poemas como “El nuevo arte” (*Grecia* Nro. V, diciembre de 1918): “...aunque deba caer/ para siempre/ desde el alto Viaducto, con los miembros/ abiertos en pétalos maravillosos”.

³⁹¹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 128.

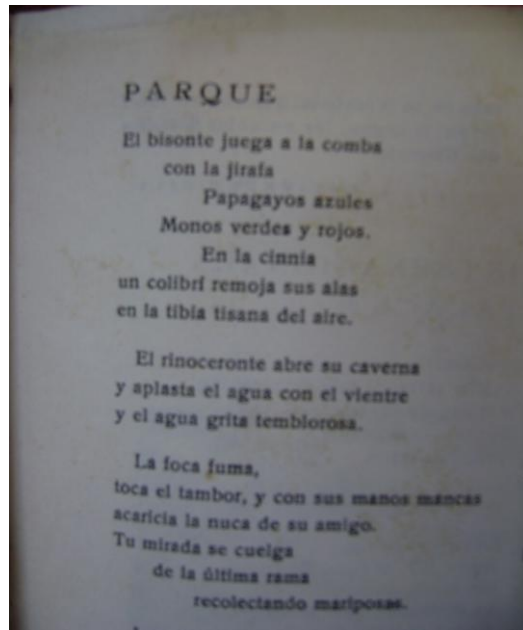


Imagen 25. Versos ultraístas de “Parque”, de Rafael Lasso de la Vega, en *Tableros* Nro. 4, algunas de cuyas imágenes son incorporadas como alusión intertextual en *El movimiento V.P.*

1.9.4. *Integrantes arrepentidos de su adhesión al movimiento. Polémicas internas y externas*

Desde las páginas de *Alfar*, cuando el movimiento estaba ya disuelto y Guillermo de Torre efectuaba su balance en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Benjamín Jarnés reputaba con ásperas palabras el final del Ultraísmo: “Mejor que escuela literaria, parece haber sido un largo pleito. Pocos hijos gozarán de tan discutida paternidad”³⁹². En este juicio encontramos elementos que han contribuido al descrédito del grupo: las discusiones internas, las polémicas externas (en que se enzarzaron con otros intelectuales españoles y extranjeros) así como algunas tempranas deserciones que desvirtuaron su unidad. Sin embargo, nos parece que a menudo se olvida que tal dinámica no fue exclusiva del Ultraísmo, pues aconteció de manera similar dentro de otros movimientos de vanguardia que se jactaron de su capacidad antagonista y antipasatista, como el Dadaísmo: también hubo un momento en que todos los dadaístas se desperdigaron, “unos, nutriendo el surrealismo próximo; otros, nutriendo ya directamente las casas editoriales. Tzara, solo”³⁹³ cuando originariamente los componentes del primer núcleo Dadá habían sido Tristán Tzara. Francis Picabia, Louis

³⁹² Benjamín Jarnés: “Antena y semáforo” en *Alfar* Nro. 54, noviembre de 1925, p. 19. Según Guillermo de Torre, el Ultraísmo puede considerarse en total declive o prácticamente agotado ya en 1923.

³⁹³ Ramón Gómez de la Serna: *Ismos... op. cit.*, p. 255.

Aragon, Paul Dermée, Philippe Soupault, André Breton y Celine Arnould, muchos de los cuales terminaron peleados entre sí.

A partir de 1921 varios miembros del Ultraísmo fueron desplazándose hacia el grupo de Pombo, al que acude el mismo Gerardo Diego en la primavera de 1922 para repartir ejemplares de *Imagen*. Es igualmente significativo que en diciembre de 1921 Ramón ofrezca una cena a Ortega en Pombo a la que se adhirieron los ultraístas, quienes dan cuenta del proyecto poco antes en las páginas de *Ultra*. En 1923 se ofrece un banquete al mismo Ramón, cuyos firmantes eran en buena parte ultraístas o, si se quiere por coherencia con las fechas, más bien exultraístas. Se culmina públicamente con ello un proceso de acercamiento entre los ultraístas y Ramón Gómez de la Serna que venía de lejos, como muestran las asiduas colaboraciones de aquel en *Ultra*³⁹⁴.

El origen de la ruptura entre los animadores de Pombo y de El Colonial se remonta a octubre de 1919, cuando Ramón, quien hasta ese momento había estado cortejando a Cansinos sin éxito³⁹⁵, le escribió al sevillano una carta furibunda reclamando para sí la paternidad de las novedades, según relata Juan Larrea a Gerardo Diego, tras un encuentro con Cansinos. A pesar de sernos conocido este testimonio solo por fuentes indirectas, la anécdota se cuele en la pluma de Cansinos a través de la ficción, en el episodio de *El movimiento V.P.* en que los pombianos y su Presidente reivindicaban su papel de precursores literarios en hojas volantes que reparten por las calles de Madrid:

Al público culto y progresivo: El gesto procaz de unos desaprensivos que usurpan para ellos solos el privilegio de la Juventud [...] nos obliga a protestar [...]. Nosotros somos los poetas más modernos que existen; tenemos certificados médicos que así lo acreditan. Hemos sido todos boy-scouts,

³⁹⁴ José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p.53. Pedro Garfias consideró que el motivo por el que Cansinos Assens había escrito *El movimiento V.P.* fue por despecho ante el abandono de sus antiguos discípulos.

³⁹⁵ Esta afirmación se desprende de la lectura de sus cartas, editadas por Ramón Oteo Sanz: *Cansinos Assens: entre el Modernismo y la Vanguardia*. Alicante, Editorial Aguaclara, 1996. Cuando en 1914 Ramón funda su tertulia en la antigua botillería de Pombo, Cansinos asiste a la inauguración y aquel le ofrece la presidencia, también lo nombra socio fundador. Cansinos no revela gran interés. Cuando las relaciones aún eran amistosas, en febrero de 1919 Cansinos escribe el halagüeño artículo “El arte nuevo. Sus manifestaciones entre nosotros” en *Cosmópolis*, donde dirá que “El nuevo arte, que ya viene siendo viejo, aunque solo ahora logra plenitud de atención, alborea entre nosotros, en la obra de un joven, ya granado de años y de libros. Me refiero al autor de *Greguerías*. Las nuevas modalidades literarias nos han llegado por la intercesión de *Prometeo*, la memorable revista que en 1910 recogió la herencia de *Helios* y *Renacimiento*, y pobló con multitud de intenciones y gestos la soledad de nuestras letras. En *Prometeo* se publicaron traducciones de los poetas ultrasimbólicos y fantasistas [...] Con la máscara de Tristán, Gómez de la Serna glosó apasionadamente los manifiestos futuristas que Marinetti lanzaba desde su encharcada Venecia. Y el mismo Marinetti, instigado por Tristán, envió a *Prometeo* su encíclica futurista a los españoles, habitantes de ciudades muertas, de infecundas lagunas de polvo [...] *Prometeo* fue entre nosotros un manifiesto de arte nuevo, que ensanchó el horizonte de los espejos, de los últimos cenáculos novecentistas”. No obstante, cuando los maestros comiencen a rivalizar, Antonio Cubero y Rivas Panedas negarán desde las páginas de *Grecia* toda posible influencia de Ramón.

amamos los deportes [...] hemos firmado una alianza con el cuerpo de bomberos [...] Nosotros somos los poetas verdaderamente modernos, los incomprendidos, los absurdos, los extravagantes. [...] Público culto y progresivo: no te dejes engañar, concédenos tu asombro, tu indignación, tu burla, tu desprecio³⁹⁶.

En la citada carta de Larrea a Diego, el remitente agrega que “Dos jóvenes han desertado trasladándose a Pombo y de los que restan la mayoría duda en el fondo de sí y del movimiento”³⁹⁷. Conocido es el hecho de que Diego y Larrea se desmarcan del Ultraísmo y aceptan el magisterio de Huidobro cuando este rompe relaciones con el movimiento español, tal como lo ficcionaliza Cansinos. Hay en *Imagen* un epígrafe con versos de Larrea que el poeta santanderino elige para su “Poema del trampolín”, que bien podrían metaforizar el alejamiento de ambos escritores de las filas ultraístas –el “nido”– tras haber aprendido su lección lírica:

Mis versos ya plumados
Aprendieron a volar por los tejados
Y uno solo fue más atrevido:
Una tarde no volvió a su nido³⁹⁸.

Otra desaparición de las filas ultraístas fue la del escasamente conocido Alfredo de Villacián, que según Guillermo de Torre no llegó a alcanzar notoriedad, pero se

³⁹⁶ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 126-127. La caricatura de los banquetes de los pombianos, así como de su extracción socioeconómica, se advierte en el siguiente pasaje de la novela: “Los que más hostiles se mostraron al movimiento V.P. fueron los Jóvenes Poetas Viejos, que formaban ellos también un movimiento no sospechado antes, en otro café próximo al de los firmantes del manifiesto. Reuníanse allí un día a la semana, desde hacía algún tiempo; tomaban chocolate y hablaban de literatura en tono de broma. De cuando en cuando se agasajaban unos a otros con banquetes en los que todos hacían de anfitriones. La novedad consistía en esos ágapes. Este es un verdadero cenáculo –decían–. Perteneían todos a familias burguesas, habían sido *boy-scouts*, vestían bien, tenían las mejillas coloradas y representaban la salud en literatura. [...] Cuando leyeron el manifiesto V.P. los jóvenes poetas viejos saltaron de indignación: –¡Desgraciados! ¿Quién es más joven que nosotros? Nosotros [...] Nos afeitamos regularmente con máquinas Gillette. No hemos hecho jamás una elegía. Estamos siempre de buen humor. ¿No es la alegría un indicio de modernidad? [...] Además, ¿quieren decirnos esos poetas dónde tienen registrado su lema? En ninguna parte, pues son hartos pobres para pagar la cuota” en *El movimiento... op. cit.*, pp. 69-70. El pasar miserable de los ultraístas fue también motivo de burla para Francisco Vighi, quien en su poema “Tertulia” hiperboliza la pobreza de los contertulios de El Colonial al límite de no poder pagar las bebidas que consumen: “Unos pocos pagan y todos se van./ Silencio, sombra; cucarachas bajo el diván” en *Versos viejos... op. cit.*, p. 33. En la novela cansiniana, los ultraístas son “aquellos pobretones”, mientras los de Pombo usan relojes, termómetros, estilográficas, sombreros *made in England* cuyas fundas son páginas de diccionario inglés.

³⁹⁷ Juan Larrea: *Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, p. 107. Edición de Juan Manuel Díaz de Guereñu y Enrique Cordero de Ciria. La carta está fechada el 10 de octubre de 1919; es probable que Larrea se refiera a las deserciones de Alfredo Villacián y Francisco Vighi.

³⁹⁸ Gerardo Diego: “Poema del trampolín” en *Evasión... op. cit.*, p. 8. Sobre este libro Diego dirá que, aunque perteneciente a su prehistoria literaria, es una obra plena de ilusión juvenil y de “promesas que, en parte, no se cumplieron. Es lo que pasa siempre y más cuando coincide la juventud con un movimiento como el Ultra”.

anunciaba como el ingenio más abierto del futuro³⁹⁹. Formaba parte de las tertulias ultraístas en El Colonial, frecuentó a Huidobro durante su estadía en Madrid en 1918, participó paralelamente alguna vez de Pombo y se fugó a Barcelona, donde murió joven. Pedro Garfias lo caracteriza como:

un muchacho pálido, mal vestido, con cara de hambre y con unos ojos negros obsesionantes. Se llamaba Alfredo Villacián y por entonces publicaba en *La Tribuna* unos artículos sobre literatura, de rara erudición. Todos acariciábamos la idea de que este escritor, casi de nuestra edad, tan magníficamente preparado, fuese el teorizante de nuestro movimiento. Pero un día desapareció. Algo oscuro enturbió su fuga, que no su marcha de este Madrid de la maledicencia y la envidia ruin. Fue a Barcelona y no volvió. Poco después supimos de su muerte⁴⁰⁰.

Un nuevo fallecimiento precoz malogró la unidad del grupo: el de José de Ciria y Escalante (1903-1924), muerto de tuberculosis. Sobre él también hablará Garfias en su columna de *El Heraldo de Madrid*: “De Santander nos llegó un día otro poeta, este aún más joven que nosotros: José de Ciria y Escalante. Dotado de una exquisita sentimentalidad, desde el primer momento se nos incorporó y aún insufló nuevos bríos al Ultraísmo con la publicación de una revista”⁴⁰¹. Garfias alude al único número de la ultraísta *Reflector* (1920), de la que fue director, y a sus micropoemas muy festejados por sus compañeros vanguardistas, quienes publicaron una antología póstuma con su obra. Diego y Lorca le cantaron poemas elegíacos; este último con su soneto “En la muerte de José Ciria y Escalante” donde parece tomar el rol de escriba de su amigo muerto:

¿Quién dirá que te vio, y en qué momento?
¡Qué dolor de penumbra iluminada!
Dos voces suenan: el reloj y el viento,
mientras flota sin ti la madrugada.
[...]
Vuelve hecho luna: con mi propia mano
lanzaré tu manzana sobre el río
turbio de rojos peces de verano⁴⁰².

La primera importante deserción voluntaria del núcleo ultraísta fue la de Xavier Bóveda (1898-1963), el poeta gallego radicado en Buenos Aires desde 1925 (aunque ya

³⁹⁹ Guillermo de Torre: *Al pie de las letras*. Buenos Aires, Losada, pp. 23-24.

⁴⁰⁰ Carlos Eduardo Gutiérrez Arce (Ed.): *Pedro Garfias en El Heraldo de Madrid*. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89269.pdf> [20-07-2011]. El investigador logró reunir 33 de los 35 artículos que Garfias habría publicado en ese periódico. El artículo citado corresponde al 14 de junio de 1934.

⁴⁰¹ *Ibid.* Señala Garfias que también en Cataluña “se desarrolló un movimiento igual al nuestro” y que “un piloto, un gran poeta que fue colaborador nuestro, falleció por entonces: Salvat-Papasseit”. Ciria y Papasseit tuvieron un desenlace semejante: la misma enfermedad, muriendo ambos en 1924.

⁴⁰² Federico García Lorca: “En la muerte de José Ciria y Escalante” en *Obras completas... op. cit.*, p. 636.

había dictado conferencias en 1923), camarada de Borges en 1919, firmante del Manifiesto Ultraísta primigenio, director de *Semanario Español* (1923) y de la porteña revista *Síntesis* (1927), cuya célebre entrevista a Rafael Cansinos Assens en 1918 había justamente originado el movimiento que nos ocupa. El propio escritor sevillano prologaría en 1920 sus *Poemas de los pinos*. Bautizado como “El Poeta Rural” o “El Poeta Rural y Panteísta” en *El movimiento V.P.* es tratado con una benevolencia especial, a diferencia de otros personajes.



Imagen 26. Xavier Bóveda, “Los poemas de los pinos”, en *Caras y Caretas* Nro. XXVI, Buenos Aires, 1923.

Desde las páginas de la novela cansiniana, la prensa gallega se lamenta de la pérdida de su poeta predilecto, seducido por las “sirenas de modernidad” que el “envenenador de la juventud”, el Poeta de los Mil Años, hace cantar como “un Maquiavelo que desorienta a los jóvenes sirviéndose de ellos como de conejillos de Indias para ensayar *in anima vili* sus teorías estéticas”. Los periodistas gallegos califican a los ultraístas de “extravagantes hijos de notario” que siguen modas exóticas y que cantan al “piojo de las trincheras”. Así caricaturiza Cansinos la vacilación de Bóveda entre escribir a la manera vanguardista o continuar componiendo versos autóctonos: “¡Oh armonía ingenua de los pinos natales! ¡A pesar de todo, siento la nostalgia de mi caramillo [...] a semejanza de la siringa pánica!”⁴⁰³. Finalmente se decide por volver a la poesía eglógica y, a los pocos días de su fuga, los poetas del diván V.P. la comentarán como una deslealtad imperdonable:

⁴⁰³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 80.

–¡Habernos abandonado así, ahora que precisamente empiezan a atacarnos los elefantes blancos y esos viejos poetas aliados de los bomberos! –decía dolorido el Poeta Maldito y Bendito–. ¡Nunca hubiera esperado de él semejante traición! [...] ¡Cuánto siento que haya firmado el Manifiesto! Como esos personajes de cine que después de muertos siguen gesticulando en la pantalla, así él siempre, en el cinema universal, seguirá firmando el Manifiesto V.P. ¡Cuando en realidad es un traidor!

–Y un cobarde –agregaba el Poeta Bohemio Bugués–. [...] Nacido en una tierra pastoril, a la orilla de un río lento, que arrastra ataúdes pintados de rojo, no podía seguir la hora vertiginosa de nuestras plumas.

–Esa pobre cigarra rural me causa lástima [...] nunca le perdonaré esta deserción, en estos momentos en que nuestros enemigos, los elefantes blancos, los saurios, los hipopótamos, se disponen a combatirnos⁴⁰⁴.

A la perfidia de Bóveda seguirán otras: “el abandono del Poeta Más Joven, que ahora colaboraba en todas las revistas de criminales que tenían una dependencia administrativa”⁴⁰⁵ en maliciosa alusión a la incansable búsqueda de Guillermo de Torre de conquistar medios de autopromoción, que lo llevó a participar en todo comité de redacción que aceptara sus columnas como colaborador editorial. También se ficcionaliza el alejamiento de Juan Ramón Jiménez/El Poeta del Mañana y del Pasado Mañana, que “como en otro tiempo abandonara a la amada sentimental en el jardín romántico, así ahora abandonaba a sus amigos, los poetas del V.P., por correr en busca de la hora más futura”⁴⁰⁶, de modo que solo quedan cuatro poetas, “abandonados de todos, formando un grupo lamentable”.

Los miembros del movimiento contribuyeron a cantar la palinodia de Ultra. “Sus propios integrantes la traicionan. Algunos por activa (Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Alberti), otros por pasiva (Chabás, Garfias, Rivas Panedas)⁴⁰⁷. Pero el golpe más duro, en la novela, es el que le asesta el Poeta Maldito y Bendito/Eliodoro Puche, que a pesar de haber sido el más férreo defensor de la nueva estética, y antiacadémico durante toda la obra, apenas le ofrecen un sillón vitalicio en la Academia de la Lengua representando a la letra H –la única muda del alfabeto, con lo que Cansinos no ahorra nuevamente en ironías–, seducido por el poder se retracta de toda antigua pretensión iconoclasta:

El poeta mostrose sumamente agradecido y aceptó alborozado la letra que le brindaba, aquella letra tan noble, tan etimológica, tan necesaria.

–Tendrá usted que hacer el elogio del Poeta de la Raza [...]

–Sin duda que lo haré –dijo el Poeta Maldito y Bendito–. Era un gran hombre. Y lo haré todo en sonetos, para mejor honrar su memoria, ya que este era su metro predilecto.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, pp 121-122.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*, p. 162.

⁴⁰⁶ *Ibíd.*, pp. 202-203.

⁴⁰⁷ José María Barrera López: *La revista Grecia y las primeras vanguardias*. Sevilla, Alfar, 1997, p.12.

–Y convendrá también que dedique usted algunas palabras de execración a ese Poeta de los Mil Años, nuestro más terrible enemigo, a ese poeta exótico y herético, que nunca ha sentido la raza y en cuyo linaje sin duda ha de haber rastro de moros y judíos. Fíjese usted en que es de una originalidad monstruosa sin precedentes en nuestra literatura.

–¡Admirable! –respondieron todos–. ¡Muera el Poeta de los Mil Años! Si hubiéramos seguido a su lado nunca hubiéramos sido académicos!⁴⁰⁸

Es a partir de aquí, en el “Canto a la eclíptica” del capítulo XXX, donde se desarrolla un monólogo de resonancias bíblicas en que el Poeta de los Mil Años asume el papel crístico del Maestro tres veces negado públicamente, con un parlamento plagado de anáforas y reiteraciones que semejan una lamentación. Cansinos actualiza este tópico mediante la inserción de un cronotopo vanguardista: no se desarrolla en un espacio similar a la casa del sumo sacerdote desde donde Pedro habría oído cantar al gallo delator, sino en un viaducto metálico, desde donde se escuchan sirenas y silbidos de motores, en una suerte de Via Crucis moderno:

El Poeta de los Mil Años estaba, como siempre, en su viaducto, en su equinoccio de hierro [...] Pero su alma estaba triste.

–He aquí –decía– que de nuevo estoy solo. [...] Me han abandonado mis amigos los poetas viejos, los que fueron contemporáneos de una de mis juventudes. [...] Me han abandonado mis amigos y también mis discípulos me han abandonado. No tengo contemporáneos. ¡Oh, qué cosa tan triste es no tener contemporáneos! [...] Ahora ellos me desdeñan y acaso me odian, porque ellos saben bien que han nacido de mi inquietud; y mis amigos los poetas viejos nunca me perdonarán haber pretendido lanzar sobre ellos esa jauría de días futuros. Y estoy solo, irremediamente solo [...]. Esa desviación de la eclíptica es lo que yo deseaba generosamente para la poesía. Pero no he sido comprendido; y ¡ay!, ¿quién me comprenderá ya? [...] soy una deformidad, y los astrónomos de la literatura querrían suprimirme... ¡Ay, ay, ay! [...] Y el Poeta de los Mil Años comenzó a lamentarse en voz alta⁴⁰⁹.

El Poeta de los Mil Años tiene miedo, como Cristo en el huerto de los olivos, y es significativo el modo en que Cansinos resuelve el conflicto novelesco, pues elige como móvil de la redención al poeta creacionista Renato:

Pero en aquel instante sintió un rumor de alas por encima de su cabeza, y al alzar la frente vio que era Renato, su amigo el poeta de las trincheras, que llegaba en un aeroplano.

Después de hacer algunas evoluciones, que alteraron las calidades de la luz y de la sombra, aterrizó junto al Poeta de los Mil Años y le dijo:

⁴⁰⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 239-240.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 266-268.

–Amigo mío, vengo a recogerte en mi velívolo, porque sé que los poetas viejos –esos poetas que pretendieron desmonetizar mis poemas– se aprestan a venir en tu busca. Les he oído decir que necesitan tu cabeza [...] Sube, pues, en mi nave aérea y vente conmigo a la América mía, donde está la hora verdaderamente futura⁴¹⁰.

Renato/Huidobro irrumpe en la escena literaria española como un redentor moderno –ya no bajo la forma de ángel, sino de aviador–, y salva al Poeta/Cansinos de la horda salvaje que, bajo sus pies, vocifera y lanza surtidores de agua con ayuda de los bomberos para derribarlos, sin éxito. Posiblemente en el pasaje precedente se cifre el motivo por el que Cansinos se apartó del movimiento por él fundado, y contribuyó a su disolución, en parte, con esta novela de claves transparentes. El reconocimiento que ofrenda al poeta chileno a través de la ficción debe leerse como una toma de partido en las profundas diferencias que mantuvieron los ultraístas con él⁴¹¹.

Hablar de la figura de Huidobro como ascendiente del Ultraísmo nos permite incursionar en el amplio territorio de las polémicas externas entabladas por el movimiento. El influjo genésico del chileno fue tardíamente admitido de forma unánime por sus propios miembros; recién en 1934 Pedro Garfias reconocerá que:

...nos hizo desterrar de nuestras poesías la anécdota, rehuir la descripción y el adjetivo, cultivar la imagen con verdadero frenesí. Por él concentramos y trabajamos el poema, desnudando nuestra visión lírica al rehusar el tópico y la reminiscencia. Aprendimos en él pureza y técnica. Es de justicia reconocerlo⁴¹².

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 268.

⁴¹¹ Debemos señalar que, aunque la novela presenta un narrador extradiegético, todo apunta a que es el Poeta de los Mil Años, presente como personaje y como enunciador de su propio discurso. Se emplea convencionalmente la tercera persona o una primera persona colectiva (generacional). Para Daniel Hübner es gracias a este juego de perspectivas que se logra “la distancia que permite el humor y la autoironía”. Si comparamos *El movimiento V.P.* con *La novela de un literato*, el libro de memorias de Cansinos Assens planteado como autobiografía real, ambas obras se encuentran estrechamente emparentadas a pesar de la distinción genérica. De modo que al hablar del narrador de *El movimiento V.P.* nuestra lectura cae en la tentación de asimilarlo con el autor real, pues tanto memorias como novela nacen “del mismo impulso, la visión de la vida *sub specie literaturiae*, construyéndose como *crónicas poéticas*”. En: Daniel Hübner: “Rafael Cansinos Assens y ‘El movimiento V.P.’: entre la novela lírica y la crónica humorística del Ultraísmo en España”, *art. cit.*, p. 5.

⁴¹² Pedro Garfias: “Después de unos artículos. Omisiones” en *El Heraldo de Madrid*, 19 de julio de 1934, p. 14. Tales influencias se transparentan en los intercambios epistolares, como el mantenido entre Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens. El 20 de febrero de 1917 escribe Torre que “yo le llevaré un milagroso libro de Vicente García Huidobro Fernández que he ganado en mis peregrinaciones librescas” y en carta del 2 de octubre del año siguiente informa que “penetrado en la estancia del imaginífico chileno Vicente Huidobro en Madrid –cuya obra admiro desde los albores de *La gruta del silencio* hasta *Adán*– y deseando gustar de las primicias rebeldes de *El Horizonte Cuadrado*, le ruego me envíe una sencilla tarjeta de presentación para saludarle personalmente yo mismo”. En: Carlos García (Ed.) *Correspondencia Rafael Cansinos-Assens – Guillermo de Torre 1916-1955*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004. Cuando la polémica con los ultraístas se desate, Huidobro publicará en la revista parisina *Création* dos cartas de Torre donde este admite su temprana admiración por el chileno: el 28 de diciembre de 1918 le había escrito que “junto con las irradiaciones de afines espíritus galos con quienes Usted nos hizo intimar y a los que vamos desglosando pausadamente, estamos ya aguerridos para

La formidable influencia de Huidobro no será disimulada en *El movimiento V.P.*, donde Cansinos alude tangencialmente al poemario *Horizon carré* (1917), literalmente *Horizonte cuadrado* en francés, mediante la acuñación de un título creacionista y de pretensiones geométricas, *El triángulo redondo*. Renato donará a los ultraístas un ejemplar de este libro con explícitos objetivos pedagógicos y delegará en Cansinos Assens el papel de tutor de los jóvenes aprendices:

—...aquí os dejo mi última obra: *El triángulo redondo*. Estudiadla bien y os salvaréis de ser simplemente unos poetas viejos. En caso de duda, aquí tenéis al Poeta de los Mil Años, que conoce todas mis intenciones desde el tiempo en que vivíamos en Oriente.

—Gracias —dijeron los poetas del movimiento V.P.

Y aplicáronse a descifrar aquellos signos, diciendo:

—¡Ahora sí que vamos a ser verdaderamente jóvenes!⁴¹³

Cansinos refleja en este pasaje el efectivo vínculo que había estrechado con Huidobro antes del nacimiento del Ultraísmo, pues en su primera y breve visita a España, en 1916, camino entonces de París, el chileno había asistido a Pombo y al diván de El Colonial. En tal ocasión comentó con Cansinos Assens su último libro, *Adán*, e intercambió opiniones y nociones teóricas sobre un creacionismo incipiente. Regresa a España en 1918, esta vez procedente de París, tras haber mantenido correspondencia epistolar con el escritor sevillano a propósito de *Las pagodas ocultas*, un libro en el que la crítica chilena había descubierto analogías evidentes con el *Candelabro de los siete brazos*, como indica Cansinos en las páginas de *La novela de un literato*⁴¹⁴. Por entonces Huidobro le regala unas *plaquettes* editadas en francés que el sevillano distribuyó entre los jóvenes poetas de su entorno. En *El movimiento V.P.* hay guiños a esta etapa embrionaria de amistad:

...os traigo conmigo a un poeta verdaderamente joven, a mi buen amigo Renato. [...] Lo conocí en Oriente, donde vivía a la sombra de una pagoda oculta. [...] Ahora regresa de las trincheras que ha visitado en calidad de turista y os trae en la mano el piojo luminoso cogido sobre los cadáveres de los

lanzar en un gesto de magna propulsión algunos poemas creacionistas”, y en carta del 22 de junio de 1919 le informa que “Cansinos Assens ha aprovechado el pasmo por Usted suscitado para promover, tras un manifiesto sintético, firmado por algunos de nosotros, una nueva escuela a la que denominamos Ultraísmo”. Misivas reproducidas en: Juan-Jacobo Bajarlía: *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del creacionismo*. Buenos Aires, Devenir, 1964.

⁴¹³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 73.

⁴¹⁴ Ambos libros fueron publicados en 1914. Señala Bonet en el prólogo a la novela de Cansinos que el escritor sevillano vio en *Las pagodas ocultas* más de una coincidencia fortuita con su *Candelabro*: así lo dijo en un artículo de 1919, sin que por una vez el susceptible Huidobro se sintiera herido.

soldados poetas que murieron deslumbrados por la revelación de un arte nuevo⁴¹⁵.

El Creacionismo, movimiento que operó sobre supuestos cubistas, rechazó la mimesis realista y enaltecó la imagen fragmentada y las técnicas de disposición tipográfica caligramática, como hemos visto ya, asoma en el discurso de Renato mediante la alusión intertextual a los principios y capacidades demiúrgicas del poeta que Huidobro había programáticamente anunciado en su conferencia-manifiesto *Non serviam* (1914):

Yo, ¡oh, poetas! Vengo de las trincheras y traigo mis ojos deslumbrados por las maravillas de un tiempo verdaderamente nuevo. Perdonad; pero después de haber visto lo que he visto, vosotros me parecéis horriblemente viejos. Vosotros todavía sois esclavos de las palabras: los poetas de las trincheras inventaron el modo de construir sin ellas un poema. ¿Para qué esa esclavitud del léxico? Una fuga de vocales puede ser un poema maravilloso. Todo está en la intención del poeta, porque el poeta debe ser un rey, mejor dicho, un dios en su mundo lírico⁴¹⁶.

Hacia 1920 Huidobro rompe lazos con los ultraístas, a quienes acusa de haberle robado ideas para su movimiento sin reconocer su progenitura. También les atribuye la responsabilidad de haber amplificado la querrela sobre la paternidad del Creacionismo con el francés Pierre Reverdy, a quien consideraba un mal discípulo suyo⁴¹⁷. El escritor chileno escribe a Guillermo Torre desde París, con fecha 30 de enero de 1920, una carta donde no ahorra ironías, injurias ni rencor:

Querido amigo: me pregunta usted por qué no escribo a España [...]: estoy asqueado de la conducta de todos esos literatillos de vuestra tierra para conmigo, y no quiero saber nada de lo que pase por allá [...] aprovechadores arribistas y bobos [...]. Maldita mil veces la hora en que pasé por España y os revelé una parte de mi *secreto* tan querido y tan digno, por su verdad y su pureza, de mejor suerte y mayor respeto [...] queriendo robarme lo que era mío para ponerlo en la cabeza de Apollinaire, de Reverdy o de cualquier otro

⁴¹⁵ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 115.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁴¹⁷ La prelación estética del creacionismo de Huidobro en relación con Pierre Reverdy es tema de un largo artículo de Guillermo de Torre titulado “La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores” publicada en agosto de 1920 en *Cosmópolis*. Aunque el crítico madrileño primero defenderá al autor de *Poemas árticos*, muy pronto se enzarzará en una escaramuza de columnas cruzadas. El origen de la discusión había sido una entrevista-crónica de Enrique Gómez Carrillo en *El Liberal* del 30 de junio de 1920: en dicha entrevista se transcribían unas afirmaciones hechas por Pierre Reverdy en las que el poeta francés reaccionaba contundentemente contra Huidobro en el sentido de considerar el creacionismo del chileno como fruto del suyo; por su parte Huidobro ya se había encargado en otras ocasiones anteriores de negar que su estancia parisina anterior a 1918 hubiera ejercido influjo alguno sobre su obra. Por añadidura, la polémica enfrió notablemente las relaciones entre ambos creacionistas, e hizo que los ultraístas –de la mano de Guillermo de Torre– tomaran partido en la misma.

imbécil. [...] Ahora resulta que saben más que yo de lo que yo les he enseñado, y creen satisfacer su envidia con vestir de adornos ajenos a otros poetas que no conocen, adornos robados a aquel que conocieron... [...] Así hoy todos han visto y palpado la diferencia entre los comediantes como el infeliz Cocteau, el otro desgraciado de Reverdy y yo. Todavía ellos (y todos aquí) siguen siendo poetas descriptivos, aún *no pueden escapar* de lo que ellos pretenden haber gritado y hecho antes que yo. [...] toda la gente que sabe dice que yo soy el único que no es descriptivo ni anecdótico y en el cual todo es creado por el poeta. ¡Lo que vengo sosteniendo desde el año 1915! En fin, ya sabe usted por qué no quiero escribir hacia esos lados. Estoy harto de los *pick-pockets* literarios. No me refiero a los poetas que hicieron verdadero creacionismo, sino a los *ladrones de paternidad*⁴¹⁸.

Estas verídicas acusaciones de sustracción de paternidad, plagio de estilo y cinismo son ficcionalizadas en *El movimiento V.P.*, donde el ideólogo del desfalco resulta ser el escritor murciano Eliodoro Puche, un hecho no documentado:

...puesto que se ha ido al Far-West, dejándonos su equipaje, lo desvalijaremos y no hablaremos nunca más de él. De ese modo no habrá ningún poeta verdaderamente moderno más que nosotros.

—Dices bien —asintió el Poeta Bohemio—, esa será además la mejor manera de asimilarnos a su poesía.

Y como esos bandidos circunspectos que quitan las iniciales de las prendas de sus víctimas, borraron la firma del gran Renato al pie de sus poemas y se los apropiaron con cinismo verdaderamente moderno⁴¹⁹.

En la carta citada previamente, Huidobro dedica una reprimenda también a Cansinos, pues señala que el escritor sevillano y Guillermo de Torre habían originado la discordia al presentar a Huidobro al público español como habiendo logrado en España lo que ya existía en Francia. De modo que explicita así su propósito de interrumpir toda clase de comunicación con los españoles:

no quiero escribiros, porque vosotros no aclaráis las cosas y dejáis cundir, con agrado quizás, la confusión y el caos, y porque yo pienso atacaros a todos los que han procedido mal conmigo, y muy rudamente, en mi próximo libro sobre estética. Ya verá usted lo que os digo, y sobre todo a Cansinos, a quien si ve le ruego decir de mi parte que *se resigne* ante la verdad y no busque más padrinos

⁴¹⁸ Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, pp. 116-117. 77: En carta del 28 de diciembre de 1918 a Vicente Huidobro, Torre anota: “Cumpliendo muy diplomáticamente mi palabra de enviarle algo de lo más interesante que en glosa a sus libros públicase, le remito hoy los adjuntos dos artículos de los seis que hasta ahora lleva publicados Cansinos Assens sobre las nuevas orientaciones líricas”. Huidobro responderá en marzo de 1919 “recibí los artículos de Cansinos que usted me envía. Gracias. Veo que muy diplomáticamente solo me ha enviado dos, de los seis que dice haber publicado”. Como bien muestra este breve pasaje, ya habían comenzado las susceptibilidades y recelos que llevarán, en la segunda mitad de 1920, a la ruptura de relaciones entre los ultraístas y Huidobro. En: René de Costa (Ed.): *Número Monográfico dedicado a Vicente Huidobro*. Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1989, p. 84.

