

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  
hispánica*

**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

**2012**

Tesis Doctoral

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 FILOGIA  
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. *Ecléctico 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; eccesiva 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 ultraista-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 Girondo, o la parodia del umorismo. Il riso come origine di una metafisica/ 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 movimiento<sup>1</sup>. 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”.

---

<sup>1</sup> 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 categoria, *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 multietnico 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 Bores, 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 folleto 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 Gironde-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”<sup>2</sup>. 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 contertulia 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<sup>3</sup>. 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”<sup>4</sup>. 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

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

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

<sup>4</sup> Juan Manuel Bonet: “Fragmentos sobre Rafael Cansinos Assens y *El movimiento V.P.*” en *Ibid.*, 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”<sup>5</sup>; se dijo que “desde joven jugó a perder”<sup>6</sup>; lo acusaron de que “no supo nunca situarse”<sup>7</sup>; fue caracterizado como “un raro, digno de figurar, por derecho propio, en el libro de Rubén Darío”<sup>8</sup>; se afirmó que, en realidad, había “nacido para el Modernismo” para convertirse extrañamente en “el paladín de la Vanguardia”<sup>9</sup> y con una tendencia “a rodearse de modo habitual, con cierto gusto masoquista y autodestructor, [...], casi exclusivamente de mediocres y hampones”<sup>10</sup>. Para Abelardo Linares se mantuvo aislado, “dramáticamente fiel a su vocación de fracaso”<sup>11</sup>, 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 yerno, pero no le creemos”<sup>12</sup>. Su rechazo por la autopromoción así como su propensión a hacer de Pígalión 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*<sup>13</sup>.

---

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

<sup>6</sup> 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.

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

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

<sup>9</sup> Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos Assens... op. cit.*, p. 20.

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

<sup>11</sup> Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, pp. 12-13.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> “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 Cansino<sup>14</sup>. 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 español<sup>15</sup>. 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”<sup>16</sup>; 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 adoctrinador* 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”<sup>17</sup>. 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 movimiento<sup>18</sup>. Francisco Fuentes Florido recogió en su antología *Poesías*

---

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

<sup>15</sup> 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.

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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 rodeaban<sup>19</sup>.

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 estética<sup>20</sup>. 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 silencios<sup>21</sup>.

---

*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 Garfías, *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 Ortelli, Leopoldo Marechal, o el polaco Tadeusz Peiper.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

Alfaro	Entregado	
Alberto Hidalgo	Entregado	
F. A. Bernabé	Entregado	
J. A. Borges	Entregado	
A. Baraza	Entregado	
J. Juroga	Entregado (mandar)	
J. Juroga	Entregado (mandar)	
Chaves	Entregado	
Alarcón	Entregado	
Xul Solal	Entregado	
Diógenes	Entregado	
Valencia - Henriquez	Entregado (mandar)	
Enar Leudez	Entregado	
Figueroa	Entregado	Critica
La Prensa	Entregado	El telegrafo
Caras y Carías		
El Hogar		
Salvador Reyes	x Entregado	
Guillermo de Torres	Entregado	

R. Cansinos Assens	Entregado	Brauden Casoffe - Entregado
J. R. Quiñero x		Astrada - Entregado
J. de la Serna	Entregado	Adrián de los Ríos - Entregado
M. Fernández	Entregado	Ortiz y Jorret - Entregado
J. de Ibarra	x Entregado	Fernández Moreno - Entregado
Leandro Spuche	x Entregado	Ramiro - Entregado
Nicolás Funes Sansone x		Marnetti - Entregado
La Cruz del Sur	Entregado	La Cruz del Sur - Entregado
		Valdés - 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 “Ateneílo” 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”<sup>22</sup>, 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”<sup>23</sup>. 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*,

---

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

<sup>23</sup> 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 cansino<sup>24</sup>.

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 1925<sup>25</sup>.

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 figuras<sup>26</sup>.

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):

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 16.

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

<sup>26</sup> “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 gloria<sup>27</sup>.

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”.<sup>28</sup> 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”<sup>29</sup>. 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.

<sup>27</sup> 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.

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

<sup>29</sup> 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 poeta<sup>30</sup>.

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 olvidaron<sup>31</sup>.

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

---

<sup>30</sup> Gerardo Diego: *Evasión II*. Caracas, Lirica 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*”.

<sup>31</sup> 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 Letras<sup>32</sup>.