⁴¹⁹ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 76.

al Creacionismo porque no los encontrará ni en Mallarmé ni en nadie y ya verá como yo le respondo en mi libro. No quiero saber nada con la estupidez bullanguera, llámese Dadaísmo, Futurismo o Ultraísmo. Soy, felizmente, algo más serio. Afectuosos saludos. Vicente Huidobro. Le ruego advierta a Cansinos y a todos que prohíbo reproducir cosas más sin mi permiso⁴²⁰.

A la luz de tales acusaciones y advertencias, y con fidelidad a la cronología de los hechos, no es ilógico interpretar el papel temático del héroe que Cansinos asigna a Renato en la novela de 1921 como un modo de reconciliación y de reposicionamiento frente a las proporciones adquiridas por esta “polémica externa”. Otro dato a favor de tal interpretación es el nivel de caricaturización de Isaac del Vando Villar, el personaje antihéroico sobre quien recae el máximo grado de degradación moral e intelectual⁴²¹. Fue este quien había atacado con mayor encono las ínfulas de Huidobro desde las páginas de *Grecia*. Si Renato es el representante del “poema creado”, El Poeta del Sur y del Norte –respectivamente, de Sevilla y Madrid– simbolizará la infecundidad del “poema increado”. Vando Villar había escrito a Guillermo de Torre desde Madrid, el 20 de agosto de 1920, una carta donde atribuye al chileno el mote con el que se lo bautizó desde entonces:

Querido Guillermo: en contestación a tu última postal del 17, te participo que he escrito a Gerardo [Diego] notificándole lo ocurrido con Huidobro. [...] En el panorama del próximo número de *Grecia* que aparecerá el 1 de septiembre doy cuenta de lo ocurrido con Huidobro con bastante ironía y termino diciendo que los ultraístas hemos roto toda clase de vínculos con este poeta que desde hoy mencionaremos con el sobrenombre de ‘Huidobro el Ególatra’. Es posible que Huidobro inicie una ofensiva, y como tú dices bien es necesario ahora más que nunca que aparezcamos unidos para así rechazar los ataques de nuestro enemigo. Aunque si he de serte sincero me agradecería tener con él una discusión

⁴²⁰ Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, p. 118.

⁴²¹ Los juicios irónicos que recaen sobre la figura del director de *Grecia* se reiteran en epístolas escritas por Borges: “Si finalmente le escribes la carta al gran Isaac te aconsejaría que en su composición busques las cualidades clásicas de la claridad, la sobriedad, u.s.w... Los conocimientos franceses del grande y arborescente jefe de *Grecia* son más bien corticales” (carta enviada a Abramowicz desde Barcelona, con fecha martes 8 de junio de 1920), o “Norah me ha mandado *Grecia*, donde me ha alegrado mucho leer tu poema, primera crucifixión triunfal de tu alma sobre una hoja impresa. Te han puesto al lado de Gerardo Diego. ¿Qué te parece?... En el poema de Diego hay una frase muy hermosa: *La tarde enlutada acaricia las manos apagadas*. ¿Isaac te ha escrito en francés? Garfias ha debido ser su secretario” (desde Valldemosa, julio de 1920). El poema “Jardín” publicado en *Ultra* y recogido en *La sombrilla japonesa* podría haber inspirado la caricatura de Isaac del Vando Villar como modelo de ingravidez lírica: “Mis versos/ Como niños jubilosos/ Me hicieron un círculo,/ ¡Me dejaron solo/ Con los ojos vendados!/En el fuego apagado de la tarde/ Eran cenizas mis versos”. Juan Manuel Bonet se pregunta en el prólogo de la novela por qué Cansinos Assens se ensaña tanto con este personaje. En sus memorias, es decir, casi cuarenta años después de la novela, para evocar a Isaac del Vando Villar el sevillano se limitará a reproducir (sin citarse a sí mismo) párrafos enteros del texto de 1921. Para Bonet, “su único libro de poemas, *La sombrilla japonesa*, [es] uno de los mejores del Ultra. Entre los papeles del frustrado escritor he encontrado cartas de Salvat-Papasseit y de Fernando Pessoa. Incita más a la compasión que a la risa el silencio posterior de un hombre que en la única semblanza de él que conozco –una necrológica escrita en 1963 por Ramón Carande– se revela solitario en su patética deriva”.

o polémica literaria, en donde tendría ocasión de demostrarle su ductilidad, sus influencias líricas próximas al plagio y al asesinato; así como también el fondo mercantil que tienen las creaciones de sus revistas internacionales⁴²².

Sin embargo, el héroe cansiniano es imperfecto, no se libra de la distorsión de la caricatura: las cualidades que Cansinos exagera en Renato/Huidobro son la vanidad, el individualismo, la paranoia y el utilitarismo mercantilista que Vando Villar había acusado en las revistas dirigidas por él: “¡Farsantes! Habéis lanzado la revista V.P. para suplantarme, aprovechando mi ausencia. Pretendéis desmonetizar mis poemas, realizando un agio escandaloso a costa mía”⁴²³, dirá el poeta de las trincheras.

A partir de 1921 Torre se dedicará a buscar genealogías remotas en la obra del chileno, con el objetivo de desposeerla de originalidad, marcar sus filiaciones y su conexión con otras contemporáneas, oponiéndose “al sistema egolátrico, obscurecedor y absorbente de su autor, quien da con ello pruebas de falta absoluta de sentido crítico comparativo”⁴²⁴. En el artículo “Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera y Reissig” firmado en Madrid, en septiembre de 1923, pero publicado de forma primigenia en la herculina *Alfar*, afirma que el verdadero iniciador de la imagen duple y múltiple había sido Herrera y Reissig (1873-1910) y que sus metáforas son “cautamente trasladadas por Vicente Huidobro a sus libros”. El chileno a su vez retrucará diciendo que el propio Torre, en *Hélices*, lo copia a él, en un descargo titulado “Al fin se descubre mi maestro” incluido en el suplemento castellano de la revista *Création*⁴²⁵. Le seguirá una “Réplica a Vicente Huidobro”, también desde las páginas de *Alfar*, aunque luego el debate pasará a engrosar *Literaturas europeas de vanguardia*, donde Torre identifica *creacionismo* con *megalomanía*. Ambos escritores irán redoblando la

⁴²² Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, pp. 128-129. Sin embargo, erraba Huidobro al suponer y sugerir que el título de Huidobro, el Ególata le fuera conferido por Vando Villar a iniciativa de Torre. Por el contrario, este intentó que Vando atenuar su crítica al chileno. El viraje de Torre tiene lugar recién después de la aparición del artículo de Huidobro en *L'Esprit Nouveau* de agosto, contra el Ultraísmo. Por su parte, la ruptura entre Vando y Huidobro tuvo lugar en julio de 1920: el andaluz había ofrecido a Huidobro las páginas de *Grecia* para su diatriba con Reverdy y Gómez Carrillo pero Huidobro escribe a Diego pasajes despreciativos acerca de Vando y comunica hacer roto tratos con él (cfr. Gabrielle Morelli en *Ínsula* 642, junio de 2000).

⁴²³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 115.

⁴²⁴ Guillermo de Torre: “Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera y Reissig” en *Alfar. Edición facsimilar*. La Coruña, Ediciones Nos, 1983, p. 353. Corresponde al Nro. 32, septiembre de 1923.

⁴²⁵ Vicente Huidobro: *Création* Nro 3, febrero de 1924. En “Vicente Huidobro y el creacionismo”, René de Costa recoge documentos vinculados a la “polémica creacionista” y la controversia generada en el campo intelectual hispanoamericano. Costa rechaza para el Creacionismo la etiqueta de *escuela*, *movimiento* o *tendencia* y se decanta por considerarlo una designación del cubismo literario, de la que Huidobro fue el nombrador: “Huidobro fue para la vanguardia lo que Rubén para el Modernismo. Hermano mayor de la renovación literaria en la década de los veinte, fue a su vez por autodesignación su representante y su impulsor” en René de Costa: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid, Taurus, 1975, p. 12.

categoría de las ofensas desplazándolas del plano estético al personal: Huidobro calificará al “inefable Torre” como “Torrecito” y como “cazador experto de todas mis migajas”⁴²⁶ mientras Torre dirá que el chileno se cree bilingüe y tiene publicados libros en español y francés, pero no llega a poseer ninguno de ellos y no vacila en llamarlo *Mr. Oui d’Abrau* para ridiculizar su fallido afrancesamiento. *El movimiento V.P.* fue precursor en el retrato humorístico de tales réplicas cruzadas:

Mas no permaneció mucho tiempo en aquel sitio. Los viejos poetas jóvenes vieron a poco que sus orejas temblaban extraordinariamente, igualando el ritmo de los ventiladores. Al mismo tiempo sus labios expresaban una mueca de disgusto:

—¡Qué fastidio! —dijo—. Acabo de recibir una comunicación radiotelegráfica [...] ¡También me dicen que Renato [...] anda diciendo, para desprestigiarme, que yo soy hijo de uno de sus poemas algebraicos! Tendré que redactar inmediatamente sendas rectificaciones que publicará toda la Prensa del mundo. Os dejo, pues, pero contad conmigo siempre. No olvidéis que soy vuestro Presidente. Adiós.

Y los poetas del movimiento V.P. vieron cómo su inesperado Presidente, verdaderamente intersticial, deslizábase por entre las paredes estomacales de una señorita que dio un grito de espanto, y luego por el intestino del portero para ganar la puerta⁴²⁷.

Dado que casi todos los personajes de esta novela son bautizados según un estricto determinismo onomástico, cabe preguntarnos el origen del nombre *Renato*, que nos podría remontar a una obra fundamental de Guillaume Apollinaire y convertirse así en una clave irónica sobre los repudiados antecedentes del propio Huidobro según las polémicas antes referidas. Renato es “el poeta de las trincheras”, inferimos que ha estado enrolado como soldado durante la Primera Guerra Mundial o que, al menos, ha presenciado los bombardeos de aeroplanos alemanes sobre París (“los *taubes* volando sobre la Torre Eiffel”). La novela plantea la experiencia de miliciano como una garantía para la fertilidad lírica y la imagen positiva de la guerra adquiere ecos futuristas (“la higiene del mundo”, según Marinetti), aunque existe otro motivo para abonar tal entusiasmo, pues “gli artisti hanno salutato la guerra, vedendovi l’occasione per superare il quietismo borghese”⁴²⁸. Si Giuseppe Ungaretti había escrito en 1918, en el

⁴²⁶ Guillermo de Torre: “Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera y Reissig”, *art. cit.*, p. 347. Torre intenta sembrar suspicacias afirmando que la lírica de Herrera Reissig es un precedente considerable de la obra de Vicente Huidobro y que este, antes de venir a Europa, ha debido leerlo con frecuencia y provecho. “Solo así pudiera explicarse la extraña semejanza de estos versos”, y se dedica a demostrar el origen herreriano de todas las manipulaciones celestes y de toda la heráldica sideral “que blasona los poemas de Huidobro y de tantos otros”, en *Alfar* Nro. 39, abril de 1924, p. 380.

⁴²⁷ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 82.

⁴²⁸ Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 53.

Bosque de Courton, que “Si stà come/ d’autunno/ sugli alberi/ le foglie”⁴²⁹ para metaforizar la desprotección de los soldados en sus puestos de combate, Huidobro lo dirá a la manera creacionista en “La trinchera”, incluido en *Hallalí. Poema de la guerra*, del mismo año:

Sobre el cañón
Cantaba el ruiseñor
He perdido mi violín
La trinchera
Rodea la tierra
Qué frío
Todos los padres vestidos de soldados
[...]
Todas las estrellas son agujeros de obuses⁴³⁰.

La causa de la elección de *Renato* tal vez radique en el hecho de que Guillaume Apollinaire había trabado amistad en el colegio de San Carlos con René Dupuy –cuyo futuro alias sería René Dalize–, un poeta-soldado muerto en campo de batalla. Su amigo le consagra sus *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre (1913-1916)* cuya dedicatoria reza “a la memoire de René Dalize, mort au Champ de l’Honneur le 7 mai 1917”⁴³¹. También Blaise Cendrars había sido legionario voluntario (y le amputan un brazo en 1915), lo mismo que Apollinaire (quien estaba leyendo el *Mercur de France* en la trinchera cuando un pedazo de obús se le clavó en la cabeza) y varios dadaístas (será en la guerra donde Breton conocerá a Jacques Vaché). Por todo lo señalado adquiere pleno sentido la afirmación del Poeta de los Mil Años de que “No todo está lo mismo que antes” porque “Los poetas de Europa han combatido en las trincheras”⁴³². La guerra como fuente para la fecundidad creativa se vislumbra en las siguientes palabras de Renato:

Los poetas de las trincheras [...] en su delirio de pólvora, entre las ratas y los piojos, bajo el imperio de la fatiga, acostumbráronse a transmutar sus sensaciones y simultaneirlas, a percibir el sonido como color y a oír la detonación de los cañones antes que sus ojos viesan el fulgor de los relámpagos. Los obuses se les aparecían como frutos maduros y las estrellas como obuses reventados⁴³³.

⁴²⁹ Giuseppe Ungaretti: *Vita d’un Uomo (Tutte le poesie)*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, p. 133.

⁴³⁰ Vicente Huidobro: *Hallalí*. Barcelona, Plaza y Janés, 1999, pp. 32-33. También en *Ecuatorial*, de 1918, Huidobro hablará de las trincheras apelando a imágenes bélicas como las de los aeroplanos vivos, las cabezas prematuras y las alas ardientes mientras los soldados cantan esperando morir.

⁴³¹ Guillaume Apollinaire: *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre (1913-1916)*. París, Mercure de France, 1918, p. 3.

⁴³² Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 51.

⁴³³ *Ibid.*, pp. 71-72.

Si Jarnés mencionó el largo pleito que había perpetrado el Ultraísmo, buena parte de esa característica se debe, como vimos, a la actividad de Guillermo de Torre, su más diestro polemista, con quien Cansinos Assens no ahorra caricaturas al delinear el perfil del Poeta Más Joven, también llamado El Presidente (probablemente por la doble razón de haber sido nombrado Presidente Dada y por su tendencia al autopanegírico)⁴³⁴. Para Jorge Schwartz, Torre omite comentar esta novela en su *Historia de las Literaturas de Vanguardia* (aunque lo incluya en la bibliografía final) y no consigue disfrazar en las entrelíneas un cierto rencor y menosprecio al hablar de Cansinos-Assens como corolario del papel que le toca en este libro⁴³⁵. Ambos escritores parecen haberse conocido en 1916; Cansinos describe así el primer encuentro en *La novela de un literato*:

Guillermo de Torre –Guillermito– es un nuevo tipo de novel [...] de una audacia y un aplomo invulnerables a desaires y burlas. Pequeñito, vestido como un pollo pera, con el pelo cortado al rape, unos ojos inexpresivos, unas orejas como ventiladores y un hablar gangoso debido a la nariz torcida, y llevando bajo el brazo una carterita de colegial, presentóse ante mí un día diciéndome: –Soy Guillermo de Torre, poeta dinámico e intersticial, y vengo a verlo a usted porque los críticos manchegos [...] han dicho que soy su discípulo y quiero que usted me lo confirme... Así que le traigo a usted [...] parte de mi obra, para que usted la examine y me diga si en verdad soy o no su discípulo [...] todos tenemos que tener un maestro... eso es tan indispensable como tener un padre...

–Vaya usted a ver a Ramón –le aconsejé–, creo advertir en usted ciertos rasgos ramonianos...

–¿Cree usted?

[...]

⁴³⁴ El escritor madrileño es un eje ideal a partir del cual se puede atalayar e iluminar la época –como juzga Carlos García en el prólogo a la edición del epistolario entre este y Lorca– gracias a su protagonismo en las gestas de la vanguardia histórica, su talante curioso y movidizo, sus relaciones con el mundillo de las revistas y de las editoriales, su categoría de trasterrado, la abundancia y el tipo de su producción y de sus contactos personales y literarios, así como su afán documental, pues conservó mucho material. Cuando Dadá era prácticamente desconocida en España y aun en París, él ya se comunicaba con Tzara y Picabia a Zurich. Además de lo dicho sobre sus aportes en las revistas ultraístas, ofició de traductor del francés para las revistas *Ronsel* (1924), y las ya mentadas *Grecia* y *Tableros*, cofundó *La Gaceta Literaria* y colaboró en *Revista de Occidente*. Guillermo de Torre es la correa de enlace que posibilita, después de la Primera Guerra Mundial, el puente cultural entre la vanguardia europea (especialmente Francia e Italia) y los jóvenes escritores españoles, y más tarde entre la vanguardia española e Hispanoamérica. Fue profesor de literatura española en La Haya, secretario de la sección de Literatura del Ateneo de Madrid, Agregado Cultural de la Embajada española en Buenos Aires, Asesor literario de la Editorial Espasa-Calpe y de la Editorial Losada de la que fue también miembro fundador. Murió en Buenos Aires en 1972, donde residió desde 1927 a 1932, retornando en 1937 en condición de “exiliado voluntario” y adoptando la nacionalidad argentina en febrero de 1942. Se ha llamado la atención sobre algunos notables desaciertos literarios como crítico editor al rechazar los manuscritos de tres escritores que ganarían más tarde el Premio Nobel: una primera versión de *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz, *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, y el temprano *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez.

⁴³⁵ Jorge Schwartz: “Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?”, *art. cit.*, p. 714.

El adolescente cargó con su cartera y a los pocos días volvió: –Es desesperante–gangoseó–. Tampoco Ramón me reconoce como discípulo... No sé qué hacer... No encuentro padre literario... Soy un expósito...

–No se desanime usted... Siga buscando... Puede que al fin lo encuentre, como en los folletines.

Por lo pronto, el novel me dejó unos originales para *Los Quijotes* y se fue a proseguir sus investigaciones⁴³⁶.

El reverso de la anécdota la conocemos por Ramón en un irónico retrato de las andanzas iniciáticas de Guillermo de Torre por las tertulias madrileñas, que publicará en *Pombo*, en 1918:

Este muchachito inteligente y delirante se presentó un día en Pombo con una carta de Cansinos que decía: “¡Oh! Dichoso usted a quien todavía tan joven le puedo hacer el envío de un discípulo.” Yo le miré a Guillermo de Torre con mucho afecto, pero con mucha sorpresa. Eso de “discípulo mío” me convertía en un profesor de geografía y me anonadaba. –Léame usted cualquier cosa –le dije. El jovencito sacó de su cabás unas cuartillas y me las leyó [...] Yo me quedé silencioso viendo solo la cantidad de fervor que había en él y él me dijo que le enviaron a Cansinos porque dijeron que era su discípulo, que después le dijeron que de quien él era discípulo era de Noel, pero Noel tampoco le creyó su discípulo y entonces había vuelto a Cansinos y este me lo había enviado a mí. No había más remedio que aceptar el discípulo para que no se pasase la vida buscando un maestro, yendo de la Ceca a la Meca [...] Desde entonces Guillermo de Torre va a veces por Pombo ilusionado, ingenuo [...] Guillermo de Torre viene a Pombo como de la fiesta del árbol después de haber plantado su laurelillo⁴³⁷.

Efectivamente, en *El movimiento V.P.* Cansinos Assens presenta a El Poeta Más Joven como un discípulo de dos caras, movido no por la fidelidad a la estética de un grupo literario sino por el egoísmo de la autopromoción, que lo conduce a encarnar uno de los traidores del argumento⁴³⁸. La tendencia al protagonismo y las permanentes demandas de atención parecen haber desagradado al escritor sevillano, que lentamente se va alejando de él, rehúye sus visitas, no le hace llegar sus libros. Torre, además de

⁴³⁶ Rafael Cansinos Assens: “El poeta dinámico e intersticial” en *La novela de un literato: hombres, ideas, efemérides, anécdotas II (1914-1923)*. Madrid, Alianza, 1985, pp. 229-230. La caricatura de los rasgos físicos de Torre la encontramos en “Tertulia” de Francisco Vighi: “En los rincones algunas parejas/ De seguridad y señoras amarillas./ Miran a Torre y se estremecen/ Los guardias y las viejas;/ Él las cita a banderillas/ Con las orejas” en *Versos viejos... op. cit.*, pp. 33-34. Cansinos, en *La novela de un literato*, lo bautizará como “el joven de las orejas abanicadoras”.

⁴³⁷ Ramón Gómez de la Serna: *Pombo*. Madrid, Imprenta Mesón de los Paños, 1918, pp. 138-139.

⁴³⁸ Señala Cansinos que Torre tenía una habilidad para las relaciones interpersonales basada en la insistencia y la desfachatez: se presentaba ante sus presuntos maestros, sorprendiéndolos en su intimidad: “Era una especie de comendador que se filtraba por las paredes” en *La novela... op. cit.*, p. 278. Él mismo lo había llevado a colaborar en la revista *Los Quijotes* y se sorprende de que “un día, sin que nadie supiera cómo, nos lo encontramos hecho secretario de redacción de la revista hispanoamericana *Cervantes*” en Rafael Cansinos Assens: *Obra Crítica I*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, p. 618.

transformarse rápidamente en ubicuo colaborador de cuanto órgano acepta sus trabajos, se convierte muy pronto en el referente del grupo ultraísta. Así lo atestigua Borges en carta a Abramowicz desde Palma de Mallorca: “He recibido el segundo número de *Ultra*: está muy bien. [...] Es la primera vez que una revista ultraísta se atreve a aparecer sin el visto bueno de Guillermo”⁴³⁹. La tendencia al autopanegírico se traslada a la novela, pues allí recuerda que había sido el inventor del neologismo *ultraísta*. La respuesta que El Poeta Más Joven da a los poetas V.P. cuando estos lo invitan a sentarse es similar a la presentación que de sí mismo había hecho a Ramón y a Cansinos durante la pesquisa de un maestro:

–Gracias –dijo –. Yo no puedo sentarme. Yo soy hijo de la hora más moderna y soy esencialmente dinámico. [...] Yo debo estar de pie, como una antena transmisora, como la Torre Eiffel y como los velívolos. Perdonad, pues, que no me siente. Acabo de nacer, ya lo notaréis en el temblor de mis orejas vibrátiles. [...] El movimiento V.P. me era ya conocido desde antes que surgiera. Ya yo lo había intuido, señores, y puede decirse que es hijo mío. Sí, sí, en realidad yo he sido el primer poeta V.P. [...] Pero debo deciros que sois todavía muy viejos. No reflejáis bien la vida moderna, rafagueante, zigzagueante, centrífuga y centrípeta, vagorosa, tangencial y dehiscente. [...] El arte moderno debe ser intersticial, ubicuo y anándrico, ¿comprendéis? Es preciso crear el poema extranovidimensional, el poema situado y actuado, el poema *fílmico*, simultáneo y cúbico. La clave de todo es el intersticio. [...] Y por eso vengo en vuestra ayuda: para revelaros el nuevo arte, yo que soy el Poeta Más Joven, el verdadero fundador del movimiento V.P.⁴⁴⁰.

Aquí hay otras referencias reales, exofóricas. El autorretrato de Torre como figura electrizada –antena transmisora, Torre Eiffel, producto de la mecánica moderna, orejas vibrantes como antenas, pies que decodifican mensajes radiotelegráficos– no es un invento de Cansinos: su identificación con máquinas llegaba a tal extremo que no dudaba en calificar a Cendrars de hombre-antena o en describirse a sí mismo hablando de las antenas de su errante mástil. Como señala Bonet, Picabia sospechaba que su joven corresponsal madrileño estaba afectado por un delirio verbal nada saludable⁴⁴¹.

Con el paso de los años Guillermo de Torre sí juzgó *El movimiento V.P.*: creyó que, como ataque a los ultraístas, había sido inocuo, pues era un libro plagado de imágenes ultraístas y presidido por una idea de humorismo de raíces netamente vanguardistas, que recoge una tradición que va desde *Le poète assassiné* de Apollinaire hasta *L'oeuvre des athlètes* de Duhamel, las *Memoires s'un dada besogneux* de Pierre

⁴³⁹ Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 143. La carta está fechada el 14 de febrero de 1921.

⁴⁴⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 78-79

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. 32-34.

Mille hasta *Timon le magnifique* de Max Daireaux⁴⁴². Cansinos Assens se había justificado calificando su humorismo no como cinismo, sino como una mirada de simpatía, de manera semejante a lo que Leopoldo Marechal llamaría “humor angélico” desde el “Prólogo indispensable” de *Adán Buenosayres*⁴⁴³. De esta manera, *El movimiento V.P.* –al que podríamos calificar de “Bildungsroman inverso”– demuestra la eficacia de una vía de emancipación del modelo realista al utilizar el enroque entre el lirismo y el humor como estrategia desrealizadora de renovación formal de la narrativa de vanguardia.

La otra famosa polémica externa que merece ser incluida en este apartado ya ha sido señalada: la de Ramón y los asistentes a Pombo, caricaturizados en la novela como El Presidente de los Jóvenes Poetas Viejos y los Jóvenes Poetas Viejos respectivamente.

⁴⁴² *El poeta asesinado* (1916), un libro traducido por el propio Cansinos (fue su primera versión castellana, en 1924 y llevó prólogo de Ramón, para la editorial madrileña Biblioteca Nueva), es uno de los textos a tener en cuenta a la hora de analizar *El movimiento V.P.* Tanto Croniamantal como el Poeta de los Mil Años son profetas incomprendidos por la mayoría, que viven la modernidad en la duda y la soledad. También en Apollinaire hay modistas que diseñan trajes de corcho y papel o cubistas como el pájaro de Benin. Además, el francés incorpora elementos biográficos: Croniamantal es un personaje autorreferencial pues identificamos al propio Apollinaire por algunas facetas de su vida reveladas en esta “novela del mal-amado”. Tristousse Ballerinette, que traducido sería Tristoncilla Danzarinita, es Marie Laurencin, a quien Apollinaire habría conocido en 1907. La escultura que el autor francés y Pablo Picasso denominaban “El pájaro de Benin” también existió, y el primero había bautizado metonímicamente con ese nombre al pintor malagüeño en la vida real. Hacia 1915 Apollinaire escribe una carta a Madeleine donde explicita su voluntad de fundir elementos poéticos y humorísticos en la novela: “Pero amor mío, *El Poeta asesinado* no es un libro terrible; es una recopilación como *El Heresiarca*, pero con más humor [...] es un intento de relato más lírico con un elemento de sátira”, en Guillaume Apollinaire: *Alcoholes. El poeta asesinado*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 78. Edición de José Ignacio Velázquez. Por otra parte, el episodio en que Croniamantal dice al pájaro de Benin “Ayer hice mi último poema en versos regulares: “*Máscaras/ ¡Cáscaras!*” guarda similitudes con el pasaje donde el Poeta del Sur/Vando Villar recita el poema que alterna los vocablos “coco” y “caca”. Si los integrantes del movimiento V.P. deseaban liberar al lenguaje de sus ataduras y festejaban el blanco del poema, Croniamantal se propone componer “una poesía libre de cualquier estorbo, aunque sea el del lenguaje. Escucha, amigo mío: *MAHÉVIDANOMI RENANOCALIPNODITOC/ EXTARTINAP (SIGNO MÁS) V.S./ A.Z./ Tel.: 22-122 Pan : Pan/OeaoiiiiioKTin/ Iiiiiiiiiiii*” a lo que el Pájaro de Benin/Picasso responde “tu último verso, mi pobre Croniamantal, [...] no es más que un puro plagio de Fr.nc.s J.mm.s” en alusión a Francis Jammes y su verso “iiiiiiiiiiiiiii” perteneciente a la segunda escena de *Le deuil des primevéres*. Nótese la semejanza con la estrategia del *recortismo*. A pesar de que muy probablemente hacia 1921 el sevillano no conociera la novela del francés, ambos compartieron un similar programa narrativo.

⁴⁴³ Marechal señala allí que todos los personajes de su libro asumen una estatura heroica, aunque “no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo, lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel *humorismo angélico* (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad” en *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 7.

1.9.5. *Insolvencia creativa de sus escritores*

Otro de los motivos que pudieron conducir al silenciamiento del Ultraísmo, esgrimido habitualmente por la crítica, es la insolvencia creativa de sus integrantes. Como ya indicamos antes, el criterio estético invalidó el criterio histórico. La opinión generalizada entre los contemporáneos del movimiento ultraísta sobre su falta de talento la recoge Antonio Espina García en las páginas de la revista *España*, donde en 1920 manifiesta que, a su entender, el campo intelectual se encontraba en una situación parecida a la de 1900, sin avances ni retrocesos:

No existe en todo el orbe de la Mancha, fuera de los que “han llegado”, ningún poeta *novel* con suficientes hemistiquios para imponerse. No se oye una mosca lírica... Únicamente el Ultraísmo. Pues el Ultraísmo ¿es una cosa seria? Les diré a ustedes. El Ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad lírica. Es apenas una orientación y un buen deseo. Al Ultraísmo – ¿para qué vamos a andar con rodeos?– le falta talento. Exceptuando a Gerardo de Diego, Vando Villar y algún otro, está formado por una colección de señores muy simpáticos todos, pero de pocas ideas en la cabeza. Se nutre de escritores faltos de sindéresis o de fracasados de otros *sistemas*. No existe paridad entre la labora personal de cualquier ultraísta y la de un Reverdy, Cendrars o Apollinaire⁴⁴⁴.

Cansinos Assens responderá un año más tarde, desde las páginas de *El movimiento V.P.*, a esta acusación de chatura lírica de los ultraístas, en el episodio en que los ancianos escritores del Novecientos, representados por el Poeta Más Viejo y los miembros de la Academia –cuya ideología del purismo lingüístico y de la crítica meramente filológica los lleva a fundar su prestigio en la defensa de la locución “sostén pectoral” en vez de “corsé”, la imposición del vocablo “alcorque” o la demostración del origen árabe de la *e* abierta– intentan que el Poeta de los Mil Años se retracte de su magisterio y recapacite, volviendo a sus cauces de inspiración primigenias. Dice el Poeta de los Mil Años:

–[...] a pesar de todo, yo creo en un arte nuevo y en la incomparable inspiración de los jóvenes.

Entonces el Poeta Más Viejo, consternado, dijo:

–Reflexiona, amigo mío. ¿Crees en verdad que esos poetas jóvenes tienen talento? Son extravagantes, absurdos e incomprensibles.

–Eso mismo decían de vosotros en aquel tiempo. Y sin embargo, hoy estáis en todas las antologías.

[...]

–Pero tú no tienes nada que ver con ellos. Tú eres claro, comprensible y sentimental.

⁴⁴⁴ Antonio Espina García en *España*, 16 de octubre de 1920, p. 200. Citado por Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, p. 197.

–Pero creo en la posibilidad de un arte hermético, oscuro y despiadado. El arte no es una caridad ni la belleza tampoco. Y todo arte nuevo es terrible como una espada.

–¡Nosotros te llevaríamos a la Academia! Tus mil años tendrían una morada suntuosa.

–[...] a pesar de eso no me seduce vuestra suerte⁴⁴⁵.

Otro lugar común para confirmar la falta de talento de los escritores ultraístas es la caracterización de su poesía como artificial, fría, con aire de catálogo, producida en un laboratorio de experimentación estéril, sin pericia espontánea –ya hemos visto cómo Vighi caricaturiza la gestación forzada de la imagen por parte de los ultraístas–. Una reseña anónima incluida en España manifiesta tempranamente que:

Los versos nuevos [...] carecen de emoción. Son puramente objetivos y fríos. La imagen por sí sola es un estimulante cerebral que poco o nada traduce en emoción. Por sí sola nos llevaría a un arte cerebral y artificioso, desprovisto de sangre, de nervio y de “simpatía”⁴⁴⁶.

Incluso Rafael Cansinos aducirá estas carencias a *Hélices*, al juzgarla una obra que bastaría para desacreditar la poesía nueva por el empleo de ritmos duros, rígidos y ásperos, en que se engarzan palabras enfáticas, con frecuencia de esdrújulas y un enojoso aire de catálogo que resta espontaneidad a la imagen⁴⁴⁷. La falta de talento, la imposición de una técnica, la búsqueda artificial de evitar caer en la anécdota y en los motivos sentimentales son juicios que Cansinos trasladó humorísticamente a *El movimiento V.P.*:

El primer número tardó mucho en salir, por falta de original. Porque los jóvenes poetas viejos que hasta entonces habían disfrutado de una fecundidad tremenda y empachosa [...] desde que se erigieran en innovadores, habíanse vuelto terriblemente premiosos. No se les ocurría ningún tema digno de su estro. ¡Era todo tan viejo! Las mujeres, los astros, el amor la vida, ¡qué enormemente antiguo todo eso! Además, como se habían impuesto tantos vetos y rehusaban la palabra directa, el grito, la lágrima y ese cáliz colmado –¡el corazón!–, encontrábanse de pronto sumamente pobres y no acertaban a decir las cosas⁴⁴⁸.

En otra carta de Borges a Jacobo Sureda, hablando también de Torre, el argentino coincide en que su verbalismo puntiagudo es el punto más vulnerable del

⁴⁴⁵ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 159-160.

⁴⁴⁶ “Libros y revistas. *Imagen*, de Gerardo Diego” en *España* Nro. 321, mayo de 1922, p.16. Sin firma.

⁴⁴⁷ Gerardo Diego, en carta a Cossío del 23 de enero de 1927, señalaba el camino hacia la *rehumanización* que alude a la recuperación de la emoción patética en el poema: “Cada vez doy más la razón a Larrea en su sentido de la vida, por encima de todo, con sangre, pasión, abnegación, imperfecciones y violencia si es preciso”. Citado por Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, p. 418.

⁴⁴⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 104.

Ultra⁴⁴⁹. Y escribía Juan Larrea a Gerardo Diego en una carta fechada el 22 de junio de 1919 que “para comprender el Ultraísmo se necesitaría un poeta. Hoy por hoy, hasta que no venga, es vano y artificial”⁴⁵⁰.

Cerramos este apartado con algunas preguntas: ¿Quién recuerda versos memorables producidos por poetas futuristas o dadaístas? ¿Qué juicio merecería su calidad estética si olvidásemos su legado ideológico, la prioridad vanguardista del Futurismo o su sólido programa técnico? La trascendencia literaria de sus páginas podría ser fácilmente puesta en cuestión si nos restringiéramos solo a aplicar un criterio estético⁴⁵¹.

1.9.6. Balance negativo de la Generación del '27

Existió un larguísimo y lamentable período de ocultación crítica, en buena medida causado por el monopolio del '27, apenas roto en 1963 por el libro de Gloria Videla *El Ultraísmo*. Manuel Machado fue uno de los primeros en descubrir en el Ultraísmo, independientemente de que el grupo le resultara simpático, lo que consideraba su principal falla y fisura: el antipasatismo radical, argumento que sería retomado por Dámaso Alonso y por los escritores de su generación.

Ya señalamos como parte del primer factor de ocultación crítica la *Antología* de Gerardo Diego, primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medida de política literaria. Además de la abdicación estética del ex ultraísta, en la base de la minimización sufrida por el grupo encontramos los juicios de Dámaso Alonso⁴⁵². A pesar de que el filólogo madrileño rescató los experimentos realizados con la imagen para ligar poéticamente elementos distantes entre sí, el ennoblecimiento del humor y su alegría deportiva y despreocupada, concluyó por considerar al Ultraísmo como un movimiento fracasado⁴⁵³. Con el seudónimo Ángel Cándiz, publicó un caligrama en el número 41 de *Grecia*, en 1920, titulado precisamente “Poema ultraísta”, aunque la

⁴⁴⁹ Carta desde Palma de Mallorca, con fecha 1 de noviembre de 1921.

⁴⁵⁰ Juan Larrea: *Cartas... op. cit.*, p. 92. La carta está fechada el 22 de junio de 1919.

⁴⁵¹ Esta idea crítica sobre la calidad estética de la producción del Futurismo literario nos la ha señalado el profesor Antonio Melis, en una conversación mantenida en marzo de 2010 en las instalaciones de la Università di Siena. A este respecto, sostiene Giacomo Propezj que “Il Futurismo è stato principalmente un movimento che ha prodotto i suoi migliori risultati nel campo plastico-figurativo. I più grandi pittori italiani del XX secolo, come Balla e Boccioni, sono stati futuristi o sono passati attraverso l'esperienza futurista. Ma la contraddizione storica del movimento sta nel fatto che, pur essendo il primo, non solo in Italia, dei movimenti culturali globali, a cui cioè aderivano artisti di ogni specie, esso nasque e si sviluppò per iniziativa di un solo uomo, senza il quale probabilmente il movimento futurista come tale non sarebbe mai esistito. Infatti, Filippo Tommaso Marinetti non solo fu l'ideatore del movimento, ma ne fu anche l'instancabile animatore” en Giacomo Propezj: *Breve storia del Futurismo*. Milano, Ugo Mursia Editore, 2009, p. 27.

⁴⁵² Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, p. 553.

⁴⁵³ Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1965, pp. 162-163.

crítica coincide en que tal poema se trató en realidad de una broma de su autor. En *Grecia* lo tomaron en serio y lo publicaron, y hoy día ha merecido su perpetuación ya que está recogido en las *Obras Completas* del escritor⁴⁵⁴.

Si el ocultamiento del Ultraísmo por parte de Dámaso Alonso o de Gerardo Diego fue por acción, el de otros fue por omisión. Este es el caso de Pedro Salinas, quien apenas si dedica algún fragmento de su obra crítica al primer movimiento de vanguardia español. En “El signo de la literatura en el siglo XX”, escrito para ser expuesto en el Congreso de la *Modern Language Association of America* en diciembre de 1940, Salinas, al estudiar la más reciente actividad lírica española, ve la primera gran onda cronológica en 1907, con Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. Acto seguido salta hacia 1925, año en que:

...se insinúa una segunda onda lírica que alcanza su pública plenitud en 1928, verdadero año fasto de nuestra poesía, ya que en él salen el primer *Romancero gitano*, de Federico García Lorca; *Cántico* de Jorge Guillén, y *Cal y Canto* y *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, libros que traen vivas novedades y perfecciones absolutas a nuestra poesía⁴⁵⁵.

Salinas cita a “tres poetas de la España reciente”, Guillén, García Lorca y Alberti, a quienes considera beneficiarios de la herencia modernista que atienden al Romancero, a los Cancioneros, a Góngora o a San Juan de la Cruz. Esta enumeración antihistórica peca de injusta por el silenciamiento total de la herencia ultraísta, y por ignorar las evidentes raíces ultraístas y creacionistas del núcleo central del '27, especialmente visible en algunos textos de Aleixandre o de Dámaso en el cuaderno *Álbum* y en *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, la formación creacionista de Alberti, los primeros intentos de Guillén, las suites de Lorca o los textos creacionistas (surrealistas) de Emilio Prados dados a conocer en Málaga.

Los escritores integrantes de la etapa que Ramón Buckley y John Crispin llamaron “fase constructiva de la vanguardia” hicieron un balance negativo de la aventura ultraísta, desconociendo su legado e influencia⁴⁵⁶. Incluso en la década del '30

⁴⁵⁴ Dámaso Alonso: *Obras completas. Tomo 10*. Madrid, Gredos, 1993. Citado en Francisco Javier Díaz de Revenga: “Poesía gráfica y vanguardias (1918-1930)” en Wentzlaff-Eggebert, Harald: *Las vanguardias... op. cit.*, pp. 443-453.

⁴⁵⁵ Pedro Salinas: *Ensayos completos III*. Madrid, Taurus, 1982, p. 180. Edición de Soledad Salinas. Cabe preguntarse por qué el autor de *La voz a ti* debida arranca en 1925 y no en 1921, año de publicación de *Espejos* de Juan Chabás, *Poemas puros...* de Dámaso, o en 1922, cuando se publicó *Imagen* de Diego.

⁴⁵⁶ Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. cit.*, p. 51. Para los autores, en esta fase constructiva de la vanguardia se deben citar los nombres de García Lorca, Alberti, Salinas, Bergamín, Almagro, Marichalar, Guillén, Giménez Caballero, Buñuel, Moreno Villa, Vela, Jarnés, Espina, Arconada, Altolaguirre, Chabás, Prados, Cernuda, Aleixandre, Ledesma Ramos, Hinojosa, Ferrero, Méndez Cuesta, Champourcin, Conde, Quiroga Pla, Neville y otros. También tuvo importancia el grupo catalán centrado en torno a L'Amic de les Arts, de Sitges. El padre de los vanguardistas catalanes fue Salvat Papasseit.

aún no se lograba la perspectiva suficiente como para distinguir la primera y segunda generación de vanguardia; de hecho Federico de Onís, en su célebre *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, incluye en el largo capítulo dedicado al Ultraísmo a autores tan disímiles como Mauricio Bacarisse, Salinas, Guillén, Diego o Alberti, haciendo la aclaración con respecto a Lorca de que “Se mantuvo aparte del movimiento ultraísta, pero en la formación de su poesía ha entrado lo más avanzado y difícil de la nueva estética, fundidos siempre con elementos de honda raigambre tradicional”⁴⁵⁷. Para Guillermo de Torre, junto con León Felipe, es en Lorca en cuya obra los reflejos ultraístas “se hacen más fértiles y ofrecen una asimilación superiormente bella” por su utilización de la imagen nueva y de la metáfora que aparece ya en su *Libro de poemas* (1921) continúa en *Primeras canciones* (1922) y alcanza su culminación en el *Romancero gitano* (1924-1927)⁴⁵⁸.

Si, como venimos diciendo, la Generación del '27 juzgó con ingratitud los aportes del Ultraísmo, hoy es difícil eludir el importante débito en lo relativo al ideario y temas distintivos del '27: el cosmopolitismo del grupo, su aceptación de una *civitas hominum* conformada a partir de la idea de la ciudad moderna, o la importancia del deporte, que ya había sido tratado por los ultraístas o bajo su férula⁴⁵⁹.

Los ultraístas fueron antecesores incluso en la recuperación de la figura de Luis de Góngora, que habiendo dado nombre a la Generación de Plata se creyó que esta había tomado la iniciativa de su exhumación. La sección séptima de *Hélices*, “Kaleidoscopio” lleva al frente una cita de *Las Soledades*⁴⁶⁰. También el sevillano Adriano del Valle en su poema “Arco iris”, incluido en *Los gozos del río (1920-1923)*, y

⁴⁵⁷ Federico de Onís: *Antología... op. cit.*, p. 1101.

⁴⁵⁸ Algunos ejemplos: “El jinete se acercaba/ tocando el tambor del llano” (“Romance de la luna, luna”), “El mar baila por la playa/ un poema de balcones” (“San Miguel”) o “Los densos bueyes del agua/ embisten a los muchachos/ que se bañan en las lunas de sus cuernos ondulados” (“Romance del emplazado”).

⁴⁵⁹ Gerardo Diego, en una conferencia de 1929, indicaba que el valor poético de la obra ultraísta en conjunto fue escaso, pero su influencia en España y América era indudable y hasta el momento no estaba cancelada, pues sirvió para espantar el miedo a la audacia, y si los poetas aparecidos luego han encontrado un ambiente propicio se debe en parte a su higiénica labor iconoclasta. Palabras semejantes les dedica Francisco Ayala, en el mismo año: el movimiento sirvió de base a una negación total del pasado y los fuegos ultraístas se apagaron después de haber purificado el poema y la prosa. Para Garfias el Ultraísmo abrió horizontes, creó rutas, impuso el concepto de revista total y puramente literaria. Por su parte, Eugenio Montes, respondiendo a una encuesta de *La Estafeta Literaria* en 1944, indicó que el movimiento hispánico había dado al ensayo una holgura y una alegría que nunca tuvo, mientras que para Antonio Espina el grupo “fue un ventilador” en una atmósfera lírica llena de tufo, donde primaban lo retórico, lo narrativo, lo sentimental falso.

⁴⁶⁰ En *Alfar*, hacia 1923, Guillermo de Torre predicaba que “ya los ultraístas han invocado unánimes, sin previo acuerdo, al autor de las “Soledades”, como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas [...] la conexión de don Luis de Góngora y Argote, el poeta de las sinfonías azul y oro, como escribía Gourmont, formidable constructor de metáforas en el saturado siglo XVII, con los poetas vanguardistas castellanos que surgen en el alba contorsionada del trepidante siglo XX es evidente y curiosísima [...] Bajo el estro demiúrgico de Góngora, verdaderamente creacionista, el Universo se metamorfosea, y al igual que en los novísimos líricos cubistas y ultraístas, los paisajes permutan sus elementos y brillan con un resplandor matinal cósmico”.

el onubense Rogelio Buendía en “Diagramas del sueño”, de *La rueda de color*, citan y homenajean al maestro barroco. Recientemente Carlos García ha documentado la relación amistosa entre Guillermo de Torre y Federico García Lorca, así como su intercambio de material poético propio, libros y revistas de época durante el apogeo del movimiento ultraísta⁴⁶¹.

Fue también el humorismo otra de las herencias ultraístas (y ramonianas) que aprovecharon los del '27: Dámaso Alonso escribe en diversas lenguas uno de los poemas que integran el libro *Canciones a pito solo*, libro que él mismo ha calificado de humorístico. Alberti utiliza frases en francés para satirizar la cursilería de las clases acomodadas en algunos poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, como había practicado ya Francisco Vighi. Y mencionamos los poemas de interés gráfico con influjos cubistas, futuristas y dadaístas que Juan Larrea publicó en 1919 en *Grecia* (“Sed”, en el Nro. 24; “Otoño”, en el Nro. 27; “Diluvio” en el Nro. 29, “Evasión” en el Nro. 31 y “Esfinge” en el Nro. 32), y en *Cervantes* (“Estanque”, en junio de 1919).

⁴⁶¹ Lorca y Torre se habrían conocido con motivo de la primera visita de Lorca a Madrid, en 1919. En cartas de 1921 enviadas a su familia, García Lorca relata las fiestas que daba en su cuarto de la Residencia de Estudiantes, a la que asistían, entre otros, Rafael Barradas y “dos o tres ultraístas”. Carlos García considera que es probable que el nexo de unión haya sido el pintor uruguayo, que era amigo en común. El primer testimonio de primera mano de la relación entre Torre y Lorca lo constituye una postal del primero al segundo, de agosto de 1921, enviada desde San Sebastián: “Un saludo cordial desde este bello mirador cantábrico. Un amigo me da su dirección en esa y aprovecho la ocasión para reiterarle mi deseo de recibir su *Libro de Poemas*, que comentaré en la “Bibliografía” de *Cosmópolis*, donde tengo ya secretaría de Redacción. Grandes afectos.” Efectivamente, en el número 35 de la revista Torre le dedicará una reseña haciendo hincapié en el desdoblamiento de imágenes de los tempranos versos lorquianos, aunque según Carlos García la esperanza de Torre de que García Lorca se adhiriera al Ultraísmo no llegó a cumplirse. Melchor Fernández Almagro dirá a Lorca en una carta del 4 de agosto de 1922 “Dentro de poco aparecerá un libro de poemas de Guillermo de Torre titulado *Hélices*. Tiene muchas y varias cosas. Claro que predominan los esdrújulos, pero te advierto que creo que ese muchacho es muy, mucho más inteligente de lo que la gente se cree. [...] Hablamos muchas veces de ti, y no es preciso decirte que te tiene en el concepto que mereces. Ahora bien, dice él, compungido, *No se atreve Lorca a hacerse ultraísta del todo...* Por su parte, Lorca dedica a Torre el poema “Diurno” cuyo manuscrito se conserva en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca, con fecha 29 de diciembre 1922 al pie de la última página, además de un ejemplar de *Hélices* con la dedicatoria del autor: “A mi querido camarada Federico García Lorca, gran poeta de la sonrisa aérea. Con todo afecto”, fechado el 23 de enero de 1923. Otro testimonio de la amistad y reconocimiento entre ambos poetas lo ofrece Gerardo Diego, quien en la necrológica de Torre titulada “Recuerdo ultraísta”, en enero de 1971, dirá que “Por aquellos años, Guillermo escribía poemas que luego habría de recoger en su libro *Hélices* y que pronto Lorca aprendería de memoria”. Ver misivas cruzadas en Carlos García: *Federico García Lorca – Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

1.9.7. *Eclecticismo e inconcreción; préstamos de corrientes extranjeras sin aportes originales*

El fenómeno ultraísta ha sido casi siempre abordado partiendo de un postulado sin cuestionamientos, que es su “problema de originalidad”. Señala José Luis Bernal que en los estudios sobre la vanguardia española generalmente se lo afronta de dos maneras: una de ellas admite su condición de ismo español por excelencia, mientras que la otra le niega cualquier validez, avance o aportación significativa:

Por nuestra parte creemos que habría una tercera manera de encarar el problema, consistente en adoptar una posición intermedia, ecléctica si se quiere, entendiendo el Ultraísmo como un movimiento amplio, que no ‘ismo’, aglutinador de tendencias, signo inequívoco de su tiempo y artífice de incuestionables logros que pasarán a la generación o grupo siguiente⁴⁶².

Señala Andrés Soria Olmedo que si quisiéramos comparar el Ultraísmo con algún movimiento europeo, quizá habría que remontarse a Die Brücke, el primer movimiento expresionista, que también es un impulso general de renovación de las artes, sin determinación de corrientes concretas. “De hecho, el Ultraísmo termina haciéndose eco de influencias opuestas, como el cubismo y el Dadaísmo, más la presencia del Expresionismo alemán postbélico y el recuerdo inevitable del Futurismo”⁴⁶³ lo que le da a este eclecticismo un carácter distintivo.

El carácter negativo que adoptó el movimiento —en el sentido de esgrimir la actitud antiparatista ya estudiada— profundizó el interés de los estudiosos por acentuar su vocación rupturista, y no constructora, lo cual constituye una verdad parcial. Juan Eduardo Cirlot considera que depende ideológica y técnicamente del Creacionismo, Futurismo y Cubismo, y que “su programa comenzó por tener un carácter negativo, encaminado a prohibir ciertas maneras mejor que a establecer cuáles habían de sustituirlas”⁴⁶⁴. Hemos estudiado ya la adaptación y apropiación creativa que el Ultraísmo hizo de propuestas del Cubismo pictórico, del Creacionismo literario y del Futurismo aplicado a diversas artes (pintura, literatura, cine). Como venimos analizando, la práctica sostenida que los ultraístas hicieron de la nueva imagen amalgamada con diversas especies del humor, tanto en poesía como en narrativa, abren dudas acerca de la tan mentada carencia de propuestas estéticas del movimiento, por no insistir en su condición de precursores en la difusión y apertura cultural y en su prodigalidad de gestos vanguardistas inaugurales en el ámbito hispánico.

⁴⁶² José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 15.

⁴⁶³ Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo... op. cit.*, p. 66.

⁴⁶⁴ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de los ismos*. Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1949, p. 405.

1.9.8. *Ultraísmo pictórico y deudas interartísticas*

¿Prelación pictórica o precedencia literaria? En el territorio de las vanguardias históricas es difícil dirimir la prioridad cronológica de pintura o literatura, pues las deudas interartísticas han viajado en ambas direcciones. Al respecto, Ramón Gómez de la Serna inaugura su *Ismos* con el siguiente juicio:

Picasso dice que los literatos van detrás de los pintores; pero leyendo la historia de Apollinaire el precursor, se verá que todo nació en la invención literaria, y cuando vi por primera vez a Picasso, este me enseñó los libros de Max Jacob como sus libros de cabecera, y en la secuencia de Max Jacob está más firme la subversión y la arbitrariedad de Apollinaire y de sus antecesores, Conde de Lautreamont, Aloysius Bertrand, Arthur Rimbaud, Mallarmé y Saint-Pol Roux⁴⁶⁵.

En el caso específico del Ultraísmo, Guillermo de Torre confiesa que “la pintura había adelantado el paso sobre la lírica y ejercía sobre nosotros su influjo”⁴⁶⁶, de ahí el valor concedido a la imagen⁴⁶⁷. Conscientes de la interpenetración de las artes en torno a la década del '20, Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez organizaron en 1996 una muestra en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) titulada “El Ultraísmo y las artes plásticas”, donde intentaron plasmar su convicción de que el movimiento, en un principio limitado al ámbito de la poesía (y, en menor grado, de la prosa) pronto tuvo correlatos pictóricos, escultóricos y gráficos, algo que puede estudiarse en las respectivas obras de Barradas, los Delaunay, Norah Borges, los polacos Josef Pankiewicz, Wladyslaw Jahl⁴⁶⁸ y Marjan Paszkiewicz, Vázquez Día, Dalí, Alberto, Pancho Cossío, Antonio de Gueza, Mateos o el propio Bores⁴⁶⁹. Independientemente

⁴⁶⁵ Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, op. cit., p.7.

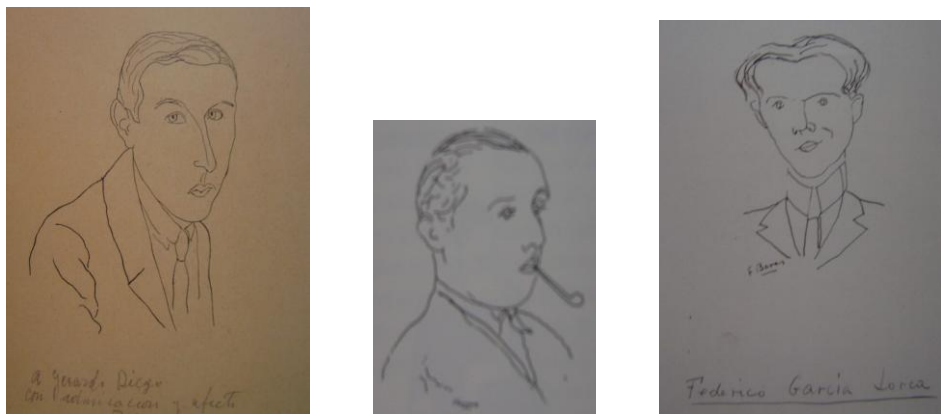
⁴⁶⁶ Guillermo de Torre: *Objetivismo...op. cit.*, p. 93.

⁴⁶⁷ San José Lera, al referirse a “la década prodigiosa”, señala que sobre la imagen poética actúan principios estéticos de otras artes y en ellos se hace explícita la red densa de relaciones culturales de la década. La superación de los límites entre artes y géneros es marca de modernidad, y la imbricación entre las artes tiene como consecuencia que las reflexiones y reseñas acerca de pintores, exposiciones, músicos, conciertos, arquitectura, escondan revelaciones sobre el concepto de poesía y deban por lo tanto ser atendidas. No es un hecho secundario que buena parte de los escritores cultivara al mismo tiempo varias disciplinas: Gerardo Diego fue poeta y músico, Lorca, además de ambas cosas, fue pintor y dibujante; Dalí, poeta, como Buñuel; Alberti se inicia como pintor. Javier San José Lera: “La imagen poética...”, *art cit.*, pp. 400-405.

⁴⁶⁸ *Horizonte* de Madrid –una revista que sacaría solo cuatro números dirigidos artísticamente por Jahl– además de los entonces ultraístas como Garfias, Rivas Panedas, Buendía o Gerardo Diego, comenzaría a publicar en 1922 nombres nuevos: Alberti, Guillén, Dámaso Alonso y García Lorca.

⁴⁶⁹ De este elenco destacamos al madrileño Francisco Bores (1898-1972), que practicó el postcubismo y fue ilustrador de numerosas publicaciones tardoultraístas (*Alfar*, *Horizonte*, *Plural*, *Proa* de Buenos Aires, *Tobogán*), de la juanramoniana *Sí* y de *Revista de Occidente*. Un notable volumen de dibujos, viñetas y grabados fueron publicados en *Alfar* (1925 y 1926) y *España* (1923 y 1924). En su galería de retratos encontramos varios escritores ultraístas como Humberto Rivas Panedas, Rafael Lasso de la Vega y Guillermo de Torre. En sus escritos y declaraciones autobiográficos, el pintor recordó siempre al Ultraísmo como fundamento de su propia formación como artista y de la transformación cultural española

de quién influyó sobre cuál, es un hecho que desde finales de 1918 fueron asentándose en Madrid varios creadores plásticos de distinta nacionalidad que realizaban arte de vanguardia. Y, ya fuese por la capacidad integradora del movimiento o porque en Madrid no existía otro ámbito capaz de acogerlos, todos estos creadores acabaron relacionándose con el Ultraísmo, que funcionó como su plataforma fundamental de difusión⁴⁷⁰. En poco tiempo apareció configurado un Ultraísmo plástico capaz de transformar la escena artística y de iniciar las relaciones del arte español con las vanguardias históricas. Quizás la primera en llegar, o al menos en colaborar con los ultraístas, fuera la argentina Norah Borges.



Imágenes 27, 28 y 29. Retratos de Gerardo Diego, Guillermo de Torre y Federico García Lorca respectivamente, realizados por el pintor tardo ultraísta Borell entre 1923 y 1925.

No fueron muchas las exposiciones de estos artistas en el Madrid de los años 1918 a 1925. Tampoco realizaron nunca una exposición conjunta bajo el rótulo ultraísta, aunque sí participaron en las veladas y actos públicos del movimiento:

Para estos creadores el Ultraísmo fue, ante todo, un ámbito y no, o no tanto, un proyecto cerrado de grupo y tendencia. Aun así, la verdadera vida del Ultraísmo estuvo en sus revistas, revistas más duraderas que las europeas y de factura realmente lograda e innovadora. [...] fue gracias a estas publicaciones que el Ultraísmo plástico [...] se expandió y logró nuevos adeptos⁴⁷¹.

de la primera mitad del siglo. Sin embargo, la presencia de Borell en el contexto ultraísta fue tardía, en 1922. Muy probablemente Norah Borges lo haya introducido en la técnica xilográfica, pues mantuvieron en estos años una relación personal estrecha. Además, el Borell ultraísta compartió con la creadora argentina una sensibilidad gráfica acorde con el Expresionismo. Ver: Juan Manuel Bonet: “Francisco Borell, sobre fondo de Madrid ultraísta” en Eugenio Carmona, Javier Tusell, Juan Manuel Bonet: *Francisco Borell, El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 123-173.

⁴⁷⁰ Pocas alternativas a lo decimonónico habían surgido en Madrid con una antelación real al Ultraísmo. Solo podrían citarse la presencia de Celso Lagar y la *Exposición de los pintores íntegros* propiciada por Ramón.

⁴⁷¹ Eugenio Carmona: “Borell ultraísta, clásico, nuevo. 1921-1925” en Eugenio Carmona, Javier Tusell, Juan Manuel Bonet: *Francisco Borell... op. cit.*, p. 21.

Casi al mismo tiempo que Norah Borges, llegaron a Madrid el pintor polaco Wladislaw Jahl y su esposa Lucie Auerbach. En la capital ya se encontraba su compatriota Marjan Paszkiewicz. En 1921 se integraron en el Ultraísmo a través de sus colaboraciones en *Ultra* y de la participación de ambos en las veladas del movimiento. En la teoría y en la práctica ambos tenían los fundamentos de lo que en 1919 se conoció en Polonia como *formismo*. Y el formismo –un ismo más importante de lo que en España habitualmente se tiene en cuenta– era “un movimiento integrador del cubismo, Futurismo y Expresionismo, con grandes referencias al arte popular”⁴⁷².

El precedente en la institucionalización de veladas interartísticas en España fue Ramón. Por Pombo, a partir de 1915 desfilarán Diego Rivera, Norah Borges, Picasso, Lipchitz, los Delaunay. En 1918 Rafael Barradas organiza una Exposición Vibracionista en la que intenta ofrecer una noción de la plástica futurista que había bebido personalmente en las fuentes italianas: “prácticamente, puede afirmarse que era el primer intento de formular una presencia *ísmica* en el panorama artístico español”⁴⁷³.

Atención especial merece la artista plástica, pintora y diseñadora ucraniana Sonia Delaunay Terk (1885-1979), por ser personaje de cierta relevancia en *El movimiento V.P.* Su nombre real fue Sophie Stern, su esposo fue el pintor Robert Delaunay e inspiró numerosos poemas que le dedicaron escritores españoles, como el caligrama “Abanico de palabras para Sonia Delaunay” (1923) de Ramón Gómez de la Serna. También, una recreación literaria de Isaac del Vando Villar que incluyó en *La sombrilla japonesa* pero apareció originariamente en *Grecia* en 1920. Guillermo de Torre tradujo en *Ultra* el poema que le había dedicado Cendrars y la homenajeó con uno suyo en esa misma revista, posteriormente recogido en *Hélices*⁴⁷⁴.

Sonia Delaunay desarrolló labores extravagantes como la creación de libros verticales y vestidos con retazos simultaneístas, además de oficiar de decoradora de habitaciones de poetas. En la novela cansiniana produce “pintura comestible”, una

⁴⁷² *Ibíd.*, pp. 20-21. Existió una auténtica colonia de creadores polacos en Madrid por estas fechas, encabezada por Tadeusz Peiper, que llegó a colaborar activamente con los ultraístas.

⁴⁷³ Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, pp. 37-38.

⁴⁷⁴ Desde las páginas de *Alfar*, Guillermo de Torre presenta a Sonia Delaunay como paradigma de la pintura de vanguardia: “El arte nuevo se ha lanzado a la calle [...] El arte nuevo se ha metido en las casas [...] ¿Quién ha sido el Hada generosa que con las solas llaves de sus manos ha abierto la prisión, dejando que se desparramen los colores en nuestras casas y en nuestro indumento, como una bandada e niños o de pájaros? [...] Sonia es la arquitecta y la decoradora ideal para las casas de los poetas. Ella sola puede crearles los ambientes, ya que todo espíritu nuevo requiere un escenario”. Guillermo de Torre: “El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk” en *Alfar* Nro. 35, diciembre de 1923, p. 29. En el capítulo de *Ismos* destinado al Simultaneísmo, en consonancia con la ficcionalización de Cansinos en *El movimiento V.P.*, Ramón la describe como una artista plástica volcada a la decoración de interiores y al diseño de indumentaria extravagante. La retrata “saliendo con el primer traje simultanista, hecho con retazos de colores simpáticos entre sí y frenéticos [...] Hoy Sonia se dedica más que nada a decorar habitaciones [...] y trajes poemáticos.” Ramón Gómez de la Serna: *Ismos... op. cit.*, p. 170.

combinación de las performances propias de los *happenings* y del concepto del arte efímero. Así se la presenta en la novela:

Pero en aquel momento llegaba, oportuno como siempre, el Poeta del Sur y del Norte [...] acompañado de una sombra, más animada que su sombra habitual. Era una joven alta, delgada, huesuda, como un Pierrot triste. Iba vestida de carteles abigarrados. [...] Llevaba al cuello collares hechos de pasta de sopa y en las manos sortijas de *sandwichs*. Era indiscutiblemente muy moderna y original.

–Tengo el gusto de presentaros a mi amiga [...] Sofinka Modernuska, una pintora modernísima. [...] Ha ideado un nuevo sistema de pintura, utilizando el chocolate como principal elemento cromático⁴⁷⁵.

El grupo decide nombrarla presidenta del movimiento y el Poeta del Norte y del Sur, siempre dedicado al proselitismo literario, sugiere utilizar el estudio de esta pintora para celebrar sus reuniones literarias, pues “está colmado de cuadros succulentos de colores propios de sustancias vegetales de índole comestible y de tonos muy vistosos como rábanos, zanahorias, nabos y naranjas, berros, coliflores”. La caricatura de Sonia Delaunay es intensificada por una biografía de escaso calibre artístico:

–El color, amigos míos, nos lo da la naturaleza –dijo Sofinka–. No hay más que tomarlo y trasladarlo al lienzo o al plato. Yo hice mis estudios de pintura con un hortelano, y los de composición con una cocinera⁴⁷⁶.

De modo que el único personaje femenino de la novela aparece relegado a las labores manuales de cocina, a pesar de desarrollar un oficio que supondría la puesta en práctica de competencias intelectuales. Amén de la lectura misógina que admitiría la construcción de este curioso personaje, lo cierto es que el correlato entre arte y cocina, o entre creatividad y alimentación, es otro guiño que Cansinos Assens hace al Futurismo, pues podríamos interpretarlo como una caricatura del manifiesto *Culinaria futurista* de 1920. “Cocina” es una de las palabras clave del movimiento italiano y está emparentada con la idea del “tattilismo”, que buscó fomentar la sensibilidad de la piel en toda expresión artística como la pintura o la danza, y fue pensada por Marinetti en 1921:

Il rapporto tra creatività e alimentazione è affrontato dalle avanguardie artistiche, infatti si ha notizia di vivaci banchetti futuristi sin dai primi anni Dieci, epoca in cui anche Guillaume Apollinaire affronta l'ipotesi d'una gastronomia cubista e il cuoco futurista Jules Maincave, francese, amico di Marinetti, esorta gli chef alla sperimentazione in cucina. Poco dopo, una certa 'Irba futurista' concepisce un manifesto, *Culinaria futurista* (1920), in cui sottolinea l'esigenza dell'estetica delle portate e dell'uso del colore nelle

⁴⁷⁵ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 189-190.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 191.

supplettili. Ma la campagna per l’affermazione di una cucina futurista a tutti gli effetti, con teorie e proposte concrete, prende l’avvio a partire da *Il manifesto della cucina futurista* (1930) di Marinetti, cui fanno seguito numerosi banchetti in Italia e all’estero. [...] mangiare significa non tanto nutrirsi, obbedire agli imperativi della fame quanto stimolare e appagare tutte le sensazioni tattili-visive-olfattive-termiche-gustative, fino a produrre una sorta di poesia del corpo⁴⁷⁷.

El Poeta del Sur cumple con otro de los objetivos futuristas: emancipar al libro de su forma tradicional, proclamar el “libro actuado” y el “poema actuado”, lo cual lo lleva a declarar que “En adelante no leeré más libros que los que editan los cosecheros, los panaderos, los salchicheros y los sastres”⁴⁷⁸. Recordemos que Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti habían firmado el manifiesto *La cinematografía futurista* (1916), donde proclamaron la necesidad de matar al libro y de reemplazarlo por la acción fílmica.

Sofinka Modernuska, además de la particularidad de crear lienzos comestibles, va vestida con carteles abigarrados, anticipándose a la moda parisina. El pintor Francisco Bores la dibujará en *Alfar* Nro. 35, en diciembre de 1923, con un largo vestido geométrico que semeja un montaje de cuadros blanquinegros. También *El poeta asesinado* presta especial atención a la moda, y su protagonista femenina –Tristoncilla Danzarinita– utiliza trajes confeccionados con corcho y páginas de libros.

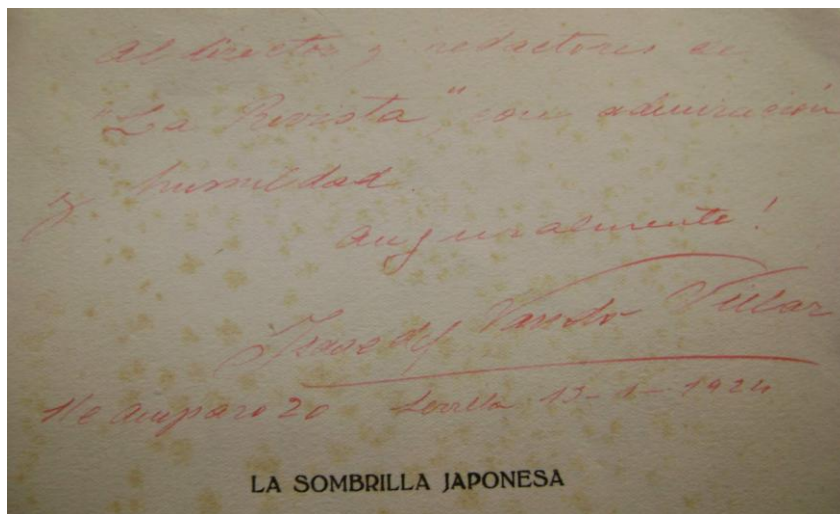


Imagen 30. Dedicatoria de Isaac del Vando Villar de *La sombrilla japonesa*, el volumen donde recolecta su producción ultraísta: “Al director y redactores de *La Revista*, con admiración y humildad. Auguralmente, Isaac del Vando Villar. Calle Amparo, Sevilla, 20-1-1924”. Este domicilio era la sede de redacción de la revista *Grecia* en su época sevillana, que luego pasa, al mudarse a Madrid, a la Calle de la Pez, nuevo domicilio de Vando Villar. La primera edición se hizo en Sevilla, Imprenta La Exposición. En ese mismo año, 1924, se imprimió una segunda edición en Madrid por Ediciones Tableros. Ejemplar disponible en la Biblioteca de Catalunya.

⁴⁷⁷ Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, pp. 25-26.

⁴⁷⁸ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 108.

Hay pasajes de *El movimiento V.P.* donde la relación entre la pintora y el poeta sevillano parece trascender la mera amistad:

–¡No te aflijas así, amado mío! ¡No atormentes tu alma ingenua! [...] El arte, ¡amado mío! Es una cosa que da náuseas. Acabo de convencerme de que es un engaño. En adelante, renunciaré a la pintura.

–¡Sofinka, no hagas eso! –gimió el Poeta del Sur y del Norte–. ¡Una pintura como la tuya, una pintura comestible! [...] ¡Oh, Sofinka mía! ¡Oh el dolor de mi único poema malogrado! ¡Era el único, Sofinka; fíjate bien, el único fruto de la inspiración de toda mi vida y lo he perdido! [...] ¿Cómo podré pasar a las antologías? [...] Era el único, Sofinka; le había consagrado mi vida toda, era mi único título a la inmortalidad⁴⁷⁹.

No sabemos si existió un romance o es una interpretación libre de Cansinos, pero en *Grecia* leemos, en la composición titulada “Sonia Delaunay” que Isaac del Vando Villar dedica de manera llamativa a Robert Delaunay, marido de la artista, el énfasis con el que pondera a Sonia al expresar que “En los espejos de tu cara/ El arte nuevo nos sonríe./ En la cúpula de tu sombrero/ Se posarán los aeroplanos domesticados”⁴⁸⁰. Gracias a las licencias de la ficción, el capítulo XXXIII titulado “La ternura de Sofinka Modernuska” los convertirá en amantes.

1.9.9. Personajes de inspiración dudosa

Entre los personajes difíciles de identificar como inspirados en referentes reales ultraístas encontramos *El poeta de la Ciudad Antigua*. Podría tratarse de Pedro Garfias, quien a pesar de haber nacido en Salamanca era de origen andaluz y pasó su infancia en la antiquísima ciudad de Osuna, en la provincia de Sevilla⁴⁸¹. La particularidad de este personaje se basa en el hecho de que es mencionado y presentado como integrante, pero no caricaturizado. Cuando años después de la redacción de la novela Rafael Cansinos Assens caracteriza la obra de Garfias producida entre los años 1919 y 1926, lo define como uno de los firmantes del famoso Manifiesto de los Seis “uno de aquellos seises que bailaban, en la alborada, maitines líricos sobre la cuerda floja del Viaducto

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 215-218.