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”<sup>33</sup>. 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 ficción<sup>34</sup>.

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

---

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

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

<sup>34</sup> 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 Jarnés<sup>35</sup>.

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 dismantelamiento 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 pasado<sup>36</sup>. 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”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> 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.

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

<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup>.

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 *Vispera 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 (1901-1981). 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”<sup>39</sup>. 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 desengaño 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 vanguardismo<sup>40</sup>. 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*

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>40</sup> 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 Zugazagoitia<sup>41</sup>.

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”<sup>42</sup>.

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”<sup>43</sup>. 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 interna<sup>44</sup>. Lo ejemplificamos con la novela *Adán Buenosayres* (1948), en cuyo interior Leopoldo Marechal cita versos de

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 421-422.

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

<sup>43</sup> Lucien Dällenbach: *El relato espejular*. Madrid, Visor, 1991, p. 24.

<sup>44</sup> 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”<sup>45</sup>. 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 novela<sup>46</sup>.

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 uso<sup>47</sup>.

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 señaladas<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> Lucien Dällenbach: *El relato... op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>48</sup> 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 Magritte<sup>49</sup>.

### 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 ARCA<sup>50</sup>. Los últimos tres títulos citados, de corte narrativo, “tienen como asunto la vida del escritor, los gozos y sombras de su actividad”<sup>51</sup>.

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).

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens: [www.cansinos.org](http://www.cansinos.org)

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

directamente aludidos se decidieron por el olvido”<sup>52</sup>. 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”<sup>53</sup>. Uno de los ex ultraístas que no callará será Pedro Garfías, quien años más tarde calificaría al libro de “cínicamente desgraciado”<sup>54</sup>.



**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.

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

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

<sup>54</sup> Pedro Garfías: “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 creacionismo<sup>55</sup>.

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 Arderius, Díaz Fernández, Arconada y Sender<sup>56</sup>.

Novela-palindomia, *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 desfilan 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

---

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

<sup>56</sup> 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 farsa<sup>57</sup>.

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”<sup>58</sup>. 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”<sup>59</sup>, 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.*<sup>60</sup>. 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 mueca 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

---

<sup>57</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 135.

<sup>58</sup> Jorge Schwartz: “Cansinos Assens...” *art. cit.*, p. 714.

<sup>59</sup> Ernesto Estrella Cózar: *Cansinos Assens... op. cit.*, p. 134.

<sup>60</sup> *Ibid.*



parece válido. Lo demás, el plegarse dócilmente y sin discriminación a las normas heredadas, es tradición barata, es conformismo perezoso<sup>61</sup>.

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 Zuleta<sup>62</sup>, 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 alternativamente<sup>63</sup>. 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”<sup>64</sup>.

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.*–<sup>65</sup>.

---

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

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

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> Ramón Gómez de la Serna, hacia 1931, solo contempla los siguientes ismos: Apollinerismo, Picassismo, Futurismo, Negrismo, Luminismo, Klaxismo, Estantiferismo, Toulouselautrecismo, Monstruosismo, Archipenkismo, Maquinismo, Lhotéismo, 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 Cansinos<sup>66</sup>.

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”<sup>67</sup>. 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 europeas<sup>68</sup>. 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.

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.* p. 61.

<sup>68</sup> 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”<sup>69</sup>. 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 Vega<sup>70</sup>.

El Ultraísmo aspiró a concentrar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas<sup>71</sup>. 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 discípulos<sup>72</sup>. 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”<sup>73</sup>. El sevillano es consciente de haber allanado el

---

<sup>69</sup> 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.

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

<sup>71</sup> Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 48. Aquí Torre alude a los préstamos 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.

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

<sup>73</sup> 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 despierto<sup>74</sup>.

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”<sup>75</sup>, y Manuel Díaz de Guereñu, quien define al movimiento como “síntesis, resumen, voluntad sin límites de escuela, machacona afirmación de amplitud, diversidad, inconcreción”<sup>76</sup>. 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”.<sup>77</sup> 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 peninsular<sup>78</sup>.

---

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

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

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

<sup>76</sup> 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.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>78</sup> 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.”<sup>79</sup>. 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 cinema<sup>80</sup>.

---

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

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

<sup>80</sup> 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”<sup>81</sup>.

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, *neoterói* 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 movimiento<sup>82</sup>.

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 casas<sup>83</sup>.