⁴⁸⁰ Isaac del Vando-Villar: *La sombrilla japonesa*. Madrid, Ediciones Tableros, 1924. Sin numeración. Originariamente se publicó en *Grecia* Nro. 48, septiembre de 1920, p. 3.

⁴⁸¹ Los orígenes de Osuna se remontan a la prehistoria (año 1000 a.C.), dado que se han encontrado vestigios de piedra pertenecientes al Neolítico, período en que se estima se estableció la población tartesia.

madrileño” y uno de los primeros colaboradores de la mítica revista *Grecia*⁴⁸², pero siempre se refiere a él con admiración y reconocimiento hacia la belleza de sus imágenes inspiradas en los amaneceres andaluces, “bajo la égida de los soles meridionales”. En la novela forma parte del grupo V.P. y se presenta así, baudelerianamente:

–Yo soy el cantor de las esquinas de la ciudad, que sostienen las rameras, como esos ángeles custodios que sustentan torres con sus costados. Desde que vine de la aldea, expreso en mis rimas el deslumbramiento primero con que cegó mis ojos la ciudad. Canto la belleza de la ciudad que contemplo en los espejos de los cafés, la velocidad vertiginosa de estas imperiales rojas de ómnibus en que estamos sentados y el amor de esas mujeres que no me miran. Canto la tristeza del poeta perdido en la ciudad, la inmensa amargura del poeta hundido en los divanes de los cafés urbanos. Y no podría cantar otra cosa⁴⁸³.

Cansinos le dedicará un capítulo de *La nueva literatura III* y allí reconocerá que en su poesía el tema, o por lo menos el tono del Sur, “aparecía ya en las estrofas de este poeta, nacido en Salamanca, pero cuya infancia primera fue ya andaluza [...] *Mi corazón, temblando bajo el ala del Sur* es el leit-motiv inscripto en la primera página de esta verbal sinfonía. Andalucía pasa, embozada, bajo este nombre Sur”⁴⁸⁴. Borges será otro de sus camaradas que festejará la calidad de sus imágenes, la apelación al orientalismo y a la forma breve, como expresa a su amigo Maurice Abramowicz desde Palma de Mallorca:

Recibí el primer número de *Ultra* de Madrid. [...] Y además y todavía y siempre, algunas obras sintéticas de Pedro Garfias ¡que son absolutamente perfectas! Escucha: *RISA. Para tu risa pájaro mi casa es una jaula./ Mi casa abierta y sonrosada/ Como una naranja*. Se parece a los hai-kai japoneses, ¿no es cierto? Lo curioso es que antes de conocer tanto el hai-kai como estos poemas de Garfias yo ya había tenido el proyecto de dividir mis poemas en distintas anotaciones de imágenes, quitándoles todo carácter arquitectónico, por sutil que fuera⁴⁸⁵.

Abelardo Linares ha visto en *El Poeta Bohemio y Romántico* a Rafael Lasso de la Vega, a quien sí le corresponde una buena cuota de escarnio, aunque sostiene que algunas de las notas que le caracterizan convienen también a Pedro Garfias, hipótesis que no nos parece plausible, en consonancia con lo indicado en los párrafos

⁴⁸² Rafael Cansinos-Assens: *La nueva literatura. Tomo III. La evolución de la poesía (1917-1927)*. Madrid, Editorial Páez, 1927, p. 325.

⁴⁸³ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 54.

⁴⁸⁴ Rafael Cansinos-Assens: *La nueva... op. cit.*, p. 327.

⁴⁸⁵ Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, pp. 139-141. La carta está fechada el 10 de febrero de 1921.

anteriores⁴⁸⁶. Para Juan Manuel Bonet, en cambio, El Poeta Bohemio –también llamado Poeta Bohemio y Burgués o Poeta Bohemio y Romántico en la novela– podría ser Ramón Prieto y Romero, quien en *La novela de un literato* siempre acompaña a Eliodoro Puche. No obstante, consideramos que sus características coinciden con la personalidad de Lasso de la Vega, por varios motivos. Representante de la estética decimonónica, define así las líneas del decadentismo en el arte, recordando los clisés rubendarianos. Así lo presenta la novela: “...el Poeta Bohemio y Romántico exaltó los consabidos temas: la copa de champán, la baraja francesa, las medias de seda de las *cocottes*, la falda recosida de las amadas pobres”⁴⁸⁷. Como señala Linares, lo de “bohémio” se ajusta bien al retrato que de él hizo Joaquín Edwards-Bello, y lo de romántico puede aludir a sus inicios modernistas, pues su primer libro, *Rimas de Silencio y de soledad* (1910), entra de lleno en la estela de un romanticismo pasado por el primer Antonio Machado. Pero existen también otros elementos: la utilización de vocablos franceses –vivió muchos años en París–, la publicación de sonetos en revistas o su enemistad con Renato –reflejo de sus polémicas con Huidobro en la revista *Cosmópolis*– hacen más probable la identificación⁴⁸⁸. Esta lectura también coincidiría con los tres versos paródicos del ya citado poema “Tertulia” de Francisco Vighi, donde se alude al título nobiliario de Lasso de la Vega, que fue Marqués de Vilanova, y a su afrancesamiento:

Llega
Monsieur Lasso de la Vega
Il vient de diner á l’Hotel Ritz.⁴⁸⁹

El grupo ultraísta estuvo formado por cerca de treinta escritores que intervinieron en sus tertulias y colaboraron en sus revistas, muchos de los cuales hemos ido mencionando en este capítulo. Según las pistas autorreferenciales y biográficas que Cansinos Assens esparció en su novela, es fácil evidenciar que eligió omitir a por lo menos tres figuras de relevancia que transitaron el camino del movimiento: Jorge Luis Borges, Gerardo Diego y Juan Larrea. ¿Los motivos para salvarlos de la caricatura? Quizás el respeto, la amistad o la falta de atributos personales o literarios que, para Cansinos Assens, fueran dignos de burla. Pero cualquier respuesta a tal pregunta formaría parte de una especulación sin asideros. No obstante, esta triple exclusión

⁴⁸⁶ No obstante sí habría un poema que permitiría deducirlo: “Me he sacudido mi romanticismo/ como el cielo en el alba/ se sacude del pecho las estrellas” en Sergio Antonio Escamilla Tristán (Ed.): *Pedro Garfias... op. cit.*, p. 20. El poema fue publicado por primera vez en *Grecia* Nro. 10, 1 de marzo de 1919.

⁴⁸⁷ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 55.

⁴⁸⁸ Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 22.

⁴⁸⁹ Francisco Vighi: “Tertulia” en *Versos... op. cit.*, pp. 33-34.

confirma la parcialidad de la ficción: el papel de “crónica imperfecta” del Ultraísmo que tituló *El movimiento V.P.*

Narración del desengaño ultraísta en tierra española, el final de la novela augura lo que muy pronto sería una constatación empírica: la migración del movimiento a Latinoamérica, en 1921. Rafael Cansinos Assens, patriarca y promotor del Ultraísmo, será también fautor de su clausura.

–Sí, vamos a América. Siempre suspiré por esa tierra virgen, que es como una Europa redimida. Siempre sentí la nostalgia de esa América joven que sacrifica sus ojos por leernos y cuyas gafas prematuras son santas, de ese continente que en otro tiempo enviaba troncos aromáticos al encuentro de las carabelas y hoy envía libros nuevos al encuentro de los trasatlánticos. América es la otra mitad de la cara del mundo, la otra tabla de la ley, el otro pedazo del sudario de Cristo. [...] la piedad de las *typewriters* que redimen los ojos de los amanuenses, y las grandes locomotoras y el fonógrafo [...] Sí, vayámonos a América⁴⁹⁰.

Las palabras finales que el Maestro dice a Renato son proféticas y esperanzadas: el siguiente capítulo V.P. continuará del otro lado del Atlántico.

⁴⁹⁰ Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 270-271.

CAPÍTULO 2

Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas de Norah Lange

El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándonos, goza con estos juegos. Los dedico a una clara compañera de los heroicos días. A Norah Lange, cuya sangre los reconocerá por ventura.

Jorge Luis Borges, "Las Kenningar", *Historia de la Eternidad*

Por motivos de interés editorial –este capítulo se encuentra en proceso de publicación como libro– no podemos reproducirlo textualmente, pero indicamos debajo un breve resumen. Tal libro se publicará con prólogo de la profesora Rosa García Gutiérrez, de la Universidad de Huelva.

En el extenso capítulo dedicado a Norah Lange, la investigadora se propuso el estudio de una novela escrita en clave, *45 días y 30 marineros*, a la que califica de *exofórica* o *abismada*, pues en ellas se ficcionalizan algunas preocupaciones estéticas así como la asunción de roles de poder, femeninos y masculinos, dentro del Ultraísmo argentino. Una novela autoficticia que inclina la balanza hacia la ficción, pues a pesar de utilizar como puntapié inicial un episodio autobiográfico –al viaje a Noruega– la escritora apela a una homonimia cifrada donde inserta guiños que remiten a la realidad pero nunca nombres o rasgos personales específicos, de modo que la voluntad de enmascaramiento dificulta la identificación de referentes extratextuales.

Si la temprana trilogía poética de Borges pone en práctica un *criollismo fantásticofundante* de una épica nacional, Lange practica un *criollismo celebratorio* que transmite el impacto emotivo derivado de la evocación de hechos e imágenes asociadas al *locus* de pertenencia. En el último subcapítulo la investigadora desarrolla la hipótesis de que los rasgos de irracionalidad y sentimentalidad que varios críticos atribuyeron a la temprana trilogía poética de Lange como vinculada a su condición femenina derivan, en realidad, de la incorporación de técnicas de herencia expresionista que Lange había conocido de manera indirecta a través de su amigo Borges y que ella adapta a las necesidades peculiares de su universo poético. Las tempranas experimentaciones ultraístas de Norah Lange pudieron resultar decisivas para la cimentación de una poética literaria basada en la “imagen subjetiva”, que la escritora incorporará a su obra completa, desde los primeros poemas hasta su ficción vanguardista y la posterior prosa consagrada. Se trataría de un proceso semejante al ocurrido en Borges, cuyo tránsito por el movimiento impactó en el hallazgo de la metáfora dinámico-metafísica que decantó fértilmente en su estilo. Si el Ultraísmo peninsular estuvo cerca del Futurismo, el argentino lo estuvo del Expresionismo. Este rasgo de filiación expresionista-vía-Ultraísmo es uno de los recursos predilectos de Norah Lange en su trilogía poética de la

década del '20 (dado que *El rumbo de la rosa*, publicado en el '30, había sido escrito entre el '27 y el '29) y, también, en una serie de poemas fechados en los años '22 y '23 que Martínez Pérsico fotografió, analizó e incorporó a su tesis, por gentileza de su sobrina Susana Lange. Estos poemas, alojados en el cuaderno juvenil de Lange intitulado *Oasis*—de los que la tesis reproduce imágenes facsímiles— fueron transcritos y analizados entre los años 2009 y 2012 siendo éstos aún inéditos. La imagen subjetiva de herencia ultraísta-expresionista fue trasladada por Lange a su prosa con celebrado acierto, especialmente en *Cuadernos de infancia* y en *Antes que mueran*, y con casi nulo reconocimiento en *Voz de la vida o 45 días y 30 marineros*. En el apéndice de esta versión resumida se reproducen algunas imágenes facsimilares —de poemas, anotaciones personales y bocetos sobre el proceso compositivo de poemas— que por primera vez salen a la luz.

La investigadora propone en su tesis la clasificación de la producción narrativa de Norah Lange en dos categorías: las prosas que transcurren en espacios cerrados e íntimos (el ámbito doméstico) y aquellas prosas donde los personajes transitan por espacios abiertos (periplos de viaje, casi siempre cronotopos marinos). Significativamente, las primeras coinciden con obras de madurez, premiadas y elogiadas por la crítica, en las que Lange practicaría géneros y daría vida a motivos literarios afines a su “condición femenina”. Incluimos en esta vertiente *Cuadernos de infancia*(1937), *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956). Las segundas son prosas de juventud, de herencia vanguardista en su técnica o retórica, portadoras de ideogramas de género: han sido textos relegados y tachados de “amorales” o peligrosos por los críticos contemporáneos a su publicación. Nos referimos a *Voz de la vida* (1927) y *45 días y 30 marineros* (1933), que se consideraron escandalosas o inapropiadas para la expresión de lo “femenino”.

La tesis emprende la reconstrucción del campo intelectual contemporáneo del Ultraísmo y mencionalas pautas constitutivas de “dos ultraísmos” con diferente fisonomía, fenómenos tocados por la *asincronía temporal*. Se propone tabular y explicar los atributos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español y estudiar cómo en sus migraciones geográficas el movimiento primigenio experimentó alteraciones e innovaciones incluso en los principios fundamentales esgrimidos en los manifiestos españoles, como ocurrió en el ámbito rioplatense, tanto en la Argentina — donde adoptó la etiqueta de *martinfierrista*— como en el Uruguay —la dirección

nativista-. Identifica coincidencias notables en el destino y desarrollo de ambos Ultraísmos: el olvido o el desdén de los historiadores de la literatura se reitera en la etapa rioplatense; ambos movimientos reivindicaron el uso de la imagen y del humor; ambos tuvieron integrantes que abdicaron rápidamente de sus filas arrepintiéndose de su adhesión temprana al movimiento o renegando de sus aportes (Borges, Lange, Marechal); ambos mantuvieron polémicas externas (en España con el Creacionismo; en Argentina, con el Grupo de Boedo); ambos representaron la reacción antipasatista contra el Novecentismo/Modernismo; ambos influyeron notablemente en la obra madura de varios de sus integrantes (la *Generación del '27* concilió los intentos más rupturistas del Ultraísmo primigenio con la tradición clásica española y la *Generación de Martín Fierro* cumplió igual labor mediante el cultivo del criollismo, el nacionalismo, el antimperialismo y una politización supeditada a las condiciones históricas del país y del subcontinente).

CAPÍTULO 3

Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística

—Señores —les dijo—, vean ustedes cómo, al formular una tesis del disparate, nos hemos acercado a la poética. Jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino, eso es la poesía.

Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*

Por motivos de interés editorial –este capítulo se encuentra en proceso de publicación como libro– no podemos reproducirlo textualmente. Tal libro se publicará con prólogo del profesor Javier de Navascués Martín, de la Universidad de Navarra.

Como ya señalamos, esta tesis propone el estudio de tres novelas escritas en clave, a las que se califica como exofóricas, abismadas o metaficticias, donde las especies humorísticas privilegiadas son la caricatura y la parodia, ambas practicadas con la intención de efectuar un balance crítico del movimiento ultraísta en España y Argentina en tres fechas distantes: *El movimiento V.P.* (1921) de Rafael Cansinos Assens, *45 días y 30 marineros* (1933) de Norah Lange y *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Tales novelas constituyen el punto de partida para la explicación de los atributos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español. En el capítulo dedicado a Leopoldo Marechal se presentan datos cualitativos recolectados durante el estudio *in situ* de la biblioteca privada de Leopoldo Marechal alojada en la UNR, con especial hincapié en las dedicatorias de poetas españoles ex ultraístas, de la Generación del 27 y de la Generación del 36. Finalmente, la tesis presenta materiales pre-textuales de *Adán Buenosayres* conservados en 62 fichas por el momento inéditas y autógrafas donde se esbozan líneas maestras de *Adán Buenosayres* en una instancia de reelaboración tardía, que se supone podría datarse a mediados de la década del 40 (material obtenido gracias a la intercesión de la primogénita del escritor, María de los Ángeles Marechal).

Conclusiones

En 1968 Guillermo de Torre aplaudió la publicación del libro de Gloria Videla, *El Ultraísmo* (1963) desde las páginas de *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura*, no sin juzgar que la autora se había detenido en la puerta de lo que hubiera supuesto una gran novedad: la búsqueda de las huellas ultraístas en la literatura de las generaciones posteriores. En parte guiados por esta lejana petición, en nuestro trabajo nos propusimos dos objetivos: exponer el estado de la cuestión en lo tocante al movimiento ultraísta en España y Argentina –con algunas calas en el Uruguay– a la luz de las numerosas exhumaciones documentales recientes (epistolarios, ediciones facsimilares de revistas) así como rastrear los vestigios de las experimentaciones ultraístas en la obra madura de algunos de sus antiguos integrantes mediante un estudio diacrónico que registrara variaciones, influencias, homenajes, balances o parodias intertextuales desde la década del '20 en adelante. Es una tarea incompleta, acotada a un corpus restringido de textos, que nos proponemos incrementar más allá de los confines de esta tesis.

Como dijera Carlos García, el intercambio epistolar entre escritores es una pródiga fuente de información sobre la obra, la personalidad y la vida de los protagonistas, así como sobre el momento histórico y literario que les tocó vivir. A menudo permiten las cartas vislumbres en la trastienda de la producción, en los aspectos materiales de la creación o en los procesos editoriales, o bien suministran huellas que conducen al descubrimiento de textos perdidos. Son, por esas y otras razones, documentos irremplazables al momento de pasar revista a una época literaria o de ocuparse de un autor. Es por ello que hemos dedicado un lugar de privilegio en nuestra investigación al género epistolar, casi tanto como el espacio conferido al estudio de las publicaciones periódicas, pues estas canalizaron el espíritu de acción y operaron como prolíficas plataformas de difusión de las manifestaciones de la vanguardia española e hispanoamericana. La transversalidad e interpenetración de las artes durante las vanguardias –que en el caso del Ultraísmo acercó ejemplarmente la literatura a las artes plásticas– nos llevó a cotejar en numerosas oportunidades las manifestaciones poéticas con algunos correlatos pictóricos cubistas, vibracionistas, futuristas y expresionistas.

Desde el primer capítulo profundizamos en los motivos del descrédito del movimiento ultraísta tras identificar un elenco de siete factores esgrimidos habitualmente por la crítica: escasez de libros publicados y mistificaciones bibliográficas; hostilidad manifiesta contra el público y voluntaria impopularidad; *antipasatismo* expresado a través de un lenguaje radicalmente nuevo; integrantes arrepentidos de su adhesión al movimiento y generación de polémicas internas y

externas; insolvencia creativa de sus escritores; balance perjudicial de la Generación del '27 en España y de ex-martinfierristas en Argentina; eclecticismo estético e inconcreción; prestamos de corrientes extranjeras sin aportes originales. El Ultraísmo, en vez de ser abordado como “puerta y puente” indispensable para el viraje desde las poéticas caducas del Modernismo y del Novecentismo hacia una sensibilidad renovada, quedó estigmatizado como laboratorio fallido de imágenes o como paréntesis cronológico de mención obligada en la Historia de las Literaturas Nacionales.

Emprendimos la reconstrucción del campo intelectual contemporáneo del Ultraísmo en ambas orillas –entendiendo por campo intelectual un grupo más o menos homogéneo de letrados que lograron hegemonía sobre lo cultural por medio de la institucionalización de su producción artística y literaria– y esto nos llevó a distinguir las pautas constitutivas de “dos ultraísmos” muy distintos, con diferente fisonomía, como consecuencia de la *asincronía temporal* por desarrollarse en distinto tiempo y espacio. La llamada “Generación de Plata” española dio un giro veloz hacia el neopopularismo, aunando tradición y vanguardia al acoplar su técnica a un repertorio tradicional y folclórico –especialmente en la obra de Alberti, Lorca o Diego–, y la “Generación de Martín Fierro” adoptó una dirección criollista y nacionalista.

Propusimos en las páginas precedentes el estudio de tres novelas escritas en clave a las que calificamos como *exofóricas*, *abismadas* o *metaficticias*, donde las especies humorísticas privilegiadas son la caricatura y la parodia, ambas practicadas con la intención de efectuar un balance crítico del movimiento ultraísta en España y Argentina en tres fechas distantes (1921, 1933 y 1948). Tomando en cuenta la mayor o menor inserción de claves transparentes, vimos que *El movimiento V.P.* y *Adán Buenosayres* son autoficciones que se aproximan más a la autobiografía (ambos presentan una textura híbrida en la que participan, mezclados, lo autobiográfico, lo testimonial y lo ficcional) mientras que *45 días* y *30 marineros* inclina la balanza hacia la ficción, pues a pesar de utilizar como puntapié inicial un episodio autobiográfico la autora apela a una homonimia cifrada donde inserta guiños que remiten a la realidad pero nunca nombres o rasgos personales específicos, de modo que la voluntad de enmascaramiento dificulta la identificación de referentes extratextuales.

En *El movimiento V.P.* El Poeta de los Mil Años/Rafael Cansinos Assens escapa con Renato/Vicente Huidobro, en una huida simbólica desde un agotado Ultraísmo español hacia la flamante estética americana. En *45 días* y *30 marineros* Ingrid/Norah Lange se baja del transatlántico compartido con una tripulación de marineros que alegorizan su antiguo grupo de pertenencia martinfierrista. En la novela de 1948 *Adán Buenosayres*/Leopoldo Marechal se retrata muerto en la década del '20, en un gesto de alejamiento categórico de la estética del grupo de camaradas que conducen su propio ataúd. Los tres autores eligen una representación ficcional distinta para reflejar lo

mismo: el parricidio necesario del Ultraísmo como operación indispensable para renovarse y afirmarse en su futura personalidad literaria.

En las tres novelas prestamos especial atención al tratamiento del *humor* –un recurso incorporado para conjurar el patetismo y el sentimentalismo antagónicos a la actitud vanguardista– y de la *imagen múltiple*, el elemento unificador por excelencia del lenguaje de la “década prodigiosa” (1920-1930) que compuso una nueva metáfora con función desrealizadora por herencia del cubismo-creacionismo. Este doble interés fue sintetizado con gran tino por el crítico Francisco Javier Blasco en sus estudios sobre la prosa y el teatro de la Generación del '27: tras la vertiente lírico-intelectual, fue la novela de humor el segundo eje vertebrador de la narrativa de los años veinte. ¿Dónde termina la imagen y dónde comienza el humor?, se preguntaba. Hemos visto en este trabajo que la interrogación no nos permite sino una respuesta dialéctica, pues ambos – imagen y humor– no fueron sino dos modos del mismo procedimiento desrealizador que superó al modelo realista.

En el primer capítulo nos remontamos a los orígenes y desarrollo del movimiento en España, concebido por Rafael Cansinos Assens, a pesar de que su influjo no radicó tanto en su obra como en su actitud de incitador literario. Estudiamos cómo el escritor sevillano invirtió en clave paródica los preceptos ultraístas en *El movimiento V.P.*: la abstención del epíteto, la abolición del sustantivo, el rechazo del pluscuamperfecto, la supresión de la puntuación, la incorporación de blancos tipográficos, el fervor imaginístico, el uso de erratas y neologismos, el irónico “recortismo”, la adopción de tópicos futuristas como la imaginería aeronáutica que había dado frutos en la poesía de Adriano del Valle o de Guillermo de Torre. Cada uno de estos excesos fueron caricaturizados a través de la ficcionalización de referentes reales como Isaac del Vando Villar, Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Sonia Delaunay, Eliodoro Puche, Vicente Huidobro y otros muchos, además del propio escritor.

Vimos en la poesía del principal difusor del Ultraísmo peninsular, Guillermo de Torre, el influjo de la imagen pictórica cubista, e interpretamos la geometrización de la forma y la superabundancia de neologismos como procedimientos desrealizadores que operan a nivel semántico y grafemático ejerciendo una violencia contra los límites de las palabras homologable a la ruptura de la norma que ejercitaron los pintores cubistas con la descomposición de la figura.

En el segundo capítulo nos propusimos tabular y explicar los atributos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español y estudiar cómo en sus migraciones geográficas el movimiento primigenio experimentó alteraciones e innovaciones incluso en los principios fundamentales esgrimidos en los manifiestos españoles, como ocurrió en el ámbito rioplatense, tanto en la Argentina –donde adoptó

la etiqueta de *martinfierrista*— como en el Uruguay —la dirección *nativista*—. Identificamos coincidencias notables en el destino y desarrollo de ambos Ultraísmos: el olvido o el desdén de los historiadores de la literatura se reitera en la etapa rioplatense; ambos movimientos reivindicaron el uso de la imagen y del humor; ambos tuvieron integrantes que abdicaron rápidamente de sus filas arrepintiéndose de su adhesión temprana al movimiento o renegando de sus aportes (Borges, Lange, Marechal); ambos mantuvieron polémicas externas (en España con el Creacionismo; en Argentina, con el Grupo de Boedo); ambos representaron la reacción antipasatista contra el Novecentismo/Modernismo; ambos influyeron notablemente en la obra madura de varios de sus integrantes (la *Generación del '27* concilió los intentos más rupturistas del Ultraísmo primigenio con la tradición clásica española y la *Generación de Martín Fierro* cumplió igual labor mediante el cultivo del criollismo, el nacionalismo, el antimperialismo y una politización supeditada a las condiciones históricas del país y del subcontinente). También la acusación de ser un movimiento destructivo, no propositivo, recaerá sobre el Ultraísmo argentino. Otro elemento de convergencia entre los Ultraísmos español y argentino será *la reciprocidad en las revistas*, pues se reseñarán artículos de unas en otras con escasa diferencia temporal, se publicitarán mutuamente, se convertirán en corresponsalías bilaterales que dan cuenta de la intercontinentalidad del movimiento. En numerosos aspectos, las dos modalidades ultraístas fueron manifestaciones espejadas.

Sin embargo, efectuar un abordaje conjunto del Ultraísmo español y del argentino sin distinguir los atributos intrínsecos a cada modalidad comporta un descuido histórico, puesto que en América Latina las actividades vanguardistas cuentan con condiciones previas en parte diferentes —la Revolución Mexicana y la Reforma Universitaria de Córdoba sirvieron de acicate estético e ideológico— que contribuyeron a dar una fisonomía peculiar al discurso vanguardista, el cual emergió más criollizado, politizado y nacionalizante que en el Viejo Continente, con un espíritu influido por el arielismo y la moral juvenil reformista universitaria. Otra relevante disimilitud es el desarrollo, entre algunos ultraístas argentinos, de la imagen subjetiva de corte expresionista, así como el alejamiento de la modernolatría futurista, dos operaciones evidentes en los poemas que integran las trilogías porteñas de la década del '20 de Norah Lange (*La calle de la tarde, Los días y las noches, El rumbo de la rosa*) y de Jorge Luis Borges (*Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín*).

Hemos visto también que, en consonancia con la adopción de una política de descolonización cultural, algunos escritores argentinos identificaron una genealogía de precursores rioplatenses para el Ultraísmo, de modo de matizar —y mitigar— la influencia hispánica. A la hora de estudiar la evolución del Ultraísmo en Argentina no es posible disociar la definición de *identidad estética* de la definición de *identidad nacional*.

Hispanismo selectivo y anticasticismo creciente son fenómenos que subyacen a la reforma de la ortografía propuesta por la revista mural *Prisma* en 1921, al enfrentamiento entre Roberto Ortelli y Guillermo de Torre en 1923 en las páginas de la revista *Inicial* y a la polémica del meridiano intelectual mantenido en 1927 entre la *Gaceta Literaria* y el periódico *Martín Fierro*.

En la segunda parte de este capítulo nos concentramos en el estudio de la obra de Norah Lange, escritora y *salonnière* ficcionalizada en *Adán Buenosayres* bajo la máscara de Ethel Amundsen-Solveig Amundsen. Analizamos el contraste entre la posición de marginalidad respecto de un par masculino que fue abonada por la propia escritora en entrevistas y la confrontación abierta desde el territorio de su ficción narrativa temprana. La estrategia de inversión de roles de poder asociados al género sexual es adoptada por Lange en su novela autoficcional *45 días y 30 marineros*. Allí será la “sirena” del grupo, la que despierta las tentaciones irrealizables de los hombres que la rodean en sintonía con el disfraz autoparódico que elige para la presentación del libro, por lo que este gesto se convierte en un guiño biográfico. Esta novela alegoriza las artimañas de una mujer en un entorno regido por hombres y puede ser abordada como elaboración “picaresca” de la experiencia ultraísta, como una metáfora del rol de Lange dentro del grupo ultraísta pero distorsionado por la ficcionalización y la incorporación del humor, por lo que se convertiría en una especie de “resarcimiento” indirecto similar al practicado por Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*

En nuestro trabajo no adherimos al criterio crítico según el cual la postrimera voluntad de un escritor debería ser la interpretación más ajustada que prime como juicio sobre la producción intelectual anterior, sino que intentamos dilucidar el eventual impacto de las experimentaciones poéticas tempranas sobre la obra ulterior. En Lange, Borges y Marechal se ha tomado con demasiada seriedad el rechazo o menosprecio que los tres escritores han manifestado por sus iniciativas juveniles. No obstante la denuncia de insolvencia creativa y cultural, existen anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta (como la imagen dinámico-metafísica, la adjetivación antitética del tipo hipálage o enálage, el cultivo sistemático de formas retóricas o sintácticas concisas como el oxímoron), también en la obra madura de Norah Lange (la imagen subjetiva) y en la obra de Leopoldo Marechal (el humor angélico, la imagen hierofánica que evoluciona hacia la alegoría y el símbolo de su obra madura).

Hemos visto que la obra temprana de Borges pone en práctica, a nuestro juicio, un *criollismo fantástico*, pues funda gracias a la imaginación literaria una épica nacional, mientras que Lange practica lo que podríamos denominar un *criollismo celebratorio* que transmite el impacto emotivo derivado de la evocación de hechos e imágenes asociadas al *locus* de pertenencia. En el último subcapítulo hemos desarrollado nuestra hipótesis de que los rasgos de irracionalidad y sentimentalidad que

varios críticos atribuyeron a la temprana trilogía poética de Lange como vinculada a su condición femenina derivan, en realidad, de la incorporación de técnicas de herencia expresionista que Lange había conocido de manera indirecta a través de su amigo Borges y que ella adapta a las necesidades peculiares de su universo poético. Las tempranas experimentaciones ultraístas de Norah Lange pudieron resultar decisivas para la cimentación de una poética literaria basada en la “imagen subjetiva”, que la escritora incorporará a su obra completa, desde los primeros poemas hasta su ficción vanguardista y la posterior prosa consagrada. Se trataría de un proceso semejante al ocurrido en Borges, cuyo tránsito por el movimiento impactó en el hallazgo de la “metáfora dinámico-metafísica” que decantó fértilmente en su estilo. Si, como vimos ya, el Ultraísmo peninsular estuvo cerca del Futurismo, el argentino lo estuvo del Expresionismo. Este rasgo de filiación expresionista-vía-Ultraísmo es uno de los recursos predilectos de Norah Lange en su trilogía poética de la década del '20 (dado que *El rumbo de la rosa*, publicado en el '30, había sido escrito entre el '27 y el '29) y, también, en una serie de poemas aún inéditos fechados en los años '22 y '23 que hemos incorporado en nuestro análisis. Sostenemos aquí que la imagen subjetiva será trasladada por Lange a su prosa con celebrado acierto, especialmente en *Cuadernos de infancia* y en *Antes que mueran*, y con casi nulo reconocimiento en *Voz de la vida o 45 días y 30 marineros*.

Por último, hemos propuesto la clasificación de la producción narrativa de Norah Lange en dos categorías: las prosas que transcurren en espacios cerrados e íntimos (el ámbito doméstico) y aquellas prosas donde los personajes transitan por espacios abiertos (periplos de viaje, casi siempre cronotopos marinos). Significativamente, las primeras coinciden con obras de madurez, premiadas y elogiadas por la crítica, en las que Lange practicaría géneros y daría vida a motivos literarios afines a su “condición femenina”. Incluimos en esta vertiente *Cuadernos de infancia* (1937), *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956). Las segundas son prosas de juventud, de herencia vanguardista en su técnica o retórica, portadoras de ideogramas de género: han sido textos relegados y tachados de “amorales” o peligrosos por los críticos contemporáneos a su publicación. Nos referimos a *Voz de la vida* (1927) y *45 días y 30 marineros* (1933), que se consideraron escandalosas o inapropiadas para la expresión de lo “femenino”.

Para finalizar, en el último capítulo estudiamos de qué manera el humor y la imagen poética fueron sometidos a un proceso de reformulación original en la obra madura de Leopoldo Marechal, así como las estrategias implementadas en la novela autoficcional *Adán Buenosayres* para parodiar o caricaturizar los bastiones ultraístas-martinfierristas descritos en los dos primeros capítulos: el criollismo urbano, el nacionalismo antimperialista, el dogma de la metáfora, la taxonomía de imágenes

poéticas ultraístas, las herencias del Futurismo. *Adán Buenosayres* se esmera en mostrar la *intrascendencia* y la *gratuidad* de aquel eufórico programa de juventud con un balance lapidario ensayado a distancia de casi dos décadas.

También nos hemos detenido con detalle en el estudio del periódico *Martín Fierro*, cuyos contenidos no dejaron de colarse en homenajes intertextuales de sus otrora integrantes (por ejemplo, vimos que *Adán Buenosayres* expande y reelabora epigramas del Parnaso Satírico). También problematizamos el rótulo del movimiento en la orilla argentina, repasando la nomenclatura crítica que lo designa con la etiqueta peninsular (Ultraísmo), la nacional (Martinierrismo o Floridismo), la latinoamericana (Creacionismo, si hacemos caso omiso de la polémica sobre la prelación estética entablada entre el chileno Vicente Huidobro y Pierre Reverdy) o la generacional (Generación del '22). Hemos analizado, además, el titubeo en la adopción de los rótulos nacionalistas o hispanizantes en los órganos de difusión del movimiento.

Hemos visto cómo Leopoldo Marechal fabrica en *Adán Buenosayres* un prolijo aparato alegórico en el que acopla *la parodia del discurso* de los núcleos estético-ideológicos del Ultraísmo argentino con *la caricatura de los personajes* emisores de los enunciados correspondientes a tales núcleos estético-ideológicos, inspirados en referentes verídicos: parodia del criollismo, nacionalismo, imaginismo, humorismo y politización mediante la caricatura de Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Raúl Scalabrini Ortiz, Oliverio Girondo, el propio autor, los boedistas y otros ultraístas puros. De esta forma, un Marechal adulto reorganiza los discursos vanguardistas de manera novelesca poniendo en práctica una *abismación en el código* que le permitirá confrontar al Marechal de la década del '20. Es importante señalar que la identificación de los correlatos biográficos de los personajes no se agota en el juego gratuito de la búsqueda de correspondencias, pues lo relevante para nuestro trabajo es que cada personaje simboliza alguno de los elementos prototípicos de la vanguardia argentina factibles de denuncia retrospectiva. Hemos estudiado cómo Marechal, sin caer en el maniqueísmo o en la novela de tesis, comunica una ideología a cada personaje, de modo que la novela revela una polifonía donde cada voz representa una franja social de la Argentina de la época: el descendiente del *criollo viejo* (Pereda/Borges y Del Solar/Guillermo Juan), del *inmigrante europeo* (Adán Buenosayres/Leopoldo Marechal), de una raza milenaria como la *judía* (Samuel Tesler/Jacobo Fijman), del *homo urbanus* (Bernini/Scalabrini Ortiz).

Estudiamos cómo la novela plantea una opción superadora del criollismo anacrónico de Pereda/Del Solar que estaría representada por el *neocriollismo* ideado por el Astrólogo Schultze/Xul Solar, y alegoriza con el personaje de Franky Amundsen un tipo de *humor gratuito e intrascendente* que se agota en su propia manifestación de hilaridad, anteponiendo un *humor angélico o trascendente*, antivanguardista. La risa

tiene una doble función catártica y didáctica, de allí el carácter anagógico de la producción literaria marechaliana, donde la risa debe ser entendida como vía de conocimiento.

Hemos repasado, además, los principios que rigen la producción de imágenes poéticas postulados en *Adán Buenosayres* y visto la coherencia con que la obra marechaliana trasvasa elementos de la doctrina cristiana y de la corriente neoplatónica con el objetivo de invalidar las bases de la lírica vanguardista. El inédito tratamiento de la imagen que Marechal presenta en 1948 será idéntico al del humor: para que el poeta no fracase en su tarea el humor deberá ser angélico –no agresivo, polémico o superficial– y la imagen trascendente –no lúdica ni artificiosa–. La imaginería de corte ultraísta-creacionista que Leopoldo Marechal había practicado en la década del '20 será sustituida por lo que hemos denominado *imagen hierofánica*, que se distingue de la imagen creacionista propugnada por Vicente Huidobro en tanto la primera surgiría por emanación y la segunda por creación.

Analizamos en el poemario *Días como Flechas* la puesta en práctica de los nueve tipos de imagen ultraísta que Borges había sistematizado en 1924 en la revista coruñesa *Alfar* así como la incorporación de dos hábitos frecuentes de la poesía ultraísta: la abundante utilización de imágenes enfiladas y la metaforización sobre el verbo cópula, que nos permitirían incluir a Marechal en las filas ultraístas a pesar del rechazo del autor por la adopción del rótulo hispánico. Examinamos, además, cómo esta prehistoria imaginística de Marechal impacta en numerosos pasajes de *Adán Buenosayres* y postulamos la conjetura de que la temprana imagen aislada, paratáctica, productora de metáforas ingeniosas se fue colmando de contenidos religiosos o políticos y pasó a componer la alegoría y el símbolo característicos de la obra madura de Leopoldo Marechal, ahora impelida por una ética de la trascendencia.

En el anteúltimo subcapítulo hemos presentado algunos datos cualitativos recolectados durante el análisis *in situ* de la biblioteca privada de Leopoldo Marechal alojada en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario conferida a la UNR en 2003. Leopoldo Marechal hizo tres viajes a Europa que han sido documentados, pero basándonos en algunos indicios hallados en esta colección sugerimos que pudo haber realizado un cuarto, en 1968. Hemos interpretado los desplazamientos del escritor al Viejo Continente como hitos sintomáticos de su trayectoria vital: el primero como un *viaje de autoconocimiento*, útil para la elaboración de una teoría sociológica de la inmigración europea corrompida al llegar al país; el segundo *viaje estético y bohemio*, de instrucción cultural, en el que Francia e Italia fueron codiciados destinos de formación donde redactará el primer boceto de *Adán Buenosayres* y cuya estadía florentina desatará una crisis espiritual que dará culminación a su vanguardismo literario. De este segundo viaje cultural de *retour a*

l'ordre rastreamos numerosas huellas en su biblioteca, tanto del periplo francés como del italiano; títulos que constituyen substratos ideológicos o formales de *Adán Buenosayres* –y de la obra completa de Marechal– y que seguramente funcionaron como fructíferos insumos culturales que le permitieron reelaborar sus antiguas propuestas vanguardistas. El tercer viaje a Europa fue un *viaje político*, de primer contacto personal o de reencuentro en España con un nutrido grupo de poetas españoles ex-ultraístas, de la Generación del '27 y de la Generación del '36, que se tradujo en numerosas dedicatorias y títulos de su biblioteca particular.

Por último, destinamos un apartado a estudiar materiales pre-textuales inéditos de *Adán Buenosayres* conservados en 62 fichas por el momento inéditas y autógrafas, descatalogadas e inaccesibles al público investigador, que se encuentran en la Biblioteca Leopoldo Marechal, donde se presentan líneas maestras de su novela *Adán Buenosayres* en una instancia de reelaboración tardía que suponemos podría datarse a mediados de la década del '40. Gran parte de este material pre-textual resultó descartado, otro fue efectivamente integrado con variaciones. Organizamos este material en seis subgrupos: variantes de episodios (ocho fichas), alusiones al mundo aborígen latinoamericano (cinco fichas), dichos, refranes, máximas, trabalenguas, adivinanzas, jerigonzas, versos de conjuro, fábulas y leyendas de tradición oral o de propia invención (diecinueve fichas), alusiones a música vernácula argentina (once fichas), inventarios de palabras (diecisiete fichas), material pre-textual que se supone no correspondiente a *Adán Buenosayres* (dos fichas). Hemos corroborado que este corpus pre-textual tiene una clara impronta localista, en tanto se concentra en temas como el folklore musical argentino, los mitos y leyendas aborígenes o el repertorio lingüístico de tradición oral argentino. Marechal manifiesta una obstinada voluntad de preservar la memoria oral a la manera de un amanuense contemporáneo y esto lo induce a plasmar por escrito un nutrido reservorio de canciones, coplas, trabalenguas, tonadillas infantiles, fábulas, frases cristalizadas del habla coloquial rioplatense, muchas de las cuales fueron incorporadas a la textura polifónica de la novela. Si en la década del '20 el Marechal vanguardista manifestaba su voluntad renovadora en una poesía de asociaciones insólitas, el Marechal de los '40 parece empeñado en preservar la tradición. Las claves biográficas detalladas a lo largo de este último subcapítulo nos inducen a considerar las numerosas alusiones al folklore como materiales vecinos a la fecha de publicación de la novela, por lo que constituirían un sedimento tardío de la composición de la misma.

Conclusioni

Nel 1968 Guillermo de Torre celebrò nelle pagine di *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura* la pubblicazione del libro di Gloria Videla, *El Ultraísmo* (1963), osservando che l'autrice si era fermata proprio sulla soglia di ciò che poteva trasformarsi in una grande novità: la ricerca di elementi ultraisti nella letteratura delle generazioni posteriori. Guidati in parte da questa ormai lontana riflessione, nel nostro studio ci siamo proposti due obiettivi: esporre lo stato di fatto relativo al movimento ultraista in Spagna e Argentina –con alcune rapide incursioni in Uruguay– alla luce delle numerose e recenti scoperte documentali (epistolari, edizioni in facsimile di riviste) così come andare alla ricerca delle testimonianze delle sperimentazioni ultraiste nell'opera narrativa e poetica matura di alcuni dei suoi più antichi integranti il tutto mediante uno studio diacronico che registri variazioni, influenze, celebrazioni, rendiconti o parodie intertestuali dagli anni '20 in poi. Si tratta di una ricerca incompleta, limitata a un *corpus* ristretto di testi, che ci proponiamo di incrementare in futuro anche al di là dei confini di questa tesi.

Come ebbe a dire Carlos García, lo scambio epistolare tra scrittori è una prodiga fonte d'informazione sull'opera, la personalità e la vita dei protagonisti, così come sul momento storico e letterario che è toccato loro in sorte di vivere. Con frequenza le lettere permettono di accedere dietro le quinte della produzione letteraria, di avvicinarsi agli aspetti materiali della creazione o ai processi editoriali, o –alternativamente– offrono informazioni recondite che portano alla scoperta di testi perduti. Si tratta di ricavare dei documenti insostituibili nel momento in cui si analizza una epoca letteraria o ci si occupa uno scrittore in particolare. È per questo motivo che, nella nostra ricerca, abbiamo dedicato uno spazio privilegiato al genere epistolare, dandogli quasi la stessa attenzione quantitativa che si è attribuita allo studio delle pubblicazioni periodiche, che canalizzarono lo spirito attivo e si dimostrarono prolifiche piattaforme di diffusione delle manifestazioni avanguardiste spagnole e ispanoamericane. L'approccio trasversale e la compenetrazione delle arti durante gli anni delle avanguardie –che nel caso del Ultraismo avvicinò in maniera esemplare la letteratura alle arti plastiche– ci ha condotti a confrontare in numerose opportunità le produzioni poetiche con le loro rappresentazioni pittoriche cubiste, vibrazioniste, futuriste ed espressioniste.

Sin dal primo capitolo ci siamo concentrati sui motivi del discredito del movimento ultraista dopo aver identificato un elenco di sette fattori proposti abitualmente dalla critica: scarsità di libri pubblicati e mistificazioni bibliografiche; ostilità evidente nei confronti del pubblico e una volontaria impopolarità; *ostracismo verso il passato* manifestato attraverso di un linguaggio radicalmente nuovo; membri del gruppo pentiti della propria adesione al movimento e generazione di polemiche interne ed esterne; scarso valore creativo degli scrittori; giudizio negativo da parte della Generazione del '27 in Spagna e da parte degli ex–martinfierristi in Argentina; ecletticismo estetico e inconcretezza; eccessiva ricezione delle correnti straniere senza apporti originali. L'Ultraismo, invece di essere esaminato come “porta e ponte” indispensabile per effettuare il passaggio dagli orientamenti poetici, ormai superati, del Modernismo e del Novecentismo a una sensibilità rinnovata che avrebbe dato frutti in abbondanza, venne stigmatizzato alla stregua di un “laboratorio fallito” di immagini, o percepito come una parentesi cronologica la cui menzione diventava obbligatoria nella Storia delle Letterature Nazionali.

Abbiamo intrapreso la ricostruzione del campo intellettuale contemporaneo dell'Ultraismo al di là e al di qua del Atlantico –intendendo per campo intellettuale un gruppo più o meno omogeneo di letterati che conquistarono uno spazio culturale egemonico attraverso la istituzionalizzazione della propria produzione artistica e letteraria– e questo ci ha portati a identificare gli elementi costitutivi di “due ultraismi” molto dissimili, dotati di una differente fisionomia come conseguenza della *asincronia temporale*, dovuta a uno sviluppo avvenuto in tempi e luoghi distinti. La cosiddetta *Generación de Plata* spagnola si diresse rapidamente verso il *neopopularismo*, riunendo tradizione e avanguardia mediante l'applicazione di una tecnica peculiare a un ricco repertorio tradizionale e folcloristico. In Argentina, la *Generación de Martín Fierro* adottò un orientamento *criollista e nazionalista*.

Abbiamo proposto nelle pagine precedenti l'analisi di tre romanzi scritti in chiave, opere che abbiamo definito “exofóricas, abismadas o metaficticias”, in cui i tratti umoristici prevalenti sono la caricatura e la parodia, entrambe sviluppate con l'intenzione di proporre un bilancio critico del movimento ultraista in Spagna e Argentina in tre date tra loro distanti (1921, 1933 y 1948). Dopo aver esaminato la maggiore o minore presenza di chiavi interpretative, abbiamo visto che *El movimiento V.P.* e *Adán Buenosayres* possono essere considerate alla stregua di autofinzioni che si

aprossimano notevolmente alla autobiografia (entrambe presentano una struttura ibrida nella quale convergono elementi autobiografici, testimonianze e sezioni propriamente finzionali) mentre *45 días y 30 marineros* si colloca in una dimensione prossima alla finzione pura. Tale affermazione si basa sull'evidenza che, malgrado utilizzi come spunto iniziale un episodio autobiografico, la autrice si appoggia su di una omonimia in chiave, nella quale inserisce riferimenti che rimandano alla realtà in cui non appaiono mai nomi o elementi personali specifici, in maniera tale che la volontà di porre una maschera ostacola la identificazione di referente extratestuali.

Ne *El movimiento V.P.* il Poeta dei Mille Anni/Rafael Cansinos Assens intraprende una fuga con Renato/Vicente Huidobro in un gesto simbolico che li allontana da un esausto Ultraísmo spagnolo per avvicinarli alla emergente estetica americana. In *45 días y 30 marineros* Ingrid/Norah Lange scende dal transatlantico, spazio condiviso con un equipaggio di marinai che rappresentano in forma allegorica il suo antico gruppo di appartenenza martinfierrista. Nel romanzo del 1948 Adán Buenosayres/Leopoldo Marechal si ritrae deceduto nel secondo decennio del ventesimo secolo, in un gesto di categorico allontanamento dall'estetica del gruppo dei compagni che portano a spalla la sua stessa bara. I tre scrittori scelgono una rappresentazione finzionale differente però in grado di riflettere lo stesso concetto: il parricidio necessario dell'Ultraísmo come operazione indispensabile per rinnovarsi e consolidare la propria futura personalità letteraria.

Nei tre romanzi si è attribuita una particolare attenzione allo studio del ruolo del *humor* –una risorsa stilistica incorporata per evitare il patetismo e il sentimentalismo, entrambi antagonici rispetto al messaggio avanguardista– e al ruolo della *imagen múltiple*, l'elemento unificatore per eccellenza del linguaggio del “decennio prodigioso” (1920-1930) che compose una nuova metafora con una funzione di rottura del realismo come eredità del cubismo-creacionismo. Questo doppio interesse trova la sua giustificazione nella affermazione di Francisco Javier Blasco secondo la quale *tras la vertiente lírico-intelectual, es la novela de humor el segundo eje vertebrador de la narrativa de los años veinte. ¿Dónde termina la imagen y dónde comienza el humor? La interrogación no permite sino una respuesta dialéctica. Ambos, imagen y humor, no son sino dos modos del mismo procedimiento desrealizador que supera el modelo realista.*

Nel primo capitolo siamo risaliti alle origini e al primo sviluppo del movimento in Spagna, concepito da Rafael Cansinos Assens, evidenziando come il suo influsso non si sia tanto consolidato nella sua produzione artistica bensì nella sua attività di “agitatore” letterario. Si è visto come lo scrittore savigliano fu capace di invertire in chiave parodica gli insegnamenti ultraisti ne *El movimiento V.P.*: la astensione dall’epiteto, la abolizione del sostantivo, il rifiuto del piuccheperfetto, la soppressione della punteggiatura, l’incorporazione di spazi in bianco nel testo, il fervore nella creazione dell’immagine, l’uso di *errata* y neologismi, l’ironico “recortismo”, la adozione di motivi futuristi come l’immaginario aeronautico che si era manifestato nella poesia di Adriano del Valle o di Guillermo de Torre. Ciascuno di questi eccessi vennero caricaturizzati attraverso il processo di deformazione finzionale di referenti reali come Isaac del Vando Villar, Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Sonia Delaunay, Eliodoro Puche, Vicente Huidobro e molti altri, oltre al proprio scrittore.

Abbiamo esaminato nella poesia del principale diffusore dell’Ultraismo peninsulare, Guillermo de Torre, l’influsso della immagine pittorica cubista, e abbiamo interpretato la geometrizzazione della forma e la sovrabbondanza di neologismi come procedimenti di rottura con la realtà che operano a livello semantico e grafematico esercitando una forma di violenza contro i limiti delle parole che può paragonarsi alla rottura della norma che realizzarono i pittori cubisti con la decomposizione della figura.

Nel secondo capitolo ci siamo proposti di elencare e interpretare gli attributi differenziali dell’Ultraismo argentino rispetto a quello spagnolo, e ci siamo posti l’obiettivo di studiare in che modo, nelle sue migrazioni geografiche, il movimento primigenio sperimentò alterazioni e innovazioni che arrivarono a intaccare i principi fondamentali espressi nei manifesti spagnoli, così come accade nell’ambito rioplatense, tanto in Argentina –dove prese il nome di *martinferrista*– come in Uruguay –si parla in questo caso di indirizzo *nativista*–. Abbiamo identificato alcune coincidenze notevoli nello sviluppo di entrambe le forme di ultraismo: l’oblio o il disinteresse degli studiosi di storia della letteratura si ripete nella tappa rioplatense; entrambi i movimenti rivendicarono l’uso dell’immagine e dell’umorismo; entrambi furono integrati da membri che abdicarono rapidamente, abbandonando le sue fila e pentendosi della loro iniziale adesione al movimento o rinnegando i primitivi apporti (Borges, Lange, Marechal); entrambi mantennero polemiche esterne (in Spagna con il Creacionismo; in Argentina, con il Gruppo di Boedo); entrambi rappresentarono la reazione a un passato

obsoleto contro il Novecentismo/Modernismo; entrambi influenzarono notevolmente l'opera letteraria della maturità di molti dei suoi integranti. È bene rammentare che la *Generación del '27* seppe conciliare i tentativi più drasticamente di rottura del Ultraismo primigenio con la tradizione classica spagnola, e la *Generación de Martín Fierro* svolse un lavoro praticamente identico mediante la incorporazione del criollismo, del nazionalismo, dell'antimperialismo e una politizzazione vincolata alle condizioni storiche del paese e del subcontinente. Anche la stessa accusa di essere un movimento distruttivo, non propositivo, verrà a cadere sull'Ultraismo argentino. Un altro elemento di convergenza tra l'Ultraismo spagnolo e quello argentino sarà *la reciprocidad en las revistas*, dato che si pubblicheranno recensioni reciproche di articoli con una minima differenza temporale e si faranno pubblicità mutuamente. Le varie riviste si trasformeranno in una sorta di “sedi distaccate” bilaterali che dimostrano la dimensione intercontinentale del movimento. Sotto numerosi punti di vista, le due modalità ultraiste furono, dunque, manifestazioni che si specchiavano.

Tuttavia, proporsi uno studio congiunto dell'Ultraismo spagnolo e di quello argentino senza identificare e separare gli attributi peculiari di ciascuno dei due movimenti comporterebbe scarso rispetto dei parametri storici, dato che in America Latina le attività avanguardiste si sono sviluppate a partire da condizioni di partenza parzialmente differenti –la Rivoluzione Messicana e la Riforma Universitaria di Córdoba servirono come spunto estetico e ideologico– che contribuirono a dare una fisionomia specifica al discorso avanguardista. Quest'ultimo emerse più creolizzato, politicizzato e nazionalista che nel Vecchio Continente, con uno spirito influenzato dall'arielismo e dalla morale riformista dei giovani universitari. Un'altra rilevante discordanza riguarda lo sviluppo, nell'opera di alcuni ultraisti argentini, dell'immagine soggettiva di ispirazione espressionista, così come l'allontanamento dalla idolatria della modernità professata dai futuristi, due operazioni evidenti nei poemi che integrano le trilogie “porteñas” pubblicate negli anni '20 da Norah Lange (*La calle de la tarde, Los días y las noches, El rumbo de la rosa*) e da Jorge Luis Borges (*Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín*).

Abbiamo anche visto che, in linea con la adozione di una política di decolonizzazione culturale, alcuni scrittori argentini vollero identificare una genealogia di precursori rioplatensi per l'Ultraismo, in maniera tale da sfumare –e rendere meno palese– l'influenza spagnola. Nella fase di studio dell'evoluzione dell'Ultraismo in

Argentina non è possibile dissociare la definizione di *identità estetica* dalla definizione di *identità nazionale*. “Hispanismo selectivo” e “anticasticismo creciente” sono due fenomeni che soggiacciono tanto alla riforma della ortografia proposta dalla rivista murale *Prisma* nel 1921 come agli scontri dialettici tra Roberto Ortelli e Guillermo de Torre nel 1923 nelle pagine della rivista *Inicial* e alla polemica del meridiano intellettuale che si sviluppò nel 1927 tra la *Gaceta Literaria* e il periodico *Martín Fierro*.

Nella seconda parte di questo capitolo ci siamo dedicati allo studio dell’opera di Norah Lange, scrittrice e *salonnière* trasformata in personaggio di finzione in *Adán Buenosayres* sotto le spoglie di Ethel Amundsen-Solveig Amundsen. Abbiamo analizzato il contrasto tra la posizione di marginalità rispetto a un equivalente maschile (marginalità che fu favorita dalla stessa scrittrice in varie interviste) e il confronto aperto all’interno della sua narrativa giovanile. La strategia d’inversioni dei ruoli di potere associati al genere sessuale è adottata da Lange nel suo romanzo autobiografico *45 días y 30 marineros*. Lì sarà la “sirena” del gruppo, che fa nascere tentazioni irrealizzabili negli uomini che la circondano in sintonia con il travestimento autoparodico che sceglie per la presentazione del libro, motivo per cui tale gesto si trasforma in un riferimento biografico. Si tratta di un romanzo che trasforma in allegorie i gesti e le azioni di una donna inserita in un contesto dominato da un “ordine maschile” e può, dunque, essere analizzato come una elaborazione “picaresca” della esperienza ultraista, come una metafora del ruolo di Lange all’interno del suo gruppo di appartenenza. La lettura allegorica risulta chiaramente distorsionata dal processo di finzione e dalla incorporazione del umorismo, che rendono il romanzo una sorta di “risarcimento” indiretto simile a quello articolato da Cansinos Assens ne *El movimiento V.P.*

Nella nostra ricerca non ci siamo uniformati al criterio critico secondo il quale l’ultimissima volontà di uno scrittore doveva necessariamente coincidere con la interpretazione privilegiata al momento di esprimere un giudizio sulla sua produzione intellettuale anteriore; al contrario, abbiamo cercato di fare chiarezza sull’eventuale impatto avuto dalle sperimentazione poetiche dei primi anni sull’opera posteriore. Nello studio critico della narrativa di Lange, Borges e Marechal si è affrontato con eccessiva serietà il rifiuto o il disprezzo che i tre scrittori hanno manifestato nei confronti delle proprie iniziative giovanili. Malgrado la denuncia di una povertà creativa e culturale,

esistono anticipazioni del mondo letterario di Borges già nella sua preistoria ultraista (come l'immagine dinamico-metafisica, la aggettivazione antitetica del tipo *hipálage* o *enálage*, l'uso sistematico di forme retoriche o sintattiche concise come l'ossimoro); le stesse anticipazioni appaiono anche nella produzione matura di Norah Lange (l'immagine soggettiva) e in quella di Leopoldo Marechal (l'umorismo "angélico" e l'immagine "hierofánica" che progredisce nella sua opera letteraria tardiva fino alla allegoria e al simbolo).

Si è visto che la produzione poetica degli anni '20 di Borges pone in pratica, a nostro giudizio, un *criollismo fantástico*, in quanto fonda grazie all'immagine letteraria una sorta di epica nazionale. In cambio Lange inaugura ciò che potrebbe essere denominato *criollismo celebratorio*, il quale trasmette l'impatto emotivo derivato dall'evocazione di fatti e immagini associate al *locus* di appartenenza. Nell'ultimo sottocapitolo abbiamo sviluppato l'ipotesi secondo la quale i tratti di irrazionalità e sentimentalismo che vari critici hanno attribuito alla trilogia poetica giovanile di Lange come conseguenza della sua condizione di donna, derivano, in realtà, dalla incorporazione di tecniche d'ispirazione espressionista che Lange aveva conosciuto in modo indiretto grazie al suo amico Borges e che la scrittrice aveva adattato alle necessità peculiari del proprio universo poetico. Le prime sperimentazioni ultraiste di Norah Lange furono in effetti decisive per il consolidamento di una poetica letteraria basata sulla "imagen subjetiva" che la scrittrice inserirà nella sua opera completa, dai suoi primi poemi, passando per la sua finzione avanguardista, fino alla definitiva e consacrata prosa degli ultimi anni. Si tratta di un processo molto simile a quello sviluppatosi in Borges, il cui passaggio per il movimento ultraista ebbe un impatto nella definizione della "metáfora dinámico-metafísica" che crebbe in maniera fertile nel suo stile. Se, come abbiamo già visto, l'Ultraismo di matrice spagnola si formò sotto l'ombra del Futurismo, quello argentino si sviluppò traendo ispirazione dall'Espressionismo. La filiazione espressionista attraverso l'Ultraismo rappresenta uno degli strumenti prediletti da Norah Lange nella sua trilogia poetica degli anni '20 (dato che *El rumbo de la rosa*, pubblicato negli anni '30 era comunque stato scritto tra il 1927 e il 1929) e, inoltre, in una serie di poesie che risultano ancora inedite, datate tra il 1922 e il 1923 (poesie che abbiamo incluso nel nostro studio). Abbiamo sostenuto che l'immagine soggettiva venne trasferita da Lange alla sua prosa con nota e celebrata

precisione, specialmente nei *Cuadernos de infancia* e in *Antes que mueran*, nonché, pur senza successo, in *Voz de la vida* o in *45 días y 30 marineros*.

Abbiamo proposto una classificazione della produzione narrativa di Norah Lange in due categorie: le opere in prosa che si sviluppano in spazi chiusi e intimi (l'ambito domestico) e quegli scritti in prosa in cui i personaggi transitano per spazi aperti (trasferimenti e percorsi, quasi sempre di ambientazione marittima). In maniera significativa, le opere della prima categoria coincidono con la produzione della maturità, ampiamente premiate ed elogiate dalla critica, nelle quali Lange avrebbe fatto ricorso a tematiche e sviluppato motivi letterari affini alla propria "condizione femminile". Abbiamo incluso in questa vertente *Cuadernos de infancia* (1937), *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) e *Los dos retratos* (1956). Le opere della seconda categoria sono soprattutto testi in prosa appartenenti alla gioventù della autrice, di derivazione avanguardista sia per la tecnica che per la retorica, portatrici di "ideologemas de género": si tratta di testi che sono stati scarsamente riconosciuti e che sono stati considerati "amoralisti" o pericolosi dai critici dell'epoca. Abbiamo fatto riferimento a *Voz de la vida* (1927) e *45 días y 30 marineros* (1933), che vennero considerati scandalosi o inadatti per esprimere convenientemente "una visione al femminile".

Per concludere, nell'ultimo capitolo abbiamo osservato in che modo l'umorismo e l'immagine poetica sono stati sottoposti a un processo di riformulazione nelle opere letterarie della maturità di Leopoldo Marechal; parallelamente abbiamo studiato le strategie poste in essere nel romanzo autofinzionale *Adán Buenosayres* per parodiare o caricaturizzare i capisaldi ultraisti e martinfierristi descritti nei due primi capitoli: il creolismo urbano, il nazionalismo antimperialista, il dogma della metafora, la tassonomia di immagini poetiche ultraiste, l'eredità del Futurismo. Si è giunti a concludere che *Adán Buenosayres* è un testo che si concentra nel dimostrare l'*intrascendenza* e la *gratuità* di quell'euforico programma giovanile tracciando un bilancio lapidario tratto a distanza di quasi due decenni.

Ci siamo inoltre soffermati diffusamente nello studio del periodico *Martín Fierro*, i cui contenuti non hanno cessato mai di nutrirsi di omaggi intertestuali tra i suoi collaboratori di un tempo (ad esempio, abbiamo visto che *Adán Buenosayres* difonde e rielabora epigrammi del Parnaso Satírico). Abbiamo poi posto sotto osservazione la nomenclatura utilizzata dal movimento sulla sponda argentina, rivisitando la

terminología critica che lo designa con il termine peninsulare (Ultraismo), quello nazionale (Martinfierismo o Floridismo), quello latinoamericano (Creacionismo, se omettiamo la polemica sulla prelazione estetica sorta tra Vicente Huidobro e Pierre Reverdy) o quello generazionale (Generación del '22). Oltre a ciò, abbiamo analizzato la vacillante alternanza nella adozione di definizioni nazionaliste o spagnolizzanti negli organi di diffusione del movimento.

Si è visto come Leopoldo Marechal costruisce in *Adán Buenosayres* un articolato apparato allegorico nel quale associa *la parodia del discurso* dei nuclei estetico-ideologici dell'Ultraismo argentino con *la caricatura de los personajes* trasmissori degli enunciati corrispondenti a tali nuclei estetico-ideologici. Si tratta di nuclei ispirati a referenti veridici: parodia del creolismo, nazionalismo, "imaginismo", umorismo e politizzazione mediante la caricatura di Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Raúl Scalabrini Ortiz, Oliverio Girondo, lo stesso autore, i membri del Gruppo di Boedo ed altri ultraisti puri. In questo modo, un Marechal adulto riorganizza i discorsi avanguardisti secondo una formula romanzesca ponendo in pratica una *abismación en el código* che gli permetterà di confrontarsi con il Marechal degli anni '20. È importante segnalare che l'identificazione dei correlati bibliografici dei personaggi non si esaurisce nel gioco gratuito della ricerca di corrispondenze, in quanto ciò che più rileva ai fini del nostro studio è che ciascun personaggio simbolizza uno o più elementi prototipici dell'avanguardia argentina soggetti a una possibile denuncia retrospettiva. Marechal, senza cadere in atteggiamenti manichei e senza ricorrere a un romanzo a tesi, comunica una ideologia a ciascun personaggio, di modo che il romanzo stesso rivela una struttura polifonica in cui ciascuna voce rappresenta una fascia sociale dell'Argentina dell'epoca: il discendente del *criollo viejo* (Pereda/Borges e Del Solar/Guillermo Juan), del *inmigrante europeo* (Adán Buenosayres/Leopoldo Marechal), di una razza millenaria come la *judía* (Samuel Tesler/Jacobo Fijman), del *homo urbanus* (Bernini/Scalabrini Ortiz).

Si è poi studiato come il romanzo suggerisce una lettura che supera il creolismo anacronico di Pereda/Del Solar che risulterebbe rappresentato dal *neocriollismo* ideato dall'Astrólogo Schultze/Xul Solar, e si serve del personaggio di Franky Amundsen per creare una allegoria di un umorismo *gratuito e intrascendente* che si esaurisce nella stessa manifestazione d'ilarità, proponendo un *humor angélico o trascendente*, antiavanguardista. Per quanto detto, si può affermare che il riso possiede una doppia

funzione catartica e didattica, dalla quale deriva il carattere anagogico della produzione letteraria marechaliana, in cui ridere è inteso come strumento di conoscenza.

Ci siamo dedicati inoltre a ripassare i principi che regolano la produzione di immagini poetiche presenti in *Adán Buenosayres* e abbiamo visto la coerenza con cui l'opera marechaliana trasferisce al testo elementi della dottrina cristiana e della corrente neoplatonica con l'obiettivo di rendere prive di valore le basi della lirica avanguardista. L'inedito trattamento delle immagini che Marechal presenta nel 1948 sarà identico al trattamento che dedica all'umorismo: per fare in modo che il poeta non fallisca nel suo compito l'umorismo dovrà essere angelico –ossia non aggressivo, né polemico o superficiale– e l'immagine dovrà a sua volta essere trascendente –dunque né ludica né artificiosa–. Le immagini e i motivi d'ispirazione ultraista-creacionista che Leopoldo Marechal aveva elaborato negli anni '20 verranno sostituiti da ciò che abbiamo denominato *imagen hierofánica*, la quale si distingue dalla immagine creacionista propugnata da Vicente Huidobro dato che la prima sorge per emanazione e la seconda per creazione.

Nella raccolta di poesie *Días como Flechas* abbiamo analizzato la maniera in cui vengono assimilate le nove tipologie dell'immagine ultraista che Borges aveva sistematizzato nel 1924 nella rivista galiziana *Alfar*, così come l'incorporazione di due elementi abituali presenti nella poesia ultraista: l'abbondante utilizzo d'immagini in sequenza e la metaforizzazione della copula del verbo *essere*. La somma di questi aspetti ci permetterebbero d'includere Marechal nei ranghi ultraisti malgrado il rifiuto dell'autore di adottare la denominazione spagnola. Si è, poi, posta l'attenzione su come tale preistoria avanguardista di Marechal ha esercitato la propria influenza in numerosi frammenti di *Adán Buenosayres*. Abbiamo congetturato che l'immagine isolata dei primordi, paratattica e produttrice di metafore ingegnose andò poco a poco riempiendosi di contenuti religiosi o politici fino a conformare l'allegoria e il simbolo caratteristici della produzione matura di Leopoldo Marechal, ormai sostenuta da una etica della trascendenza.

Nel penultimo sottocapitolo abbiamo presentato alcuni dati qualitativi raccolti durante un'analisi *in situ* svolta presso la biblioteca privata di Leopoldo Marechal ubicata nella *Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*, il cui conferimento alla UNR avvenne nel 2003. Leopoldo Marechal si recò per tre volte in viaggio in Europa, viaggi che sono stati

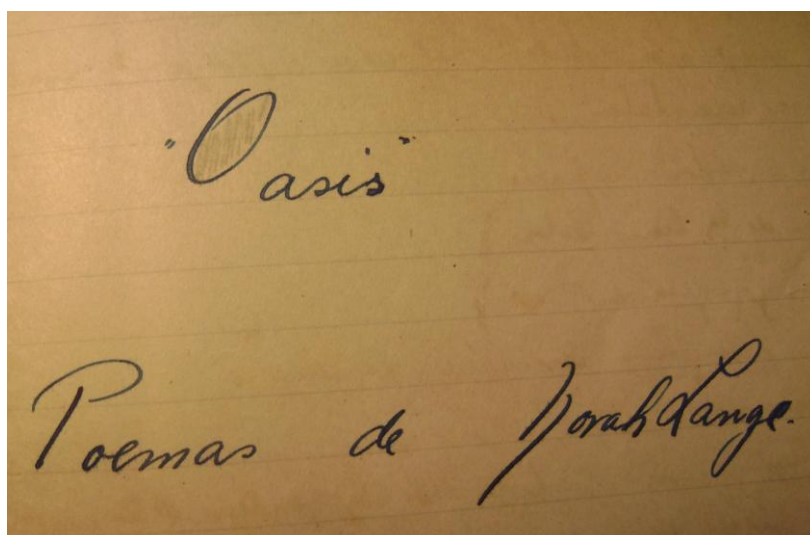
documentati, tuttavia basandoci su alcuni indizi trovati nella biblioteca privata si è suggerita l'ipotesi che lo scrittore abbia potuto realizzare un quarto viaggio nel 1968. Abbiamo interpretato i vari movimenti dello scrittore attraverso il vecchio continente come elementi sintomatici del suo percorso vitale: il primo come un *viaje de autoconocimiento*, necessario per la elaborazione di una teoria sociologica sulla natura della immigrazione europea che si contaminò appena giunta in Argentina. Il secondo può definirsi come un *viaje estético y bohemio*, volto a rafforzare la propria formazione culturale. Francia e Italia rappresentarono destinazioni ambite di istruzione. In quell'occasione cominciò a scrivere la prima versione dell'*Adán Buenosayres*; durante il suo soggiorno a Firenze si manifestò una crisi spirituale che rappresentò il culmine e il termine del suo avanguardismo letterario. Di questo secondo viaggio culturale di *retour a l'ordre* abbiamo potuto estrarre numerosi riferimenti nella biblioteca dell'autore, sia riguardanti l'itinerario francese sia quello italiano; si tratta di titoli che conformano il sostrato ideologico e formale di *Adán Buenosayres* –e dell'opera completa di Marechal– e che molto probabilmente servirono come fruttiferi fondamenti culturali che consentirono allo scrittore una rielaborazione delle proprie proposte avanguardiste della prima epoca. Il terzo viaggio in Europa fu un *viaje político*, che permise un primo contatto personale o di reincontro in Spagna con un nutrito gruppo di poeti spagnoli ex-ultraisti, nonché con membri della *Generación del '27* e della *Generación del '36*, che si tradussero in numerose dediche e titoli della propria biblioteca personale.