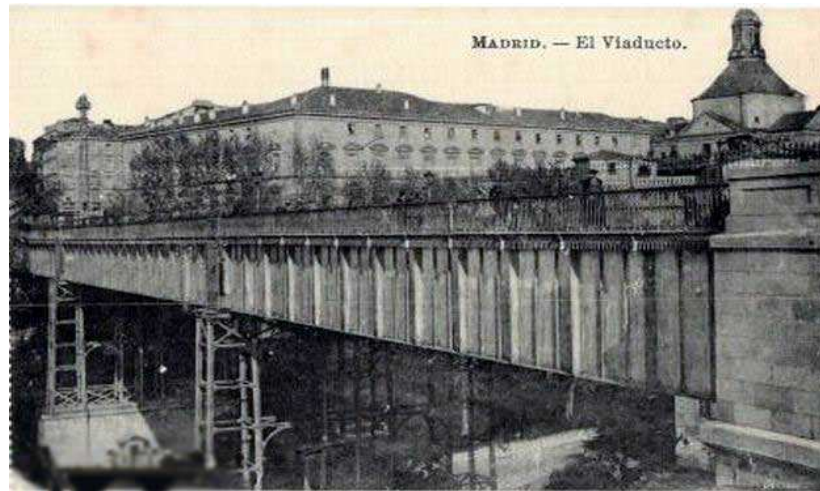
---

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

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

<sup>83</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 184.

Desalojados del café de rojos y raídos 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”<sup>84</sup>. 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 Brihuela, 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 azules<sup>85</sup>.

---

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

<sup>85</sup> 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”<sup>86</sup>. 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.:

Quando 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 incomparable<sup>87</sup>.

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–”<sup>88</sup>. Su caracterización de las nuevas escuelas como afeminadas, decadentes o

---

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

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

<sup>88</sup> 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 exclaustrado):

–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 fe<sup>89</sup>.

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 universalidad<sup>90</sup>. 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 apercibir una roja columna internacional y niquelada, donde, dando a un manubrio alegre, puedan abreviar 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 gris<sup>91</sup>.

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

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>90</sup> *GeCé*, acrónimo de Ernesto Giménez Caballero.

<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup> 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:

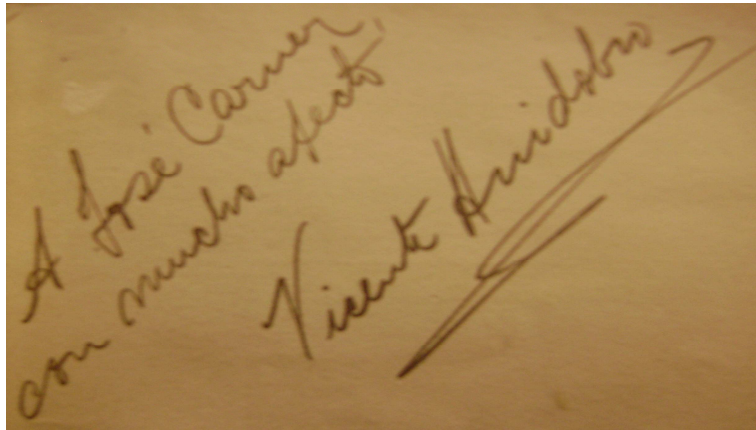
Desde un punto de vista interno, estético y temático, lo que llamamos grupo generacional del '27 coincide, casi cerradamente –dejando a Ramón, el gran precursor, fuera– con nuestra vanguardia. Estos escritores (nacidos prácticamente todos entre 1881 y 1906) desde 1918 (Ultraísmo, creacionismo) hasta 1930-33 (culminación de nuestro surrealismo) adaptan o crean los *ismos* en España<sup>93</sup>.

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.

---

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

<sup>93</sup> Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera: *El grupo poético del '27. Tomos I y II*. Madrid, Cíncel, 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”.<sup>94</sup> 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 histórica<sup>95</sup>.

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

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

<sup>95</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 12.

los puramente eutrapélicos que podrían caracterizar la década precedente”<sup>96</sup>. 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”<sup>97</sup>. 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 vanguardista<sup>98</sup>.

### 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

---

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

<sup>97</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor...* *op. cit.*, p. 12.

<sup>98</sup> 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)<sup>99</sup>.