Per concludere, abbiamo destinato una sezione a studiare materiali pre-testuali inediti dell'*Adán Buenosayres* che si trovavano conservati in 62 schede fino ad ora inedite e autografe non inserite nei cataloghi ufficiali e inaccessibili al pubblico di ricercatori, che si trovano nella Biblioteca Leopoldo Marechal. In tali schede vengono presentate le linee fondamentali dell'*Adán Buenosayres* in una istanza di rielaborazione tardiva che abbiamo supposto possa collocarsi temporalmente verso la metà degli anni '40. Gran parte di questo materiale pre-testuale venne poi scartato dall'autore, mentre una parte fu in effetti integrata, pur se con variazioni, al testo definitivo. Abbiamo suddiviso tale material in sei sottogruppi: varianti di episodi (otto schede), allusioni al mondo dei nativi latinoamericani (cinque schede), frasi fatte, ritornelli, massime, scioglilingua, indovinelli, *jerigonzas*, scongiuri, favole e leggende della tradizione orale o di propria invenzione (diciannove schede), allusioni alla musica vernacolare argentina (undici schede), inventari di parole (diciassette), materiale pre-testuale che si suppone

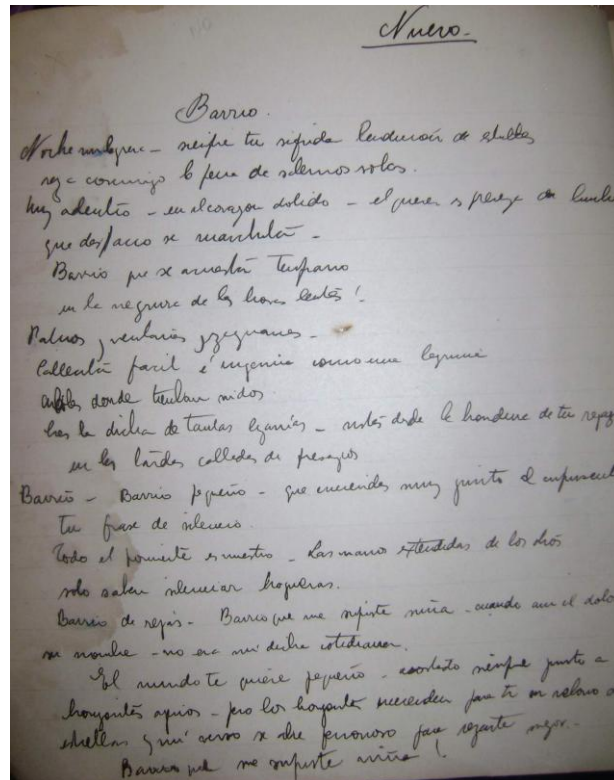
non vincolato alla redazione dell'*Adán Buenosayres* (due schede). Abbiamo corroborato che tale *corpus* pre-testuale conserva una chiara impronta localista in quanto si concentra su temi come il folklore musicale argentino, i miti e le leggende precolombiane e il repertorio linguistico della tradizione orale argentina. Marechal manifesta una ostinata volontà di preservare la memoria orale, alla stregua di un amanuense contemporaneo e ciò lo induce a dare forma scritta a un nutrito elenco di canzoni, scioglilingue, ritornelli e filastrocche infantili, fiabe, frasi ormai cristallizzate della parlata colloquiale rioplatense, molte delle quali furono inserite nella struttura polifonica del romanzo stesso. Se negli anni '20 il Marechal avanguardista manifestava la sua volontà di rinnovo attraverso una poesia basata su associazioni insolite, il Marechal degli anni '40 sembra, al contrario, dedicato a preservare gli elementi della tradizione. Le chiavi di lettura biografiche esposte nell'ultimo sottocapitolo ci inducono a considerare le numerose allusioni al folklore come materiale elaborato in prossimità della data di pubblicazione del romanzo, motivo per cui verrebbero a costituire un sedimento tardivo della fase di composizione dell'opera stessa.

Apéndice (versión reducida)

1. *Oasis*. Poemas juveniles de Norah Lange. Éditos e inéditos



“Barrio” (inédito)



Noche milagrosa – siempre tu sufrida rendición de estrellas
reza conmigo la pena de sabernos solas.
más adentro – en el corazón dolido – el querer es pereza de lumbre
que despacio se marchita.
Barrio que se acuesta temprano
en la negrura de las horas lentas!
Pacios, ventanas, zaguanes,
Callecita fácil e ingenua como una lágrima
árboles donde tiemblan nidos
eres la dicha de tantas lejanías – vistas desde la hondura de tu regazo
en las tardes calladas de presagios
Barrio – barrio pequeño – que enciendes muy junto al crepúsculo
tu frase de silencio.
Todo el poniente es nuestro – Las manos extendidas de los otros
solo saben silenciar hogueras.
Barrio de rejas – barrio que me supiste niña – cuando aun el dolor de su nombre
su nombre – no era mi dicha cotidiana
El mundo te quiere pequeño – acostado siempre junto a
horizontes agrios – pero los horizontes muerden para ti en reclamo de
estrellas y mi verso se abre fervoroso para rezarte mejor.
Barrio que me supiste niña!

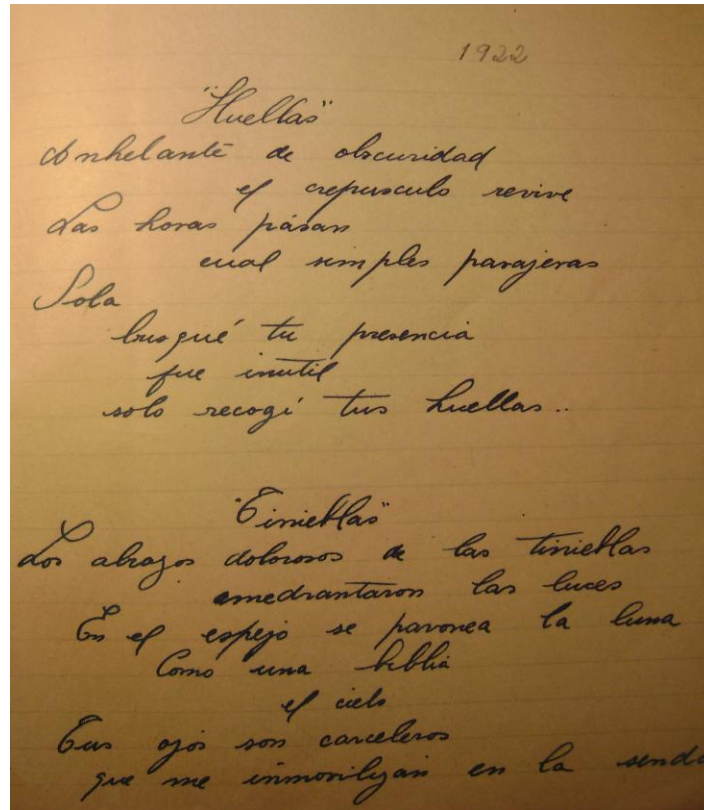
“Recuerdo” (1922) Editado en *La calle de la tarde*

1922

“Recuerdo”
La tarde dejó su recuerdo
como un beso pálido
sobre los párpados
doloridos
de los lirios.
Mis dedos no se animan
a rozar
tu frente de fuego
El horror de los días eternos
con sus actitudes
glaciales
y el camino interminable...
ya no puedo dejar más
y me voy
sin dejar
un beso.

Nota: el texto es idéntico al que figura en el primer poemario de Lange, aunque el original aquí presentado se encuentra segmentado en versos de arte menor y presenta más parataxis.

“Huellas” y “Tinieblas” (1922). Inéditos



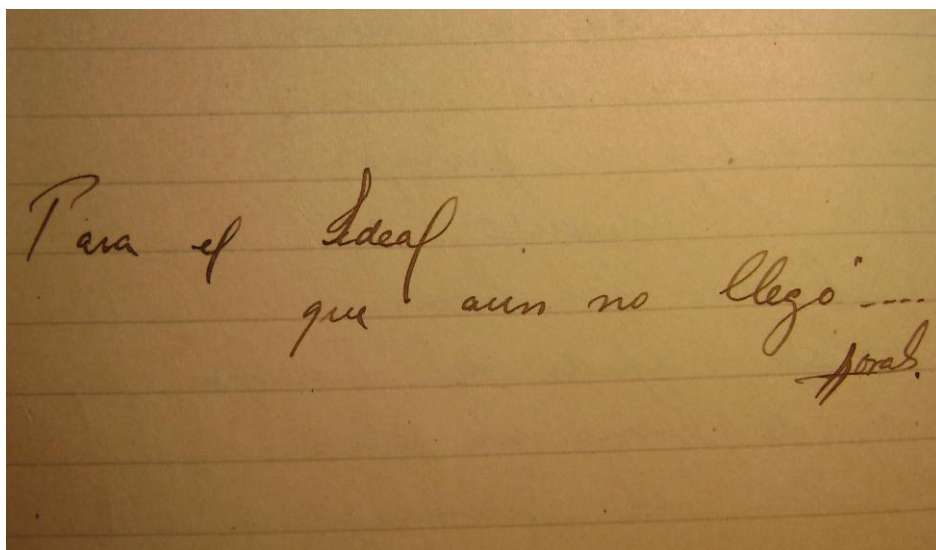
“Huellas”

Anhelante de oscuridad
el crepúsculo revive
Las horas pasan
cual simples pasajeras.
Sola
busqué tu presencia
fue inútil
solo recogí tus huellas...

“Tinieblas”

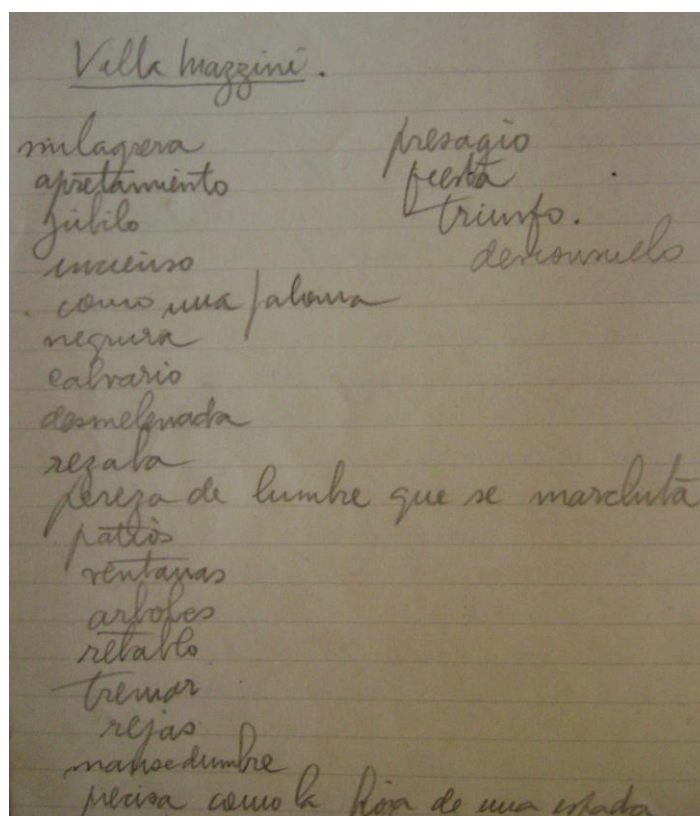
Los abrazos dolorosos de las tinieblas
amedrentaron las luces
En el espejo se pavonea la luna
como una biblia
el cielo
Tus ojos son carceleros
Que me inmovilizan en la senda.
“Calle” y “Noche de luna”, inéditos

Anotación personal



Para el Ideal
que aun no llegó...

Anotaciones sobre el proceso compositivo de “Villa Mazzini”



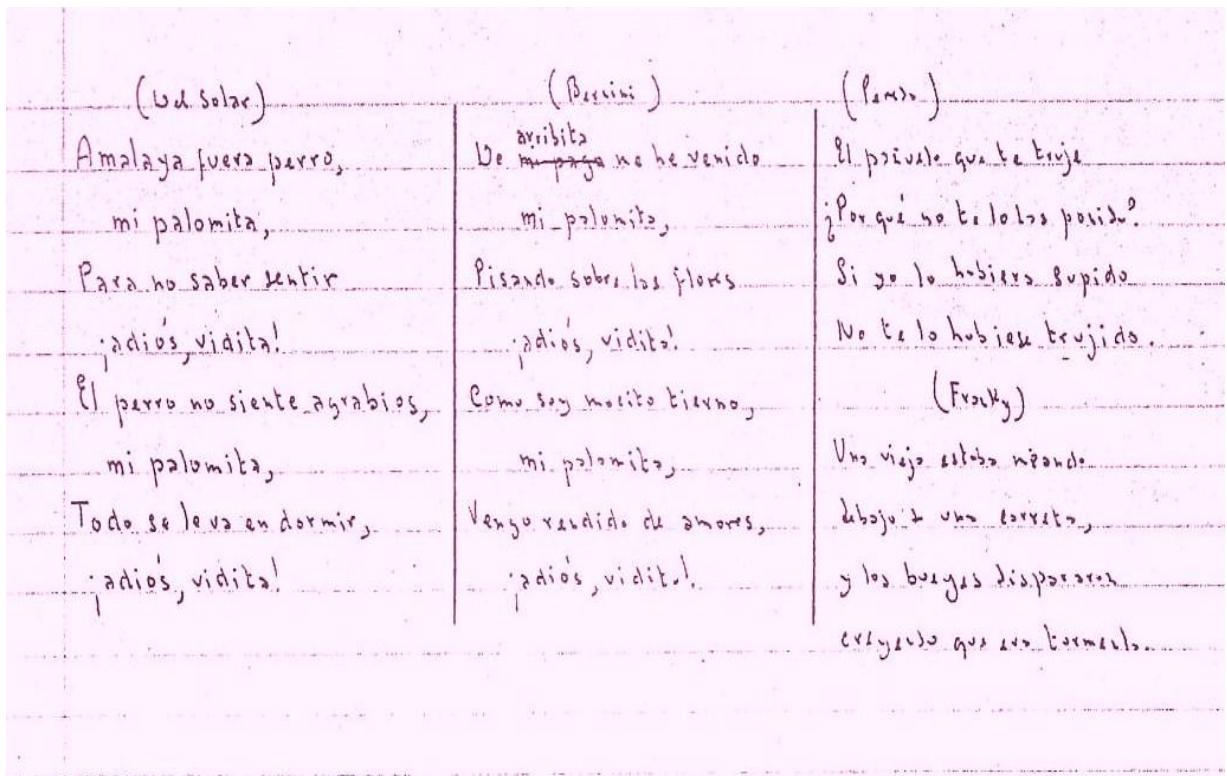
Milagrera
Apretamiento
Júbilo
Incienso
Como una
Negura
Calvario
Desmelenada
Rezaba
Pereza de lumbré que se marchita
Patios
Ventanas
Árboles
Retablo
Tremar
Rejas
Mansedumbre
Precisa como la hoja de una espada

2. Leopoldo Marechal. Bocetos no incorporados en *Adán Buenosayres*.
VERSIÓN RESUMIDA

A) Variantes de episodios

Ficha 1⁴⁹¹

(Del Solar)	(Bernini)	(Pereda)
Amalaya fuera perro, mi palomita, ponido? Para no saber sentir ¡adiós, vidita! El perro no siente agrabios mi palomita, Todo se le va en dormir ¡adiós, vidita!	arribita De mi paga me he venido mi palomita, Pisando sobre las flores ¡adiós, vidita! Como soy mocito tierno mi palomita, Vengo rendido de amores ¡adiós, vidita!	El pañuelo que te truje ¿Por qué no te lo has Si yo lo hubiera supido No te lo hubiera trujido (Franky) Una vieja estaba meando debajo de una carreta y los bueyes dispararon creyendo que era tormenta



⁴⁹¹ Variantes de las coplas cantadas por los excursionistas en el libro III

Ficha 2

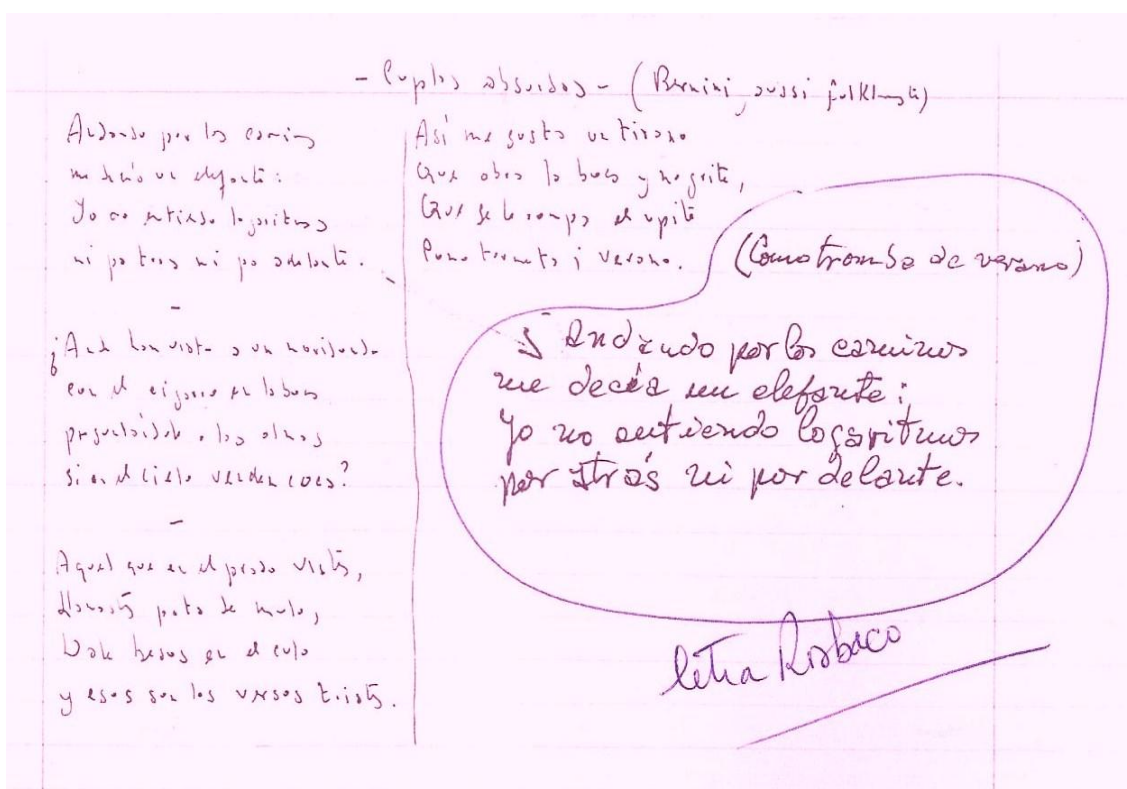
-Coplas absurdas- (Bernini, cuasi folklorista)

Andando por los caminos
me decía un elefante:
yo no entiendo logaritmos
ni pa tras ni pa adelante.

¿Ande han visto un moribundo
con el cigarro en la boca
preguntándole a las almas
si en el cielo venden coca?

Aquel que en el prado vistes,
llamastes pata de mulo
dale besos en el culo
y esos son los versos tristes.

Así me gusta un tirano
Que abra la boca y no grite
Que se le rompa el upite
Como tormenta i verano.



Ficha 3

Baile de angelito

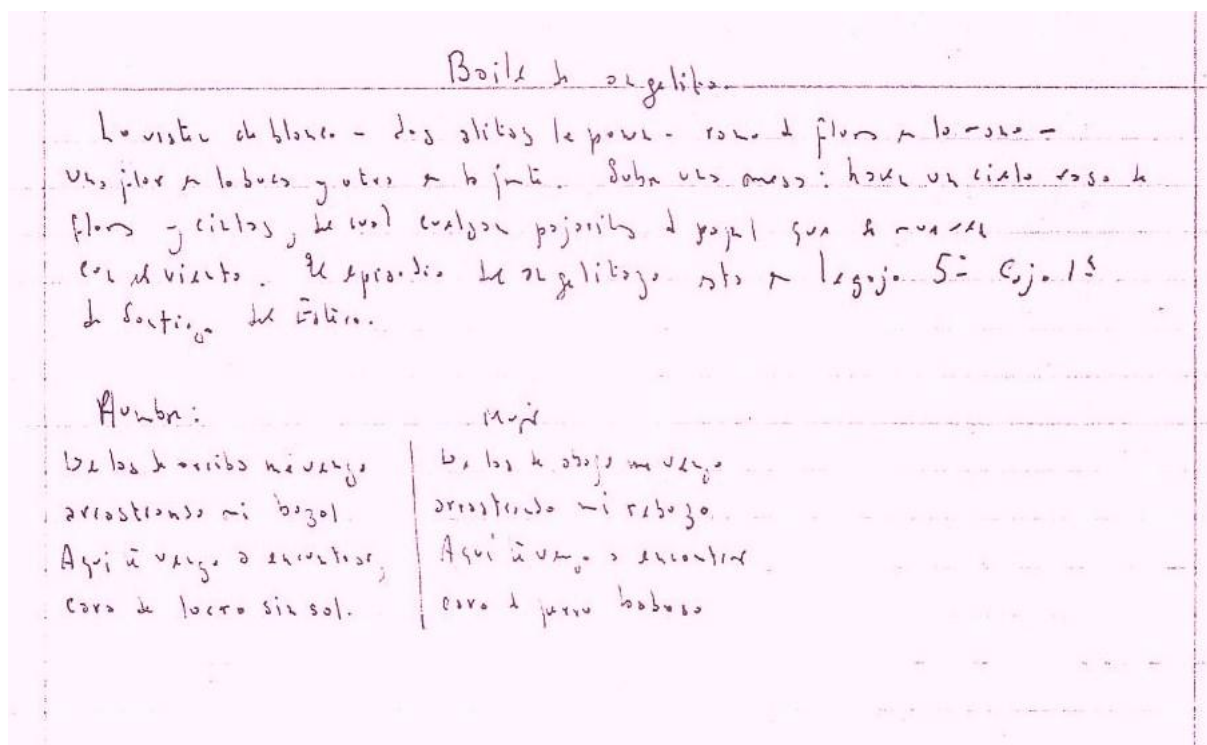
Lo visten de blanco – dos alitas le ponen – ramo de flores en la mano – una flor en la boca y otra en la frente. Sobre una mesa: hacen un cielo raso de flores y cintas, del cual cuelgan pajaritos de papel que se mueven con el viento. El episodio del angelitazo está en legajo 5° Caja 1ª de Santiago del Estero.

Hombre:

De las de arriba me vengo
arrastrando mi bozal
aquí te vengo a encontrar
cara de loco sin sal

Mujer

De las de abajo me vengo
arrastrando mi rebozo
aquí te vengo a encontrar
cara de perro baboso⁴⁹²



⁴⁹² Con numerosas variaciones, torneo de folklore que se desarrolla tras ingresar Adán y Schultze en el infierno del libro VII.

Ficha 4

Adán Buenosayres

Cap. 5° (en el desierto)

<u>Adán:</u>	<u>Pereda</u>	<u>Del Solar</u>
<p>No hay rama en el monte, Vidalita, Que florida esté; Todos son despojos Vidalitá Desde que se fue. alcanza)</p>	<p>El pañuelo que te truje ¿por qué no te lo has ponido? ¡Ay, si yo lo hubiera supido no te lo hubiera trujido!</p>	<p>Un pato pelao volaba a orillas de una laguna los otros patos se raiban Al verlo volar sin pluma</p>
<p><u>Franky:</u></p> <p>Una vieja estaba “miando” debajo de una carreta y los “güeyes” dispararon creyendo que era tormenta</p>	<p><u>Bernini</u></p> <p>Si yo juera cazador, cazador con escopeta cazaría una perdiz de esas que llevan peineta.</p>	<p><u>Tesler</u> (comienza y no)</p> <p>Al pasar el arroyo te vide el hoyo...⁴⁹³</p>

Adán Buenosayres
cap. 5° (en el desierto.)

<u>Adán:</u>	<u>Pereda</u>	<u>Del Solar</u>
<p>No hay rama en el monte, Vidalita, Que florida esté; Todos son despojos, Vidalitá, Desde que se fue.</p>	<p>El pañuelo que te truje, ¿por qué no te lo has ponido? ¡Ay, si yo hubiera supido no te lo hubiera trujido!</p>	<p>Un pato pelao volaba a orillas de una laguna; los otros patos se raiban al verlo volar sin pluma.</p>
<p><u>Franky:</u></p> <p>Una vieja estaba “miando” debajo de una carreta y los “güeyes” dispararon creyendo que era tormenta.</p>	<p><u>Bernini</u></p> <p>Si yo juera cazador, cazador con escopeta cazaría una perdiz de esas que llevan peineta.</p>	<p><u>Tesler</u> (comienza y no alarga...)</p> <p>Al pasar el arroyo te vide el hoyo...</p>

⁴⁹³ Inserto con variaciones en el episodio de la expedición a Saavedra.

Ficha 5

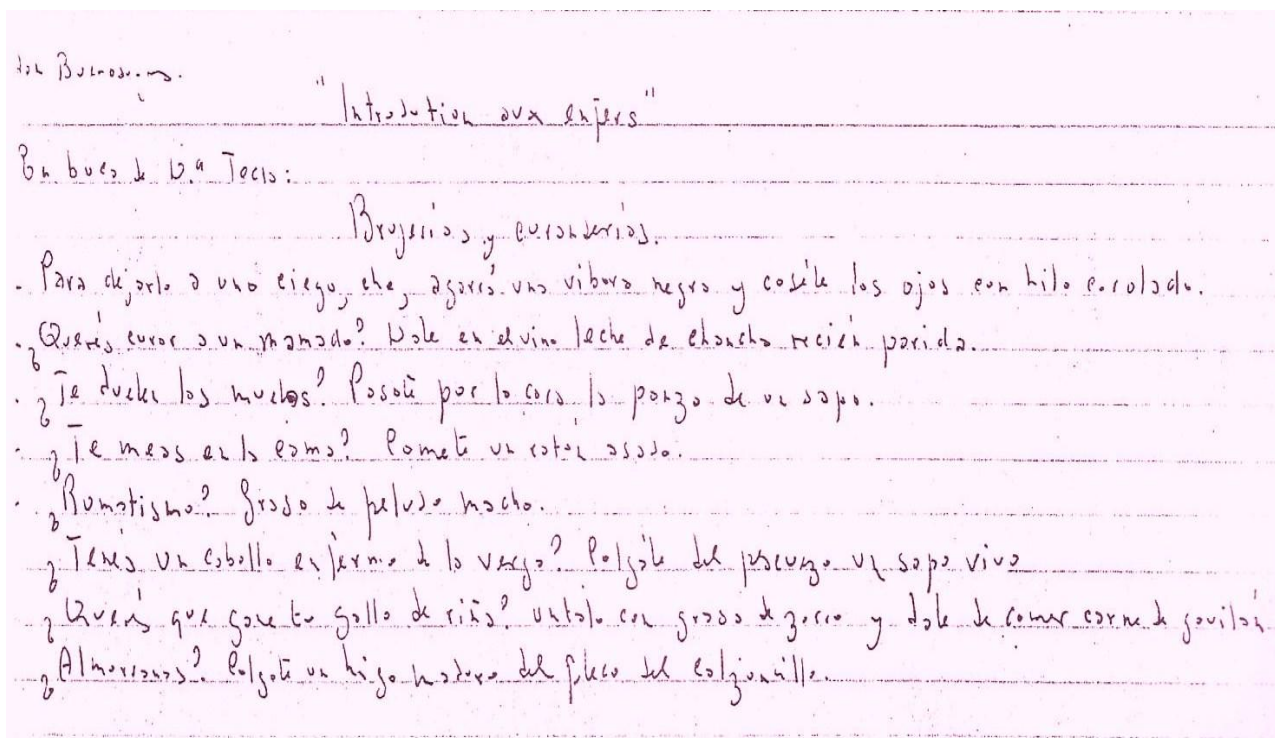
Adán Buenosayres

“Introduction aux enfers”

En boca de D.^a Tecla:

Brujerías y curanderías

- Para dejarlo a uno ciego, che, agarrá una víbora negra y coséle los ojos con hilo colorado.
- ¿Querés curar a un mamado? Dale en el vino leche de chancha recién parida.
- ¿Te duelen las muelas? Pasate por la cara la panza de un sapo.
- ¿Te meas en la cama? Comete un ratón asado.
- ¿Rumatismo? Grasa de peludo macho.
- ¿Tenés un caballo enfermo de la verga? Colgále del pescuezo un sapo vivo.
- ¿Querés que gane tu gallo de riña? Untalo con grasa de zorro y dale de comer carne de gavián.
- ¿Almorranas? Colgate un higo maduro del fleco del calzoncillo.⁴⁹⁴



⁴⁹⁴ Doña Tecla, “vieja bruja” que aparece en el libro III, capítulo II, en el velorio de Juan Robles, el pisador de barro. Curandera del reumatismo, reaparece en el Infierno schultzeano.

1 - BIBLIOGRAFÍA DE CANSINOS-ASSENS

1-a) NARRATIVA

- : *El llanto irisado (cuentos)*. Berlín, Casa Editorial Moerlins, 1924.
- : *La huelga de los poetas*. Madrid, Yagües, 1918.
- : *La huelga de los poetas*. Madrid, Mundo Latino, 1921.
- : *La huelga de los poetas*. Madrid, ARCA, 2010.
- : *El candelabro de los siete brazos (Psalms)*. Madrid, Imprenta de Juan Pérez Torres, 1914.
- : *El movimiento V.P.* Madrid, Editorial Mundo Latino, 1921.
- : *El movimiento V.P.* Madrid, Peralta, 1978. Incluye prólogo de Juan Manuel Bonet y un epílogo, la entrevista efectuada al autor por Cesar M. Arconada, publicada en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de junio de 1929.
- : *El movimiento V.P.* Madrid, ARCA Ediciones, 2009. Incluye prólogo actualizado de Juan Manuel Bonet.
- : *La novela de un literato (3 tomos)*. Madrid, Alianza, 2005.

1-b) CRÍTICA, ENSAYO

- : *El divino fracaso*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1918.
- : *España y los judíos españoles (el retorno del éxodo)*. Tortosa, Monclús, 1920.
- : *Ética y estética de los sexos (estudios de simbólica sexual)*. Madrid, Editorial América, 1921.
- : *Evolución de los temas literarios*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- : "Haciéndonos justicia. El Ultraísmo" en *Grecia* Nro. XXXIII, año II, 20 de noviembre de 1919, p. 4.
- : *La novela de un literato (Hombres – Ideas – Efemérides – Anécdotas)*. Tomo I (1882-1914). Tomo II (1914-1923). Tomo III (1923-1936). Madrid, Alianza, 1983-1995.
- : *La Nueva Literatura: Las Escuelas (1898-1900-1918)*. Colección de estudios críticos. Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1917.
- : *La Nueva Literatura: Los Hermes (1898-1900-1916)*. Colección de estudios críticos. Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1917.

----: *La Nueva literatura, Tomo III. La evolución de la poesía (1917-1927)*. Madrid, Páez, 1927.

----: *La Nueva Literatura: La evolución de la novela (1917-1927)*. Colección de estudios críticos. Madrid, Páez, 1927.

----: *La Nueva Literatura: La evolución de la poesía (1917-1927)*. Colección de estudios críticos. Madrid, Páez, 1927.

----: *Los judíos en la literatura española (episodios y símbolos)*. Buenos Aires, Columna, 1937.

----: *Los temas literarios y su interpretación*. Colección de ensayos críticos. Madrid, Viuda e Hijos de Sanz Calleja, 1924.

----: *Obra Crítica*. 2 tomos. Sevilla, Diputación de Autores Sevillanos, 1998.

----: *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*. Madrid, Editorial América, 1919.

----: “Prólogo” en Fernández Moreno, Cesar: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid, Aguilar, 1967.

----: *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid, Editorial América, 1919.

----: *Verde y dorado en las letras americanas. Semblanzas e impresiones críticas, 1926-1936*. Madrid, Aguilar, 1947.

1-c) TRADUCCIONES AL CASTELLANO

----: Apollinaire, Guillaume: *El poeta asesinado*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1924. Incluye prólogo de Ramón Gómez de la Serna.

----: *El Libro de las Mil y una Noches*. Madrid, Aguilar, 1955.

----: Mallarmé, Stéphane: *Una jugada de dados*. Madrid, Cervantes, 1919.

1-d) POESÍA

Fuentes Florido, Francisco: *Poesías y poética del Ultraísmo*. Barcelona, Editorial Mitre, 1989.

Las, Juan (heterónimo de Rafael Cansinos Assens): “La mañana” en *Grecia* Nro. XXIV, agosto de 1919, p. 17.

1-e) BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

Aizenberg, Edna: "Cansinos Assens y Borges: en busca del vínculo judaico" en *Revista Iberoamericana*, Nros. 112-113, 1980, pp. 533-544.

Arconada, Cesar M: "Figuras en proyección. Cansinos-Assens" en Cansinos Assens, Rafael: *El movimiento VP*. Madrid, Peralta Ediciones, 1978.

Aullón de Haro, Pedro: "Cansinos Assens y el problema de la prosa poética" en *Dianum*, Nro. 4, 1989, pp. 221-229.

Barrera López, José María: "Un maestro en vanguardia: Cansinos versus Juan Las" en *El siglo que viene*, Nro. 22, 1994.

Bartolomé Pons, Esther: "Rafael Cansinos Assens, fracaso y gloria para el poeta de una hora tardía. (O de cómo un judío milenario se convierte en maestro ultraísta)" en *Ínsula*, Nros. 444-445, 1983, pp. 3-4.

Benito, Irene: "El tesoro literario que Madrid se dejó arrebatarse" en http://www.elpais.com/articulo/cultura/tesoro/literario/Madrid/dejo/arrebatarse/elpepucul/20090611elpepucul_2/Tes [20-07-2009]

Borges, Jorge Luis: "Definición de Cansinos-Assens" en *Inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 51-54.

-----: *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

-----: *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

-----: *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires, Emecé, 2007.

Criado, Isabel: "De 'El movimiento V.P.' a 'Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?'" en *Ínsula*, vol. 46, Nro. 529, enero de 1991, pp. 7-8.

Diego, Gerardo: "Cansinos Assens" en *Índice de Artes y Letras* Nro. 186, julio-agosto de 1964, p. 15.

Estrella Cózar, Ernesto: *Cansinos-Assens y su contexto crítico*. Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2005.

Fuentes Florido, Francisco: *Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.

Garfías, Pedro: "La voz de otros días. El Ultraísmo I" en *El Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1934, p.17.

García-Moll, Solange: *Visión y revisión de Rafael Cansinos-Assens en 'El movimiento V.P.'*. Bloomsburg, University of Pennsylvania, 1995.

Goloboff, Mario: *Leer Borges*. Buenos Aires, Catálogos, 2006.

González-Ruano, Cesar: *Siluetas de escritores contemporáneos*. Madrid, Editora Nacional, 1949

Hübner, Daniel F.: “Rafael Cansinos Assens y ‘El movimiento V.P.’: entre la novela lírica y la crónica humorística del Ultraísmo en España” en *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 17, Nros. 1-2, 1991, pp. 157-168.

Jarnés, Benjamín: “Rafael Cansinos Assens, el poeta de la ternura indeterminada” en Molina, Cesar Antonio (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927) Tomo III*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983, p. 32. Corresponde al número 32, septiembre de 1923.

Linares, Abelardo: *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos Assens*. Sevilla, Renacimiento, 1978.

Miné da Rocha e Silva, Elza (Ed.) “Borges em São Paulo” en *Boletín Bibliográfico-Biblioteca Mario de Andrade. Número especial dedicado a Jorge Luis Borges*, vol. 45, 1984.

Montaldo, Graciela: “Borges: una vanguardia criolla” en: Viñas, David (Sir.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt: Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Paradiso, 2006, pp. 176-191.

Oteo Sanz, Ramón: *Cansinos Assens. Entre el Modernismo y la vanguardia*. Alicante, Aguaclara, 1996.

Pastormerlo, Sergio: *Borges crítico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Quiroga Clérigo, Manuela: “Desde España: Rememoraciones Cansinos Assens, algún tiempo pasado” en *Siglo XX/20th Century*, Nros. 1-2, 1985-1986, pp. 34-36.

Schwartz, Jorge: “Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?” en Sebastian Neumeister (Coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, Tomo II, pp. 711-719.

Torre, Guillermo de: “Evocación de un olvidado: Cansinos Assens” en *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 116-126.

Vaccaro, Santo Gabriel: *La presencia de Cansinos Assens en las letras de Jorge Luis Borges*. Ponencia presentada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1-3 de octubre de 2008. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/VaccaroSantoGabriel.pdf> [09-08-2010]

Valle, Adriano del: “La nueva lírica y la revista Cervantes” en *Grecia* Nro. 12, 1 de abril de 1999, pp. 76-77.

Williamson, Edwin: *Borges*. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

2 - BIBLIOGRAFÍA DE NORAH LANGE

2-a) NARRATIVA

- : *Voz de la vida*. Buenos Aires, Proa, 1927.
- : *45 días y 30 marineros*. Buenos Aires, Tor, 1933.
- : *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires, Viau, 1937.
- : *Obras completas*, Tomo I. Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
- : *Obras completas*, Tomo II. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- : *Los dos retratos*. Buenos Aires, Losada, 1956.
- : *Páginas escogidas*. Buenos Aires, Kapelusz, 1971.

2-b) POESÍA

- : Cuaderno autógrafo parcialmente inédito, intitulado *Ocaso. 1922-1923*.
- : *La calle de la tarde*. Buenos Aires, Samet, 1925.
- : *Los días y las noches*. Buenos Aires, El Inca, 1926.
- : *El rumbo de la rosa*. Buenos Aires, Proa, 1930.

2-c) CRÍTICA, DISCURSOS, MEMORIAS

- : "Autobiografía". Disponible en <http://www.girondo-lange.com.ar/norah-lange/autobiografia/index.html> [04-02-2012]
- : *Discursos*. Buenos Aires. CAYDE, 1942.
- : *Estimados congéneres. Edición aumentada pero no corregida*. Buenos Aires, Losada, 1968.
- : "Jorge Luis Borges pensando en algo que no alcanza a ser poema" en *Martín Fierro* Nro. 40, 1927, p. 7.

2-d) BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA AUTORA

- Astutti, Adriana y Nora Domínguez (Comp.): *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2010.

Borges, Jorge Luis: "Nora Lange. *La calle de la tarde*" en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, pp. 106-108.

-----: "Norah Lange. *45 días y 30 marineros*" en *Crítica, Revista multicolor de los sábados*, Nro. 18, Buenos Aires, diciembre 1933, p. 5.

-----: "Norah Lange" en *Inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 82-84.

Canal Feijóo, Bernardo: "Discursos" en *Sur*, 110, diciembre 1943, pp. 103-107.

De Torre, Guillermo: "Tres nuevas poetisas inéditas. Norah Lange, Helena Martínez Murgiondo y María Clemencia López Pombo" en *Alfar* Nro. 33, octubre de 1923, pp. 74-75.

De Miguel, María Esther: *Norah Lange*. Buenos Aires, Planeta, 1991.

Doll, Ramón: "Literatura femenina" en *Nosotros* Nro. 230, año 22, julio de 1928, pp. 87-94.

Fernández Moreno, Cesar: "Norah Lange: *Antes que mueran*" en *Sur*, 123, enero 1945, pp. 96-98.

Ghiano, Juan Carlos: *La novela argentina (1940-1960)*, Buenos Aires, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1961.

Gil Iriarte, María Luisa: "La escritura de Norah Lange: un ejercicio de libertad" en Trinidad Barrera (Coord.): *Revisión de las vanguardias. Actas del seminario del 29 al 31 de octubre de 1997*. Roma, Bulzoni, 1999, pp. 121-134.

González, Juan B.: "Reseña a *45 días y 30 marineros*" en revista *Nosotros* Nro. 296-297, enero-febrero de 1934.

Grünfeld, Mihai G.: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión, 1995.

Hermida, Carola: "Juegos, 'camelos', representaciones: lecturas de los 'Discursos' de Norah Lange en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 18, Nro. 1, 2002, pp. 81-90.

Hoult, Stacy Ellen: *Inside Looking Out: Spying and Subjectivity in Norah Lange*. Dissertation abstract, 1999.

Ibarra, Néstor: "Norah Lange" en *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929*. Buenos Aires, Viuda de Molinari, 1930.

Legaz, María Elena: *Escritoras en la sala (Norah Lange. Imagen y memoria)*. Córdoba, Alción Editora, 1999.

León, María Teresa: *Memoria de la melancolía*. Madrid, Castalia, 1998.

Lindstrom, Naomi: "Norah Lange: presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina" en García, Carlos-Reichardt, Dieter (Eds.). *Bibliografía y*

antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 279-293.

Marechal, Leopoldo: “Los días y las noches. Reseña” en *Martín Fierro* Nro. 36, diciembre 1926, S.P.

Martínez Estrada, Ezequiel: “Con motivo de *Los dos retratos* de Norah Lange” en *Ficción* 6, marzo-abril 1957, pp. 148-154.

Masiello, Francine: *Entre civilización y barbarie: Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna.* Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

-----: “Texto, ley, transgresión: La obra narrativa de Norah Lange” en *Revista Iberoamericana*, 1985, pp. 807-822.

Medina, Pablo: “Norah Lange” en *Lorca, un andaluz en Buenos Aires, 1933-1934.* Buenos Aires, Manrique Zago-León Goldstein editores, 1999, pp. 60-63.

Miguel, María Esther de: *Norah Lange: Una biografía.* Buenos Aires: Planeta, 1991.

Miramontes, Ana M.: *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector.* Pittsburg, University of Pittsburg, 2005. Disponible en: http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-04112006-194713/unrestricted/ETD_Miramontes.pdf [15-01-2011]

Mizraje, María Gabriela: “Norah Lange. Fuegos de sirenas” en *Argentinas de Rosas a Perón.* Buenos Aires, Biblos, 1999.

Molloy, Sylvia: “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini” en *La sartén por el mango.* Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 57-69.

-----: “Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo” en *Revista Filología*, Año XX, Nro. 2, 1985.

-----: “Juego de recortes. *Cuadernos de infancia* de Norah Lange” en *Acto de presencia.* México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

-----: “Sentido de ausencias” en *Revista Iberoamericana*, Nros. 132-133, julio-diciembre 1985.

-----: “Una tal Norah Lange” en *Obras completas I. Prólogo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005, pp. 9-14.

Muschiatti, Delfina: *Norah Lange: el sujeto en la espera del querer.* S.R.

Navascués, Javier de: “Fragmento y mirada en los ciclos de cuentos autobiográficos de Norah Lange y Nellie Campobello” en *Lejana, Revista de crítica de narrativa breve* Nro. 1, febrero 2010, pp. 1-10.

-----: “Las miedosas memorias de Norah Lange” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* Nro. 26, Madrid, 1997, pp. 419-429.

Nóbile, Beatriz De: *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

Percas, Helena: *La poesía femenina argentina (1810-1950)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958.

-----: "Norah Lange y su poesía" en *Hispania*, febrero 1953, 79-84.

Rodríguez, Jesús: *De viaje con Norah Lange*. Disponible en: <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero1/deviaje.pdf> [20-01-2011]

Rosman-Askot, Adriana E.: *Aspectos de la escritura femenina argentina: La obra narrativa de Norah Lange*. Ann Arbor, UMI, 1987.

Silvestri, Leonor: "Norah Lange. Obras completas 2. Estimados lectores" en *Página/12*, 9 de julio de 2006. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2145-2006-07-14.html> [05-04-2009]

Sofovich de Gómez de la Serna, Luisa: "Retrato con pelo dorado" en *Páginas escogidas*. Buenos Aires, Kapelusz, 1972.

Tedeschi, Stefano: *Città diurna versus Città notturna. Due spazitempo contrastanti nella poesia ispanoamericana tra Modernismo e Avanguardia* en Atti del XXII Convegno AISPI (Associazione Ispanisti Italiani), 2004, pp. 463-471.

Torre, Guillermo de: "Tres nuevas poetisas argentinas" en *Alfar*, Nro. 29, mayo 1923.

Unruh, Vicki: "Las ágiles musas de la modernidad: Patricia Galvão y Norah Lange" en *Revista Iberoamericana* (LXIV), Nros. 182-183, enero-junio 1998, 271-286.

Vázquez, María Celia: "Testimonios de una viajera" en *Boletín N° 7 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario*, octubre de 1999, pp.78-87.

Vignale, Pedro Juan; Tiempo, Cesar: "Norah Lange" en *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires, Minerva, 1927, pp. 169-175.

3 - BIBLIOGRAFÍA DE LEOPOLDO MARECHAL

3-a) NARRATIVA

----: *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Perfil, 1998.

----: *Adán Buenosayres*. Firenze, Vallecchi, 2010.

----: *Obras completas Vol III: Las novelas*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

----: *Obras completas Vol IV: La novelas*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

----: *Obras completas Vol V: Los cuentos y otros escritos*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

----: *Adán Buenosayres*, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; Guatemala; San José, ALLCA, 1997.

3-b) POESÍA

----: *Obras completas Vol I: La poesía*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

3-c) TEATRO

----: *Obras completas Vol II: El teatro y los ensayos*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

3-d) CRÍTICA, DISCURSOS, ARTÍCULOS, NO FICCIÓN

----: “Autobiografía de un novelista” en *Proa*, septiembre-octubre de 2000, p. 62. Transcripción de una conferencia dictada por Leopoldo Marechal en Merlo, Buenos Aires, el 19 de septiembre de 1969.

----: “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer” en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* Nro. 32, 4 de agosto de 1926.

----: *Obras completas Vol II: El teatro y los ensayos*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

----: “Recrimino a De Torre. Ensalzo a Macedonio. Nombro, de paso, a Scalabrini Ortiz” en *Pulso. Revista del arte de ahora*. Buenos Aires, año I, Nro. 2, agosto de 1928, pp. 4-6.

3-e) BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

AA.VV.: “Cartas a Marechal” en *Clarín*, Buenos Aires, jueves 16 de junio de 1980, p. 4.

Abdala, Verónica: “El hombre al que mataron el vida” en *Página/12*, 11 de junio de 2000, p. 34.

Alonso Gamo, José María: *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951.

Andrés, Alfredo: *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.

Antelo, Raúl: “Veredas de enfrente: martinfierrismo, Ultraísmo, Modernismo” en *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, julio-diciembre, Nros. 160-161, 1992, pp. 860-861.

Arlt, Roberto et. al.: “Selección de páginas para definir perfiles de épocas y protagonistas: Leopoldo Marechal” en *Clarín Cultura y Nación*, jueves 26 de junio de 1980, pp. 4-5.

Asís, Roxana: “Las claves simbólicas de *Adán Buenosayres*” en *Leopoldo Marechal. Entre símbolo y sentido*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2004, pp. 55-77.

Ayala, Francisco: “Adán Buenosayres: Peripetia de un libro” en *El País* (España), viernes 3 de marzo de 1995, p. 13.

Barcia, Pedro Luis: “La obra dispersa: unidad en la diversidad” en *Leopoldo Marechal: Obras completas Vol V: Los cuentos y otros escritos*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp. 9-18.

-----: “La poesía de Marechal o la plenitud del sentido” en *Leopoldo Marechal: Obras completas Vol I: La poesía*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp ix-xviii.

-----: “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*” en Ana González de Tobía (Ed.): *Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*, La Plata, Centro de Estudios de Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de la Plata, 2004.

-----: “Introducción biográfica y crítica” en *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 9-135.

-----: *Leopoldo Marechal o la palabra trascendente. Poesía (1924-1950)*, Buenos Aires, Del Ochoenta, 1984.

Barna, Tomás: “Marechal o el hechizo de Villa Crespo y Villa Ortúzar” en *Club de tango*. Buenos Aires, octubre de 1994, pp. 11-15.

Barrientos, María. “Leopoldo Marechal: *soy un arquero a mi modo*” en *Revista Nueva Generación Literaria* Nro. 2, Buenos Aires, septiembre de 1995.

Bernárdez, Francisco: “Varias estéticas y un libro” en *La Nación*, domingo 13 de diciembre de 1925.

Bravo Herrera, Fernanda Elisa: “La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal” en AA.VV.: *Cincuentenario de Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Fundación Leopoldo Marechal, 2000, pp. 45-52.

-----: “Espacio, huella y ausencia de la cultura indígena en la escritura de Leopoldo Marechal” en Carlos García-Bedoya (comp.): *Memorias de JALLA 2004 Lima. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pp. 187-199.

-----: “Dante, Valli y Marechal: *Fedeli d’Amore* en diálogo” en Nicola Bottiglieri et. al. (Comp.): *Dante en América Latina. Actas Primer Congreso Internacional sobre Dante Alighieri en Latinoamérica (Salta, 4-8 de octubre de 2004)*, Ercolano, Edizioni dell’Università degli Studi di Cassino-ICoN, 2007, pp. 285-297.

Camozzi Barrios, Rolando: *Marechal, el humor angélico*. Corrientes, Editorial universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste (Eudene), 1995.

Cervera Salinas, Vicente: *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Chiesi, Bernardo A.: *La espiritualización del Eros en la obra de Marechal*. Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1981.

Cortázar, Julio: “Sobre el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” en *El Escarabajo de oro* Nro. 30, 1966, pp. 66-67 y 74-75.

-----: “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*” en *Realidad* Nro. 14, Buenos Aires, marzo-abril, 1949, pp. 232-238.

Corti, Enrique C.: “La palabra poética: sitio propicio para acceder al ‘ethos’ social de un pueblo” en *Signos Universitarios*, enero-junio de 1992.

Coulson, Graciela: *Marechal, la pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.

Cvitanovic, Dinko: “Entre la tierra y el alma” en Leopoldo Marechal: *Obras completas Vol IV: Las novelas*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp.325-332.

Cheadle, Norman: *The ironic apocalypse in the novels of Leopoldo Marechal*, Londres, Tamesis, 2000.

Giorcelli, Cristina et.al: *Città reali e immaginarie del continente americano*. Roma, Edizioni Associate, 1998, pp. 571-584.

Felici, Glauco: “La due giorni dell’ *Ulisse argentino*” en *La Stampa*, 9 de octubre de 2010.

Fernández Moreno, Cesar: “Distinguir para entender. Entrevista a Leopoldo Marechal” en *Mundo Nuevo* Nro. 18, diciembre de 1967, pp. 59-64.

García, Carlos: “Borges y Macedonio: un incidente de 1928” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 585, Madrid, marzo de 1999, pp. 59-66. Disponible en <http://www.macedonio.net/articulos/incidente/> [28-12-2010]

Ghiano, Juan Carlos: *La novela argentina (1940-1960)*. Buenos Aires, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1961.

González Lanuza, Eduardo: “*Adán Buenosayres*” en *Sur* Nro. 169, año XVIII, noviembre de 1948, pp. 87-93.

Grandov, Oscar (Ed.) *Antología poética de Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Kapelusz, 1969.

Gusmán, Luis: “*Adán Buenosayres*: la saturación del procedimiento” en *Revista Iberoamericana* Nro. 125, octubre-diciembre 1983, pp. 731-740.

Jitrik, Noé: “*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal” en *Contorno* Nros. 5-6, septiembre de 1955, pp. 98-105.

Kurlat Ares, Silvia: “Máquinas infernales: medios de transporte en la cultura argentina a lo largo del siglo XX” en Fernando Reati (Comp.): *Autos, barcos, trenes y aviones. Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Alción, 2011, pp. 47-73.

Lafforgue, Jorge: “Hacia el *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Obras completas Vol IV: Las novelas*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp. ix-xv.

-----: “Estudio filológico preliminar” en Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; Guatemala; San José, ALLCA, 1997, pp. XXVI-XXVII.

Lojo de Beuter, María Rosa: “La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal” en: AA/VV. *Ensayos de crítica literaria. Año 1983*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983, pp. 12-112.

-----: “La metáfora, ruptura de límites ontológicos, en *Días como Flechas* de Leopoldo Marechal” en *Estudios filológicos* Nro. 22, 1987, pp. 47-58.

Lojo, María Rosa, Marina Guidotti de Sánchez, Ruy Farías: *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa, sin ciudad*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

Marechal, María de los Ángeles: “Bio-cronología”, en <http://www.marechal.org.ar/Vida/Vida/cronologia.html> [25-05-2012]

Martínez Cuitiño, Luis; Carricaburo, Norma: *Una manifestación del neobarroco argentino: Los sonetos a Sophia de Leopoldo Marechal*. Madrid, Cultura Hispánica, 1978, pp. 493-452.

Maturo, Graciela: “El banquete de Severo Arcángelo: un llamado a la salvación nacional” en Leopoldo Marechal: *Obras completas Vol IV: Las novelas*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp. 11-19.

-----: *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

-----: “De la estética metafísica de Leopoldo Marechal a una hermenéutica fenomenológica de lo imaginario” en *Revista de Literaturas Modernas* Nro. 33, 2003, pp. 85-104.

Navascués, Javier de: “Réquiem por un teatro incompleto” en *Obras completas Vol II: El teatro y los ensayos*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998, pp. 11-27.

-----: “Un lugar en el mundo. La ensoñación geográfica en Leopoldo Marechal” en *Crítica del texto* Nro. 2, 1998, pp. 653-663.

-----: “La intertextualidad en *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; Guatemala; San José, ALLCA, 1997, pp. 367-385.

Ortiz de Urbina, Araceli. “*Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal” en Paul Verdeoye (Comp.): *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*. Buenos Aires, Solar, 1984, pp. 65-86.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana* Vol. 4, Madrid, Alianza, 2003, pp. 301, 304, 379, 445-447, 493.

Palermo, Zulma: “Los símbolos fundamentales en la narrativa de Leopoldo Marechal”, 1983. Paper.

Pío del Corro, Gaspar: “Los primeros libros de Marechal: un proceso hacia el símbolo” en *Revista Megafón* Nro. 2, Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, diciembre de 1975, pp. 121-134.

Podeur, Jean-François: *Le mythe de Pygmalion dans l'oeuvre de Leopoldo Marechal*. Avignon, Université D'Avignon, M.C.R. 2001.

-----: “Adán Buenosayres” en *Dictionnaire des littératures hispaniques*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2009, pp. 8-9.

Prieto, Adolfo: *Los dos mundos de Adán Buenosayres. Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1959.

Puente, Graciela: “Leopoldo Marechal. La fundación lírica del ser” en *Homenaje a Leopoldo Marechal. Peña del libro Trenti Rocamora*. Buenos Aires, 2008.

Rivera, Jorge B.: “Revaloración de Marechal: Entre lo sagrado y lo profano” en *El País Cultural* Nro. 289, viernes 19 de mayo de 1995.

Rocco-Cuzzi, Renata: “Las epopeyas de Leopoldo Marechal” en Sylvia Sáitta (Ed.): *Historia crítica de la literatura argentina: El oficio se afirma, tomo 9*. Buenos Aires, Emecé, 2004.

Rodríguez Monegal, Emir: Rodríguez Monegal, Emir: “Una novela infernal” en *Marcha* Nro. 466, 1949, pp. 14-15.

-----: “*Adán Buenosayres*: una novela infernal” en *Narradores de esta América*. Montevideo, Editorial Alfa, 1974. pp. 73-80.

Rouco, María González: “Un debate en *Adán Buenosayres*” en *La Capital de Mar del Plata*, domingo 6 de junio de 1999.

Saad, Gabriel: “Tradición popular y producción de ideología en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” en Rosalba Campra (Ed.): *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Giardini Editori, 1989, pp.235-249.

Sierra, Ernesto: *La doble aventura de Adán Buenosayres*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.

Torres Roggero, Jorge: “Marechal y la energía viviente del símbolo” en AA.VV.: *Homenaje a Leopoldo Marechal. Ficha de Megafón* Nro. 6., Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1982, pp. III-IV.

Viñas, David: “1920-1940. Del señorío al arrabal” en *Tiempo Argentino. Sección Cultura*. Buenos Aires, domingo 10 de marzo de 1985, pp. 1-4.

Viñas, David: “Trastorno de la sobremesa literaria” en *Tiempo argentino*, 10 de marzo de 1985, pp. 2-3

-----: “El escritor vanguardista”; “Cotidianeidad, clasicismo y tercera posición: Marechal” en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 60-109.

Zabala, Horacio: *El expolio del legado de un escritor argentino*, Buenos Aires, Folletos de la Peña del libro Trenti Rocamora, octubre de 2005.

Zamudio Barrios, Arturo: “De la syringa burlesca al hombre torturado” en *Konvergencias Literatura* Nro. 10, mayo de 2009. Disponible en <http://www.konvergencias.net/zamudiobarrios130.pdf> [22-12-2010]

Zubietta, Ana María: *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

4 – REVISTAS Y PERIÓDICOS

4-a) EDICIONES FACSIMILARES

Alfar (La Coruña-Montevideo, 1920-1954). Molina, Cesar Antonio (Ed.): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*. La Coruña, Ediciones NÓS, 1983. Incluye números publicados entre 1920 y 1927. Resta facsimilarizar el tomo V, correspondiente a las ediciones montevidéanas.

Contorno (Buenos Aires, 1953-1959). Viñas, David et. al.: *Contorno*. Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2007.

Inicial. Revista de la nueva generación (Buenos Aires, 1923-1927). Rodríguez, Fernando Diego (Ed.): *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

La voz de la mujer. Periódico comunista-anárquico (Buenos Aires, 1896-1897). Molineux, Maxime (Ed.): *La voz de la mujer*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (Buenos Aires, 1924-1927). Salas, Horacio (Ed.): *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Proa (dos épocas, Buenos Aires, 1922-1926). Borges, Jorge Luis; Sureda, Jacobo et. al.: *Proa (1924-1925). Edición facsimilar de los números 1, 6, 8, 14.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

Rovente futurista (Buenos Aires, 1924). Lorenzo Alcalá, May: *La esquiva huella del Futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti,* Buenos Aires, Patricia Rizzo editora, 2009. Incluye edición facsimilar de *Rovente Futurista.*

4-b) REVISTAS DE ÉPOCA

Alfar (La Coruña-Montevideo, 1920-1954). Se han consultado los números montevideanos, publicados entre 1927 y 1954, en la Biblioteca Nacional del Uruguay (Montevideo).

Caras y Caretas (Buenos Aires, primera época, 1898-1941). Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina (Buenos Aires).

Cosmópolis (Madrid, 1921-1922). Fondos de la Fundación Jorge Guillén, Biblioteca de Castilla y León (Valladolid).

España. Semanario de la vida nacional (Madrid, 1915-1924). Fondos de la Fundación Jorge Guillén, Biblioteca de Castilla y León (Valladolid).

Grecia (Sevilla-Madrid, 1918-1920). Fondos de la Fundación Jorge Guillén, Biblioteca de Castilla y León (Valladolid).

La Gaceta Literaria (Madrid, 1927-1932). Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca (Salamanca).

Nosotros (dos épocas, Buenos Aires, 1907-1943). Biblioteca Nacional de la República Argentina (Buenos Aires).

Plural (Madrid, 1925). Fondos de la Fundación Jorge Guillén, Biblioteca de Castilla y León (Valladolid).

Prisma. Revista Mural (Buenos Aires, 1921-1922). Biblioteca Nacional de la República Argentina (Buenos Aires)

Pulso. Revista del arte de ahora. (Buenos Aires, 1928). Biblioteca Elma K. de Estrabou, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba).

Síntesis. Artes, ciencias y letras (Buenos Aires, 1927-1930). Biblioteca Nacional de la República Argentina (Buenos Aires)

Tableros (Madrid, 1921-1922). Biblioteca de Catalunya (Barcelona).

Vltra (Madrid, 1921-1922). Biblioteca Nacional de España (Madrid).

5 – OBRAS POÉTICAS

Alonso, Dámaso: *Obras completas. Tomo 10*. Madrid, Gredos, 1993.

Apollinaire, Guillaume: *Alcoholes. El poeta asesinado*. Madrid, Cátedra, 2001.

-----: *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre (1913-1916)*. París, Mercure de France, 1918.

Bernárdez, Francisco Luis: *Kindergarten*. Madrid, Rivadeneyra, 1923.

-----: *Alcándara*. Buenos Aires, Proa, 1925.

Borges, Jorge Luis: *Obra poética*. Madrid-Buenos Aires, Alianza-Emecé, 1972.

-----: *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

-----: *Los conjurados*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1985.

Diego, Gerardo: *Evasión (1919)*. Caracas, *Lírica Hispana* Nro. 189, 1958.

-----: *Evasión II*. Caracas, *Lírica Hispana* Nro. 190, 1958.

-----: *Imagen*. Madrid, Ambos Mundos, 1922.

-----: *Obra completa. Poesía I*. Madrid, Aguilar, 1989.

-----: (Comp.): *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Madrid, Taurus, 1979.

Díez de Revenga, Francisco Javier (Comp.): *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid, Castalia, 1995.

Domenchina, Juan José (Comp.): *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*. México, Atlante, 1941.

García Lorca, Federico: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1963.

-----: *Poesías I*. Madrid, Akal, 1982.

García Martín, José Luis: *Poetas del Novecientos. Entre el Modernismo y la vanguardia [Antología] Tomo II: De Guillermo de Torre a Ramón Gaya*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

Garfias, Pedro: *Un recuerdo ardiente*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1992.

Girondo, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros*. Madrid, Visor, 1989.

González Lanuza, Eduardo. *La degollación de los inocentes*. Buenos Aires, Sur, 1938.

- : *Prismas*. Buenos Aires, Samet, 1924.
- : *Treinta i tantos poemas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1932.
- Gullón Germán (Comp.): *Poesía de la vanguardia española*. Madrid, Taurus, 1981.
- Huidobro, Vicente: *Ecuatorial*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1926.
- : *Hallalí*. Barcelona, Plaza y Janés, 1999.
- Montes, Eugenio: “Noches”, en *Grecia* Nro. XXIV, 10 de agosto de 1919, p. 23.
- Moreno, Alfonso (Comp.): *Poesía española actual*. Madrid, Editora Nacional, 1946.
- Onís, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Rivas Panedas, Humberto: “Nieve” en *Tableros* Nro. 2, 15 de diciembre de 1921, p. 12.
- Salvat Papasseit, Joan: “Nocturno” en Jordi Virallonga (Ed.): *Poesía Completa*. Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2008.
- Selva, Salomón de la: *El soldado desconocido*. San José, EDUCA-Editorial Universitaria Centroamericana, 1971.
- Storni, Alfonsina: *Antología poética*. Buenos Aires, Losada, 1997.
- Sureda, Jacobo: *El prestidigitador de los cinco sentidos*. Palma de Mallorca, Arxipèlag, 1985.
- Torre, Guillermo de: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del '27, 2000.
- Unamuno, Miguel de: *Teresa. Rimas de un poeta desconocido*. Madrid, Renacimiento, 1924.
- Ungaretti, Giuseppe: *Vita d'un Uomo (Tutte le poesie)*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969.
- Valle, Adriano del: “Estrellas” en *Grecia*, Nro, XIV, Año II, 30 de abril de 1919, p. 23.
- : *Los gozos del río (1920-1923)*. Barcelona, Apolo, 1940.
- Valle Inclán, Ramón del: *La pipa de Kif*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1919.
- Vando-Villar, Isaac del: *La sombrilla japonesa*. Madrid, Tableros, 1924.
- Vighi, Francisco: *Versos viejos*. Madrid, Revista de Occidente, 1959.

Villalón, Fernando: *Poesías*. Madrid, Hispánica, 1944. Con prólogo de José María de Cossío.

6 – BIBLIOGRAFÍA SOBRE ULTRAÍSMO Y VANGUARDIAS

AAVV.: *Due pittori tra Italia e Argentina: Enzo Benedett ed Emilio Pettoruti. Un'amicizia futurista*, Roma, IILA, 2009.

Abiada, José Manuel López de: “Guillermo de Torre: versificador y teórico ultraísta, cronista y definidor de la vanguardia” en Wentzlaff-Eggebert, Harald (Ed.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums*. Madrid, Vervuert, 1991, pp. 79-104.

Aínsa, Fernando: “La aldea escandalizada: vanguardias y narrativa urbana en el Montevideo de los años veinte” en *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo, Trilce, 1993.

Alemaný Bay, Carmen: *La polémica de meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudio y textos*. Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

Alonso, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970.

-----: “Una generación poética (1920-1936)” en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1969.

Álvarez, Guzmán: *Lírica española del siglo XX. En busca de una trayectoria*. León, Nebrija, 1980.

Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana II*, México, FCE, 1954.

Anónimo: “Del Madrid funambulesco” en *La Voz*, Madrid, 28 de enero de 1921.

Ara, Guillermo: *Los poetas de Florida*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

Artundo, Patricia M.: “Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924” en García, Carlos; Reichardt, Dieter (Eds.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay*. Frankfurt am Main-Madrid, 2004, pp. 253-266.

----- (Ed.): *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

----- (Curadora): *Oliverio Girondo, exposición homenaje 1967-2007*. 16 de octubre al 15 de diciembre de 2007. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, Buenos Aires.

Babino, María Elena: “Norah Borges en España y la influencia del Expresionismo alemán. Continuidades y rupturas” en Miguel Cabañas Bravo (Coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencias*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 167-168.

Bacarisse, Mauricio: "Afirmaciones futuristas" en *España. Semanario de la vida nacional* Nro. 271, 10 de julio de 1920, p. 14.

Bajarlía, Juan Jacobo: *El vanguardismo poético en América y en España*. Buenos Aires, Pierrot, 1957.

-----: *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del Creacionismo*. Buenos Aires, Devenir, 1964.

Barreda, Ernesto Mario: "Por los reinos de la Cábala" en *La Nación*, 10 de octubre de 1929, p. 62.

Barrera, Trinidad: *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid, Síntesis, 2006.

"Oliverio Gironde o el perfil de la vanguardia" en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros*. Madrid, Visor, 1989.

-----: *Oliverio Gironde, Calcomanías. Poesía reunida 1923-1932*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

-----: "Testimonio de la vanguardia: *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*" en *Río de la Plata* Nro. 4-6, 1987, p. 137.

Barrera López, José María (Comp.): *El Ultraísmo en Sevilla. Historia y textos*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1987.

-----: *La revista Grecia y las primeras vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1997.

-----: "La 'ocultación' del movimiento ultraísta, en *Revisión de las vanguardias. Actas del seminario 29 al 31 de octubre de 1997*. Roma, Bulzoni, 1999, pp. 73-96.

Baur, Sergio (Ed.): *Claridad. La vanguardia en lucha*, Buenos Aires, MNBA, 2012.

-----: *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*, Buenos Aires, MNBA, 2012.

Bedoya, M. A.: "En plena apología del disparate" en *La Voz*, Madrid, 29 de enero de 1921.

Bernal, José Luis: *El Ultraísmo ¿historia de un fracaso?* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

----- (Ed.): *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica. Actas del congreso internacional 'Iberoamérica y España en la génesis de la vanguardia hispánica'*. Cáceres, 11 al 14 de mayo, 1992. Madrid, Universidad de Extremadura, 1993.

-----: *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987.

Blanck, Guillermo: "El Futurismo italiano y el mito del unanimismo estridentista" en Noe Jitrik (Comp.) *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ editor, 2009.

Blasco, Francisco Javier: "Prosa y teatro del 27" en Víctor García de la Concha (Coord.): *Época contemporánea. 1914-1939. Vol. 7*. Barcelona, Crítica, 1984.

Bonet, Juan Manuel: "Despre presedintii Dada hispanici" en *Caiete Critice* Nros. 4-5/101-102, 1996.

-----: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid, Alianza, 1995.

----- (Coord.): *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.

Borges, Jorge Luis: "Autobiographical notes" en *The New Yorker*, 19 septiembre 1970, p. 40. Trad. Española en *La Gaceta de FCE* Nro. 10, octubre 1971.

-----: *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

-----: *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores-Emecé, 1999.

-----: *Macedonio Fernández. Selección y prólogo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Brihuega, Jaime: "Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica" en Renzo De Felice (Coord.): *Futurismo, cultura e politica*. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1986.

-----: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid, Cátedra, 1979.

Buckley, Ramón; Crispin, John: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid, Alianza, 1973.

Burgos, Fernando (Coord.): *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, Orígenes, 1986.

Burguera Nadal, María Luisa; Fortuño Llorens, Santiago (Coords.): *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*. Castellón, Universitat Jaume I, 1998.

Cabañas Alamán, Rafael: "Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández". Disponible en: [http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF\(R.Caba%C3%B1as\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF(R.Caba%C3%B1as).htm)

Camblong, Ana (Ed.): *Macedonio Fernández. Textos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.

Carmona, Eugenio; Tusell Javier; Bonet, Juan Manuel: *Francisco Bore. El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño (1921-1925)*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999.

Castañón Rodríguez, “El vuelo de las palabras”. Disponible en: <http://www.idiomaydeporte.com/avia.htm> (12/03/2011)

Cervera Salinas, Vicente: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia, Editum, 1992.

Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de los ismos*. Barcelona-Buenos Aires, Argos, 1949.

Cirlot, Lourdes (Ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995.

Collazos, Óscar (Ed.): *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Península, 1977.

Corbalán, Pablo: *Poesía surrealista en España*. Madrid, Del Centro, 1974.

Córdova Iturburu, Cayetano: *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Costa, René de (Ed.): *Número Monográfico dedicado a Vicente Huidobro*. Madrid, Ministerio de Cultura de España, 1989.

-----: *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid, Taurus, 1975

Dalí, Salvador; Montanyá Lluís; Gasch, Sebastià: “El Manifiesto antiartístico catalán” en *Gallo* Nro. 2, abril de 1928, pp. 9-12.

Debicki, Andrew P.: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid, Gredos, 1981.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel: “Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias”, en: José Luis Bernal (Coord.): *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 157-180.

Diego, Gerardo; Cossío, José María de: *Nuevas claves de la generación del 27*. Alcalá de Henares-Madrid, Ediciones de la Universidad-Fondo de Cultura Económica, 1996.

Dumitrescu, Domnita: “La metáfora ultraísta y la generación del veintisiete” en Mátyás Horányi (Coord.): *Actas del simposio internacional de estudios hispánicos. Budapest, 18-19 de agosto de 1976*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 171-176.

Eguía Ruiz, P. Constancio: “Del creacionismo y Ultraísmo al vanguardismo en España. Un decenio de incongruencias” en *Razón y fe* Nro. 85, 1928, pp. 501-528.

Espina, Antonio: “Ivan Goll, Les cinq continents. Anthologie mondiale de poésie contemporaine” en *Revista de Occidente*, Nro. I, julio-septiembre de 1923, p. 249.

Fernández, Macedonio: “Epistolario” en *Obras Completas II*. Buenos Aires, Corregidor, 1974.

-----: *Obras completas, vol. III*. Buenos Aires, Corregidor, 1974.

Fernández Cifuentes, Luis: “Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela” en *Anales de Literatura Española*, Nro. 9, 1993, pp. 45-59.

Fernández Moreno, Cesar: “El Ultraísmo” en Oscar Collazos (Ed.): *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Península, 1977.

Ferreres, Rafael: “Sobre la generación poética de 1927” en *Papeles de Son Armadans* Nro. 31, octubre de 1958, pp. 301-314.

Francés, J.: “Los pintores íntegros” en *El año artístico, 1915*. Madrid, 1916, pp. 51-56.

Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Fuentes Florido, Francisco: *Poesías y poética del Ultraísmo*. Barcelona, Editorial Mitre, 1989.

García de la Concha, Víctor: “Alfar. Historia de dos revistas: 1920-1927” en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nro. 255, marzo de 1971, pp. 500-535.

----- (Ed.): *Antología comentada de la Generación del '27*. Madrid, Espasa Calpe, 1998.

-----: “Ronsel. Revista de literatura y arte: Lugo 1924” en *Papeles de Son Armadans*, CCIII, febrero de 1973, pp. 19-36.

García, Carlos: “Borges y el Expresionismo: Kurt Heynicke” en García, Carlos; Reichardt, Dieter (Eds.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay*. Frankfurt am Main-Madrid, 2004, pp. 325-341.

-----: “Borges y Macedonio: Un incidente de 1928” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 585, Madrid, mar. 1999, pp. 59-66.

-----: *Correspondencia Juan Ramón Jiménez - Guillermo de Torre, 1920-1956*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

-----: *Correspondencia Rafael Cansinos-Assens - Guillermo de Torre (1916-1955)*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004

-----: *Correspondencia Ramón Gómez de la Serna - Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007. Con la colaboración de Martín Greco.

-----: *Discreta efusión. Alfonso Reyes–Jorge Luis Borges 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

-----: *Federico García Lorca - Guillermo de Torre. Correspondencia y amistad*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana–Vervuert, 2009.

-----: *Fernández, Macedonio / Borges, Jorge Luis. Correspondencia 1922-1939*. Buenos Aires, Corregidor, 2000.

-----: “Periferias ultraístas: Guillermo de Torre y Roberto A. Ortelli (1923)” en *Fragmentos* Nro. 35, julio-diciembre 2008.

-----: “*Prisma* (1921-1922): Entretelones” en García, Carlos; Reichardt, Dieter (Eds.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay*. Frankfurt am Main-Madrid, 2004, pp. 243-252.

-----: “Ramón y Macedonio Fernández: afinidades electivas”. Disponible en: [http://www.ramongomezdelaserna.net/bR3.RyMF\(C.Garcia\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/bR3.RyMF(C.Garcia).htm) (15-10-2010).

García, Carlos; Greco, Martín: *Escribidores y naufragos: correspondencia Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

García, Carlos; Reichardt, Dieter (Eds.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay*. Frankfurt am Main-Madrid, 2004.

García Lorca, Federico: “La imagen poética en Don Luis de Góngora (1932)” en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1955, pp. 68-71.

García Sedas, Pilar: *J. Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 2001.

Garfías, Pedro: “El Ultraísmo” en *El Heraldo de Madrid*, 30 de marzo y 18 de julio de 1934.

-----: “La fiesta de *Ultra*” en *Cervantes*, mayo de 1919, p. 7.

Gertel, Zunilda: “La imagen metafísica en la poesía de Borges” en *Revista Iberoamericana* Nros. 100-101, Vol. XLIII, Pittsburgh, julio-diciembre de 1977, pp. 433-448.

Giménez Caballero, Ernesto: “El escándalo de L’Age d’Or en París” en *La Gaceta Ilustrada*, 15 de junio de 1929, p. 3.

-----: *Julepe de menta*. Madrid, La Lectura, 1929.

Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (Eds.): *Benjamín Jarnés. Epistolario, 1919-1939 y cuadernos íntimos*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

Godoli, Enzo (Ed.): *Il dizionario del Futurismo, 2 voll.* Firenze, Vallecchi, 2001.

Gómez de la Serna, Ramón: *El cubismo y todos los ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1921.

-----: “Explicación de Buenos Aires” en *Obras completas* XV. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.

-----: “Gravedad e importancia del humorismo” en *Revista de Occidente* Nro. 56. febrero 1928, pp. 348-360.

-----: *Ismos*. Madrid, Guadarrama, 1975.

-----: *La sagrada cripta de Pombo. Tomo II.* Trieste, Madrid, 1986.

-----: *Nuevas páginas de mi vida.* Madrid, Alianza, 1970.

-----: *Pombo.* Madrid, Imprenta Mesón de los Paños, 1918.

-----: *Retratos Completos.* Madrid, Aguilar, 1961.

-----: *Retratos contemporáneos escogidos.* Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Gutiérrez Arce, Carlos Eduardo (Ed.): *Pedro Garfias en El Heraldo de Madrid.* Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89269.pdf> [20-07-2011]

González García, Angel; Calvo Serraller, Francisco; Marchán Fiz, Simón: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945).* Madrid, Istmo, 1999.

Greiner Mai, Herbert: *Diccionario Akal de literatura general y comparada.* Madrid, Akal, 2006.

Guillén, Jorge: *Notas para una edición comentada de Góngora.* Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002.

Gurney, Robert: *La poesía de Juan Larrea.* Bilbao, Servicio Editorial Universidad de País Vasco, 1985.

Hadatty Mora, Yanna: *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935).* Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2003.

Huidobro, Vicente: *Manifiesto de Manifiestos. Obra Selecta.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

Ibarra, Néstor: *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929.* Buenos Aires, Imprenta de Molinari e Hijos, 1930.

Ilie, Paul (Comp.): *Documents of the Spanish Vanguard.* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969.

Jarnés, Benjamín: *Paula y Paulita.* Madrid, Revista de Occidente, 1929.

Jitrik, Noé: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos.* México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

-----: "Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano" en *Revista de Crítica Latinoamericana* Nro. 15, Lima, 1982, pp. 13-24.

Lafleur, Provenzano, Alonso: *Las revistas literarias argentinas (1983-1967).* Buenos Aires, Ediciones del 8vo. loco, 2006.

Larrea, Juan: *Cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986.

Lentzen, Manfred: “Marinetti y el Futurismo en España” en Sebastian Neumeister (Coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Tomo II*. Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 309-318.

Londero, Eleanor: “Vanguardia y nacionalismo: la polémica del meridiano (Madrid-Buenos Aires, 1927)” en *Iberoamericana* Nro 36, 1989, pp. 3-19.

López Criado, Fidel (Coord.): *Voces de vanguardia*. La Coruña, Universidad de la Coruña, 1995.

Lorenzo Alcalá, May: “Borges en Galicia” en *La Nación*, 13 de febrero de 2005. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/678973-borges-en-galicia> [12-07-2010]

-----: *La esquiva huella del Futurismo en el Río de la Plata. A cien años del primer manifiesto de Marinetti*. Buenos Aires, Patricia Rizzo editora, 2009. Incluye edición facsimilar de la publicación argentina de la revista *Rovente Futurista* (1924).

-----: *Norah Borges, la vanguardia enmascarada*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2007.

Louis, Annick: *Metáfora y vanguardia en la poesía temprana de Borges: de la imagen al relato*. Madrid, Visor, 2004, pp. 45-57.

Maier, Linda S.: *Borges and the European Avant-garde*. New York, Peter Lang, 1996.

Manier, José Carlos: *La edad de plata (1902-39)*. Madrid, Cátedra, 1983.

Manzoni, Celina (Comp.): *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Mariani, Roberto: “La extrema izquierda” en Pedro Juan Vignale y Cesar Tiempo: *Exposición de la actual poesía argentina (1921-1927)*. Buenos Aires, Minerva, 1927, pp. X-XI.

Marinetti, F.T.; Corra, B.; Settimelli, E.; Ginna, A.; Balla, G.; Chiti, R.: “La cinematografía futurista” en *L'Italia futurista*, Nro. 0, 11 de septiembre de 1916, p. 28

Martínez Cachero, José María: “Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del Ultraísmo. Jarnés y los ‘nova novorum’” en: Guillermo Díaz Plaja (Coord.): *Historia general de las literaturas hispánicas. Tomo VI: Literatura contemporánea*. Barcelona, Vergara, 1967, pp. 377-441.

Martínez Pérsico, Marisa: “Borges y Escher: analogías de la invención” en *Cartaphilus, revista de Investigación y Crítica Estética* Nro. 7-8, 2010, pp. 212-218.

-----: “El dilema de los críticos practicantes: un discurso que no puede exceder sus propios márgenes. L. Lugones a través de J. L. Borges” en *Cartaphilus, revista de Investigación y Crítica Estética*. Nro.2, 2007, pp. 107-118.

-----: “Vibracionismo pictórico, Ultraísmo literario. Ecos de un diálogo transatlántico en la revista *Alfar*” en *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana* Nro. 6, Universidade Fernando Pessoa, pp.185-203.

Mas, Ricard: *Dossier Marinetti*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994.

Mattalía, Sonia: “Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del ‘20 en Latinoamérica y España” en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nro. 500, febrero de 1992, pp. 209-220.

Mattalia, Sonia et. al. (Eds.) *El viaje en la Literatura Hispanoamericana. El espíritu colombino*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

Mendonça Teles, Gilberto; Klaus Müller-Bergh: *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Sudamérica y países del Plata*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

Meneses, Carlos: *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona/Palma de Mallorca, Olañeta, 1978.

Milosz Graba, Jorge (Trad.): *Manifiestos y textos del Futurismo: F.T. Marinetti y otros*. Buenos Aires, Quadrata, 2007.

Molina, Cesar Antonio: “La revista *Alfar* y la prensa literaria de su época (1920-1930)”. La Coruña, Ediciones Nos, 1983.

Monegal, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Tecnos, 1998.

Monsiváis, Carlos: “Los estridentistas y los agoristas” en Oscar Collazos: *Los vanguardismos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

Morelli, Gabrielle (Ed.): *Vicente Huidobro: Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre (1918-1947)*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008. Con la colaboración de Carlos García.

-----: “Manuel Machado y los jóvenes del ultra” en *Ínsula* Nros. 608-609, agosto-septiembre de 1997, pp. 43-45.

-----: *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia, Pre-textos, 1997.

----- (Coord.): *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El carro de la nieve, 1991.

Mota, Francisco (Comp.): *Poetas españoles de la generación del 27*. La Habana, Arte y cultura, 1977.

Muschietti, Delfina: “Mujeres: feminismo y literatura”, en *Historia social de la literatura. Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

Ocampo, Victoria: *Autobiografía II. El imperio insular*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1983.

-----: *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982.

Osorio, Nelson: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

-----: *El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos, 1982.

Osuna, Rafael: *Hemeroteca literaria española (1924-1931)*. Sevilla, Renacimiento, 2007.

Paniagua, Domingo: “El Ultraísmo en España” en *Punta Europa* Nro. 115, 1965, pp. 54-60.

Pedro, Valentín de: *Nuevo parnaso argentino*. Barcelona, Maucci, 1927.

Pelta Resano, Raquel: *El diseño editorial en España (1920 a 1957): Pervivencias y rupturas*. Disponible en <http://www.dancingmind.co.uk/cuba%202000/Ponencias/P%20Raquel%20Pelta.htm>. [14-07-2007]

Peña, Manuel de la: *El Ultraísmo en España. Ensayos críticos*. C.G. Ruano, G. Diego, R. Lasso de la Vega, G. de Torre, E. de Ontañón. Madrid, Clásicos y Modernos, 1925.

Pérez Bazo, Javier: “El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta” en: AA.VV.: *Image/Imagen Actes du XXVe Congrès de la Société des Hispanistes Français*. Lyon, Université Lumière Lyon, 1991, pp. 221-237.

Pinto, Juan: “La generación literaria del 22” en *Clarín*, 3 de febrero de 1947.

-----: “Apuntas sobre la generación literaria del 22” en la revista *Mundo Argentino*, el 29 de diciembre de 1954.

Poggioli, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid, Revista de Occidente, 1964.

Portal, Magda: “Andamios de vida. *Amauta* y el arte de vanguardia” en *Amauta* Nro. 5, año II, enero de 1927, p. 12.

Pound, Ezra: “A Few Don'ts by an Imagiste” en Lawrence S. Rainey (Ed.): *Modernism. An anthology*. Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 95-97.

Prebisch, Alberto: “Los dibujos de Norah Borges”, en *Martín Fierro. Edición facsimilar* Nro. 36, diciembre de 1926, p. 279.

Prieto, Adolfo: “Boedo-Florida” y “El hombre que está solo y espera” en *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1969.

----- (Ed.): *El periódico Martín Fierro*. Buenos Aires, Galerna, 1968.

Prieto, Julio: *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Propezj, Giacomo: *Breve storia del Futurismo*. Milano, Ugo Mursia Editore S.p.A., 2009.

Raida, Pedro: "El Ultraísmo" en *Poesía española* Nro. 69, 1958, pp. 19-23.

Ramos Ortega, Manuel: *Las revistas literarias en España: entre la 'Edad de Plata' y el medio siglo. Una aproximación histórica*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

Rocca, Pablo: "Las orillas del Ultraísmo" en *Hispanamérica* Nro. 92, Maryland, 2002, pp. 21-48.

Reverdy, Pierre: "L'image" en *Nord-Sud*. París, marzo de 1918, S.P.

Reverte Bernal, Concepción: *Fuentes europeas, vanguardia hispanoamericana*. Madrid, Verbum, 1998.

Ródenas de Moya, Domingo: *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998.

Rodríguez, Fernando Diego: "Inicial, Sagitario y Valoraciones. Una aproximación a las letras y la política de la nueva generación americana" en Saúl Sosnowski (Ed.): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 217-247.

Rodríguez Monegal, Emir: "El olvidado Ultraísmo uruguayo" en *Revista Iberoamericana* Nros. 118-119, enero-junio de 1982, pp. 257-274.

-----: "Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo" en *Número* Nro. 19, abril-junio 1952, pp. 171-183.

Rogers, Geraldin: "La isla del arte martinfierrista" en *Revista Anclajes* Nro. 14, diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v14n2/v14n2a04.pdf> [08-01-2012]

Rojo Martín, María del Rosario: *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en La Gaceta Literaria (1927-1932)*. Madrid, Fundación Juan March, 1982.

Roses, Joaquín: "Jacobo Fijman y las vanguardias. La imagen y la sinestesia en *Molino Rojo*" en Manuel Fuetes y Paco Tovar (Eds.): *A través de la vanguardia hispanoamericana. Orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona, Publicaciones URV, 2011, pp. 307-319.

Rozas, Juan Manuel y Gregorio Torres Nebrera: *El grupo poético del '27. Tomos I y II*. Madrid, Cincel, 1980, p. 9.

Sáez Delgado, Antonio: *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999.

Salaris, Claudia: *Dizionario del Futurismo*. Roma, Editori Riuniti, 1996.

Salas, Horacio: "Martín Fierro y Proa" en Saúl Sosnowski (Ed.): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 21-36.

- Salaverría, José María: *Nuevos retratos*. Madrid, Renacimiento, 1930.
- San José Lera, Javier: “La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica” en *Praestans Labore Victor*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Sánchez Vidal, Agustín (Coord.): *Época contemporánea (1914-1939)*. Barcelona, Crítica, 1995.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel: *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Gijón, Ediciones TREA S.L., 2008.
- Sanromán, V.: “Pablo Rojas Paz, viejo martinfierrista” en *Contorno* Nros. 5-6, septiembre de 1955, p. 105.
- Sarlo Sabajanes, Beatriz: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- : “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nro. 15, vol. 8, 1982.
- : *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Sbriziolo, Carola: “Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna” en *Artifara* Nro. 11, 2011, pp. 69-81.
- Schwartz, Jorge: “Ultraísmo argentino” en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 100-113.
- : *Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Schneider, Luis Mario: *El estridentismo mexicano 1921-1927*, México, UNAM, 1985.
- Schölf, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Bulzoni, 1986.
- Sebreli, Juan José: “Los martinfierristas. Su tiempo y el nuestro” en *Contorno* Nro. 1, noviembre de 1953, pp. 1-2.
- Sheerwood, Gregory: “Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la panlingua” en *Mundo Argentino*, 1 de agosto de 1951.
- Shumway, Nicolás: “Nosotros y el ‘nosotros’ de *Nosotros*” en Saúl Sosnowski (Ed.): *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 165-180.
- Solar, Xul: “Apuntes de neocriollo” en *Azul. Revista de ciencias y letras* Nro. 11, agosto de 1931, pp. 201-205.
- Solar, Xul: “Visión sobre el trilíneo” en *Destiempo* Nro. 2, noviembre de 1936, p. 4.

Soria Olmedo, Andrés: *Vanguardias y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid, Istmo, 1988.

Spires, Robert C.: *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia, University of Missouri Press, 1988.

Torre, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1965.

-----: *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio, 1925.

-----: “Para la prehistoria ultraísta de Borges” en *Borges como poeta (compilación y prólogo de Ángel Flores)*. México, Siglo XXI, 1984.

-----: *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura*. Madrid, Guadarrama, 1968.

Torres-García, Joaquín: *Universalismo constructivo*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Tovar, Paco: “El Adán poético de Vicente Huidobro: pautas de un proceso creacionista” en *Quaderni Iberoamericani* Nro. 92, diciembre de 2002, pp. 174-185.

Undurraga, Antonio: “Teoría del creacionismo” en *Vicente Huidobro: Poesía y prosa. Antología*. Madrid, Aguilar, 1967, pp. 117-155.

Unruh, Vicky: “Del jardín al espacio público: la mujer en las vanguardias latinoamericanas”, 2009. Conferencia inédita.

-----: *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, University of California Press, 1994.

-----: *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America Intervening Acts*. Texas, University of Texas Press, 2006.

Valcárcel, Eva: *La vanguardia en las revistas literarias*. La Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña, 2000.

Verani, Hugo J.: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma, Bulzoni, 1986.

Videla de Rivero, Gloria: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.

-----: *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos de vanguardia en España*. Madrid, Gredos, 1963.

-----: “La dirección criollista de la vanguardia” en García, Carlos; Reichardt, Dieter (Eds.). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay*. Frankfurt am Main-Madrid, 2004, pp. 217-231.

-----: “Presencia americana en el Ultraísmo español” en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, año 1, Nro. 3, Universidad de Cuyo, diciembre de 1961, pp. 7-25.

Villar, Arturo del: “El creacionismo y el Ultraísmo como movimientos integradores (Una vieja polémica sin resolver)” en *Nueva Estafeta* Nro. 53, abril de 1983, pp. 67-73.

Viñas, David: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005.

Wentzlaff-Eggebert, Harald: *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 1999.

Wentzlaff-Eggebert, Harald / Wansch, Doris; *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999.

Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Edhasa, 2002.

Zuleta, Emilia de: “El autoexilio de Guillermo de Torre” en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nro. 473-74, 1989, pp. 121-134.

-----: *Guillermo de Torre*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas del Ministerio de Educación y Justicia, 1962.

-----: “La formación de un crítico: prehistoria de Guillermo de Torre” en *Revista de Occidente* Nro. 37, 1984, pp. 99-104.

Zum Felde, Alberto: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana Vol. 2*, México, Guarania, 1959.

7 – TEORÍA LITERARIA, HISTORIA, SOCIOLOGÍA, FILOSOFÍA, ARTE

AA.VV.: “Humor y literatura en la vanguardia” en *Ínsula* Nro. 579, marzo de 1995.

AA.VV.: “Un estudio concluyente de Don Joaquín V. González (1921)” en *Anales de la Institución Cultural Española*. Buenos Aires, Talleres Gráficos Linari, 1948.

AA.VV. *Escepticismo, neoplatonismo, estoicismo, epicureísmo y cinismo*. Material obligatorio de la cátedra *Filosofía helenística y romana* (Prof. Pablo García Castillo). Universidad de Salamanca, primer semestre 2004/2005.

Aínsa, Fernando: *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo, Trilce, 1993.

Allegroni, Andrés: *La construcción del imaginario nacional*, Buenos Aires, Longseller, 2003.

Arrieta, Rafael Alberto: *La literatura argentina y sus vínculos con España*. Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1948.

Artundo, Patricia (Coord.): *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

Aullón de Haro, Pedro: *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus, 1989.

Avellaneda, Andrés: "Canon y escritura de mujer: un viaje al centro de la periferia" en *Revista Espacios*, Nro. 10, noviembre-diciembre de 1991, pp. 87-90.

Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

-----: *La poética del espacio* Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Barrenechea, Ana María; Rest, Jaime; Updike, John et. al: *Borges y la crítica*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

Bellini, Giuseppe: *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana*. Roma, Bulzoni, 2011.

Benjamin, Walter: "El París del segundo imperio en Baudelaire" en *Iluminaciones II (Poesía y capitalismo)*. Madrid, Taurus, 1972.

-----: "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Iluminaciones (Poesía y capitalismo)*. Madrid, Taurus, 1999.

Bergson, Henri: *La risa*, Madrid, RBA, 1984.

Borges, Jorge Luis: *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1998.

Bousoño, Carlos: *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Gredos, 1980.

Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posModernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.

Cella, Susana: *Diccionario de literatura latinoamericana*. Buenos Aires, El Ateneo, 1998.

Cixous, Hélène: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.

Coviello, Ana Luisa: *La sátira romana: género de fronteras y antitexto en Horacio y Persio*. Tesis doctoral inédita, presentada en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Disponible en http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0920106-141434/ALC_TESIS.pdf

Crawford, Mary: "Gender and humor in social context" en *Journal of Pragmatics* Nro. 35, 2003, pp. 1413-1430.

Croce, Marcela (Comp.): *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires, Simurg, 2006.

- Dällenbach, Lucien: *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.
- De Man, Paul: “La autobiografía como desfiguración” en *Anthropos. Boletín de información y documentación* Nro. 29, 1991, pp.113-118.
- : *La Resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.
- Díaz Bild, Aída: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2000.
- Eco, Umberto: *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Eliade, Mircea: *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Ariel Filosofía, 1981.
- English, James F.: *Comic transactions: literature, humor, and the politics of community in twentieth-century Britain*. Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- Fitere, Susana (Ed.): *Mujeres 2. Imágenes latinoamericanas*. Buenos Aires, Centro Movilizador de Fondos Cooperativos, 1997.
- Franco, Jean: “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana” en *Hispanamérica* Nro. 5, 1986.
- Freedman, Ralph: *La novela lírica*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- Freud, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires, Amorrortu, 1980.
- Frye, Northrop: *Anatomía de la Crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Funes, Patricia: *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- Garro, Elena: *Memorias de España 1937*. México, Siglo XXI Editores, 1992.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Genovese, Alicia: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Giménez Caballero, E.: *Amor a la Argentina (o el genio de España en América)*. Madrid, Editora Nacional, 1948.
- Golubov, Nattie: “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia” en *Debate feminista*, Año 5, volumen 9, marzo de 1994.
- Gorriti, J.M.; Duayen, C.; De Villarino, M. y otras: *Las escritoras (1840-1940)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Gramuglio, María Teresa; Sarlo, Beatriz (Eds.): *Leumann, Borges, Martínez Estrada. Martín Fierro y la crítica (antología)*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

Hernández, Pablo José: *Peronismo y pensamiento nacional. 1955-1973*. Buenos Aires, Biblios, 1997.

Irigaray, Luce: “The power of discourse” en *The sex which is not one*. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Kaufman, Gloria J.: *Pulling our own strings: feminist humor & satire*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

Lafleur, Héctor René y Sergio D. Provenzano (Comp.): *Las revistas literarias*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, París, 1975.

Lojo, María Rosa; Guidotti de Sánchez, Marina; Farías, Ruy: *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. Buenos Aires, Consello da cultura galega-Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

Ludmer, Josefina: “Tretas del débil” en Patriucia Elena González y Eliana Ortega (Eds.): *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1985.

Lugones, Píri: *Memorias de infancia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

Mallea, Eduardo: *Nuevas corrientes en la literatura hispanoamericana. Folleto XIV*. Buenos Aires, Peña del libro Trenti Rocamora-Editorial Dunken, 2007.

Marco, Joaquín: *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Martin Casamitjana, Rosa María: *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos, 1996.

Masiello, Francine. “Disfraz y delincuencia en la obra de Juana Manuela Gorriti” en Cristina Iglesia (Comp.): *El ajuar de la patria*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993.

-----: “Género, vestido y mercado: el comercio de la ciudadanía en América Latina” en Daniel Balderston y Donna Guy (Comp.): *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

-----: “Las políticas del texto” en Nora Domínguez y Carmen Perilli (Comp.): *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

-----: “Mujeres que desean” en *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura en la Argentina Moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

-----: “Tráfico de género: mujeres, cultura y política de identidad en esta era neoliberal” en *Revista Mora* Nro. 3, 1997.

-----: “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia” en *Revista Iberoamericana* Nros 132-133, 1985, pp. 807-822.

Masiello, Francine et.al.: *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Berkeley. Los Angeles, University of California Press, 1990.

Munch, Edvard. “Testimonio, 1893”. Disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3590000/3590232.stm [22-10-2011]

Muschietti, Delfina: “Mujeres, feminismo y literatura” en Graciela Montaldo (Comp.): *Irigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

Noguerol Jiménez, Francisca: *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

Olney, James: *Metaphors of the self. The meaning of autobiography*. Princeton, Princeton University Press, 1972.

Ortega y Gasset, José: *Misión de la universidad, Kant, La deshumanización del arte, Madrid*. Revista de Occidente, 1936.

Pemán, José María: *El paraíso y la serpiente. Notas de un viaje por tierras de la hispanidad*. Madrid, Escelicer, 1942.

Perednik, Jorge: *Los poemas telésticos: una poética del siglo XVIII en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Xul, 1993.

Pizarnik, Alejandra: “Mujeres poetas” en *El Hogar*, 26 de octubre de 1956.

Platón: *El Banquete*, Buenos Aires, El Aleph, 2002.

Plotino: *Enéadas I y II*, Madrid, Gredos, 1985.

Rama, Ángel: *La ciudad letrada*. Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

-----: *Transculturación narrativa en América Latina*. México, 1982.

Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rathke, Ewald: *L'Espressionismo*. Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1970.

Rico, Francisco (Coord.): *Historia y crítica de la literatura española, tomo VII*. Barcelona, Crítica, 1984, pp.247-260.

Rivadeneira, Patricia; Bonanni, Alessandra: *Due pittori tra Italia e Argentina. Enzo Benedetto ed Emilio Pettoruti*, Roma, IILA, 2010.

Rodrigo, Antonina: *García Lorca, el amigo de Cataluña*. Barcelona, Edhasa, 1984.

Romero, Juan C.; Lo Pinto, Marcelo: *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2006.

Sarlo, Beatriz: “Decir y no decir: erotismo y represión” en *Una modernidad periférica, Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

Scalabrini Ortiz, Raúl et. al.: “El hombre que está solo y espera” en *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, 2001.

Shattuck, Roger: *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Visor, 1991.

Showalter, Elaine: “La crítica feminista en el desierto” en Maria Fe (Coord.): *Otramente: lectura y escrituras feministas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

-----: *Vom Fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher Differenz im Erzählwerk von Carmen Martín Gaité*. Frankfurt/Main 1994. S.R.

Smith, Sidonie: “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” en *Suplementos de Anthropos* Nro 29, Barcelona, 1991, pp. 93-105.

Suárez Granda, Juan Luis: *Guía de lectura de El nombre de la rosa*, Madrid, Akal, 1990.

Swords, Betty: *Why women cartoonists are rare, and why that's important*. Philadelphia, Ed. Regina Barreca, 1992.

Tola, Florencia: “Personas corporizadas, multiplicidades y extensiones: un acercamiento a las nociones de cuerpo y persona entre los tobos (qom) del chaco argentino” en *Revista Colombiana de Antropología* Vol. 41, enero-diciembre de 2005, pp. 107-134.

Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (Eds.): *La obsesión del yo. La auto (r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

Torre, Guillermo de: *La aventura y el orden*. Buenos Aires, Losada, 1948.

-----: *Tríptico del sacrificio*. Buenos Aires, Losada, 1948.

Torres-García, Joaquín: *New York*. Montevideo, HUM-Museo Torres García, 2008.

Valenzuela, Luisa: *Escritura y secreto*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

-----: *Peligrosas palabras*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001.

Zuleta, Emilia de: *Editores españoles y poesía argentina*. Buenos Aires, Boletín de la Academia Argentina de Letras, Vol. 70, Nros. 277-278, 2005, pp. 119-132.

-----: “El hispanismo de Hispanoamérica” en *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura* Nro. 4, 1998. pp. 33-59.

-----: “Pasado y presente del hispanismo en Hispanoamérica” en Luis Martínez Cuitiño y Élica Lois: *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas ‘Dr. Amado Alonso’, 1993.

-----: *Relaciones literarias entre España y la Argentina (seminario 1991)*. Buenos Aires, Oficina Cultural de la Embajada de España, 1992.

Relación de imágenes

Imagen 1: Rafael Cansinos Assens y su hermana María del Pilar.

Imágenes 2 y 3. Fotografías del cuaderno autógrafo de Norah Lange titulado “Oasis”.

Imagen 4. Portada de la edición príncipe de *El movimiento* V.P. Madrid, Editorial Mundo Latino, 1921.

Imagen 5. El viaducto madrileño que se veía desde las ventanas del domicilio de Cansinos Assens, antes de la Guerra Civil (calle Morería, 8-10, principal izquierda)

Imagen 6. Dedicatoria de Vicente Huidobro de una primera edición de su poema largo *Adán* (Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1916).

Imágenes 7, 8 y 9. Artículo de Leopoldo Marechal incluido en *Pulso. Revista del arte de ahora* (Buenos Aires, 1928).

Imagen 10. Reproducción de la portada del número 15 de *Grecia*.

Imagen 11. “Epitafio de Ramón”, en ocasión del número destinado a la salutación que el grupo le dedica (En *Martín Fierro*, Segunda época, año II, Nro. 19).

Imagen 12. Ruidismo y maquinismo en la lírica ultraísta: “Un automóvil pasa”, de Xavier Bóveda, publicado en el número XIII de *Grecia* correspondiente al 15 de abril de 1919.

Imagen 13. Rafael Barradas, *Calle de Barcelona a la 1 pm* (1918)

Imagen 14. Rafael Barradas, *De Pacífico a Puerta de Atocha* (1919)

Imagen 15. Georges Braque, *Casas en L'Estaque* (1908)

Imagen 16. Juan Gris, *La ventana del pintor* (1925)

Imagen 17. Juan Gris, *La ventana* (1918)

Imagen 18. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907)

Imagen 19. Pablo Picasso, *Mujer con abanico* (1908)

Imagen 20. Umberto Boccioni, *Visiones simultáneas* (1911)

Imagen 21. Tullio Crali, *En picada sobre la ciudad* (1939)

Imágenes 22, 23, 24. *Tableros. Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica* Nro. 1., noviembre de 1921.

Imagen 25. Versos ultraístas de “Parque”, de Rafael Lasso de la Vega, en *Tableros* Nro. 4.

Imagen 26. Xavier Bóveda, “Los poemas de los pinos”, en *Caras y Caretas* Nro. XXVI, Buenos Aires, 1923.

Imágenes 27, 28 y 29. Retratos de Gerardo Diego, Guillermo de Torre y Federico García Lorca respectivamente, realizados por el pintor tardo ultraísta Bores entre 1923y 1925.

Imagen 30. Dedicatoria de Isaac del Vando Villar de *La sombrilla japonesa*.

Imagen 31. Cuaderno autógrafo de Norah Lange que recoge sus primeros poemas ultraístas.

- Imagen 32.** “La mujer etérea”, caricatura de Oliverio Gironde.
- Imagen 33.** Carta enviada por Leopoldo Marechal a Benjamín Jarnés desde París, 6 de abril de 1927.
- Imagen 34.** Norah Borges, “Catedral”, en *Tableros* Nro. 4, 28 de febrero de 1922.
- Imagen 35.** Norah Borges, grabado “Los tres paseantes del Nîmes”, en *Plural* Nro. 1, enero de 1925.
- Imagen 36.** Apuntes autógrafos de Norah Lange que dan cuenta del proceso de creación de algunos poemas de la década del ‘20.
- Imagen 37.** “Canto del mar”, poema del ultraísta argentino Guillermo Juan en *Tableros* Nro. 4, 28 de febrero de 1922.
- Imagen 38.** Foto tomada durante la presentación de *45 días y 30 marineros*, año 1933.
- Imagen 39.** Otro “marinero” célebre, Federico García Lorca, que en 1933 vivía en Argentina.
- Imagen 40 y 41.** Portada y dedicatoria de Norah Lange a Leopoldo Marechal de un volumen de sus *Discursos*, 1942.
- Imagen 42.** Edvard Munch, *Golgotha* (1900). El Cristo crucificado es un autorretrato.
- Imagen 43.** En *La calle de la tarde* este poema sin título sufrirá la supresión de los tres primeros versos.
- Imagen 44.** Anotación aislada de Norah Lange en su cuaderno personal *Oasis*, intercalada entre las composiciones ultraístas de 1922 y 1923.
- Imagen 45.** “Noche de luna”, poema inédito
- Imagen 46.** “Noruega”, poema inédito.
- Imagen 47.** Edvard Munch, *El grito* (1893)
- Imagen 48.** “Cuadro”, poema inédito
- Imagen 49.** Karl Schmidt-Rottluff, *Bancos de arena y marea baja* (1912). Die Brücke.
- Imagen 50.** Emil Nolde, *Sol tropical* (1914). Die Brücke y Der Blaue Reiter
- Imagen 51.** Inédito de Lange, sin título.
- Imagen 52 y 53.** Portadas de dos números de la revista *Alfar* en su ciclo montevideano.
- Imagen 54.** Dos publicidades incluidas en *Inicial*.
- Imagen 55.** Retrato original del artista argentino Juan Kancepolski (1931), restituido por a la Fundación Marechal en 2009.
- Imagen 56.** Chiste de Carlos Loiseau (1948-2012), más conocido como *Caloi*, historietista argentino, publicado en el diario *Clarín* en 1978.
- Imagen 57 y 58.** Dedicatoria de Raúl Scalabrini Ortiz: “Para Leopoldo Marechal, alto espíritu y esperanza de la patria”
- Imagen 59.** Imagen de una de las tertulias de la calle Suipacha, organizadas por el matrimonio Gironde-Lange

Imagen 60 y 61. Ejemplar del libro de Luis Padrosa, ex sacerdote católico y ex religioso de la Compañía de Jesús, que integra la colección rosarina

Imagen 62. Portada de *Rovente Futurista* argentina.

Imagen 63. Edición príncipe de la novela de Lange en la Colección Cometa de Editorial Tor, de extracción futurista-catalana

Imagen 64 y 65. Sala “Leopoldo Marechal” de la Escuela de Letras de la FAYH – UNR. Se observan el busto esculpido por José Fioravanti, libros pertenecientes al escritor, cajas con material no clasificado.

Imágenes 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 y 75. Dedicatoria colectiva de poetas españoles a Marechal en 1948 y del poemario ultraísta *Los gozos del río*, de Adriano del Valle

Imagen 76. Protesta de escritores argentinos ante la situación de España

Imagen 77 y 78. Una dedicatoria de Cesar Pico, fundador de los CCC

Imagen 79, 80, 81, 82, 83, 84 y 85. Más autores españoles en la colección Marechal: Pemán, Panero (padre), Valverde, Giménez Caballero, Castillo-Elejabeytia

Imagen 85. Libro de Francis Jammes traducido por Enrique Díez-Canedo, aparentemente adquirido en Madrid en 1968

Imagen 86. Ejemplares de la obra de Mansilla en la biblioteca de la Escuela de Letras

Imagen 87. Ficha 54: repertorios léxicos de *Adán Buenosayres*.