Tal voluntad mesiánica fue esgrimida por el Ultraísmo y recoge los mismos deseos de adoptar un “espíritu higiénico” propugnado por el manifiesto antiartístico catalán<sup>100</sup>, 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 nuevo<sup>101</sup>.

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

---

<sup>99</sup> Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>100</sup> Salvador Dalí, Lluís Montanyà 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 reversionamos 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.

<sup>101</sup> 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*<sup>102</sup>.

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 ténpano olvidado por los vendedores de refrescos<sup>103</sup>.

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

---

<sup>102</sup> Renato Poggioli: *Teoría... op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>103</sup> 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”<sup>104</sup>. *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?<sup>105</sup>

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,

---

<sup>104</sup> Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p.11.

<sup>105</sup> Información disponible en la página de ARCA ediciones (Fundación Rafael 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!<sup>106</sup>

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”<sup>107</sup>. 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 reactivo 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 corazón<sup>108</sup>.

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.

---

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

<sup>107</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo...* pp.38-39.

<sup>108</sup> *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”<sup>109</sup>. 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).

---

<sup>109</sup> 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”<sup>110</sup>. 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 ‘30<sup>111</sup>.

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

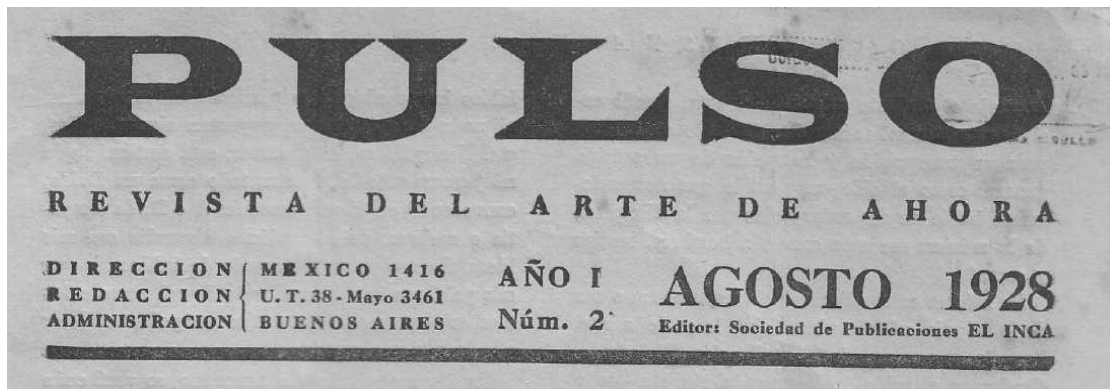
---

<sup>110</sup> 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.

<sup>111</sup> 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 vivimos<sup>112</sup>.



---

<sup>112</sup> 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 gacetillas 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 harto 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 Colada. (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 amara 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 trisísimo 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”<sup>113</sup>. 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”<sup>114</sup>. 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”<sup>115</sup>. También lo califica de “humorista de cepa y novelista de garra”<sup>116</sup>.

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”<sup>117</sup>. 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

---

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

<sup>114</sup> 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.

<sup>115</sup> 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.

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

<sup>117</sup> 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 conceptual, porque solo el que obtiene una distante y sutil pesquisa de semejanza acredita con ello haber sentido<sup>118</sup>.

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”<sup>119</sup>. 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”<sup>120</sup>. 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

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 246-247.

<sup>119</sup> 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.

<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup>

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*<sup>122</sup>.

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”<sup>123</sup>. 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,

---

<sup>121</sup> Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, p. 51.

<sup>122</sup> 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.

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



desilusiones y contradicciones<sup>124</sup>. 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 indeseadas<sup>125</sup>. 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, immortalizados por Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*<sup>126</sup>. 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 inmaculado, hemos borrado el último coeficiente de melancolía romántica que disminuía el valor de nuestra ecuación vital, deviniendo estatuariamente apolíneos y dionisiacos optimistas<sup>127</sup>.

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

---

<sup>124</sup> 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.

<sup>125</sup> 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.

<sup>126</sup> 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.

<sup>127</sup> 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”<sup>128</sup>.

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, Girondo 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 unidos<sup>129</sup>.

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

---

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

<sup>129</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 20

estupefactas, asustadas o francamente hinchadas de risa”<sup>130</sup>. 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”<sup>131</sup>.) 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”<sup>132</sup>. 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 contenidas<sup>133</sup>.

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 burgués<sup>134</sup>.

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*:

---

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

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

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

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

<sup>134</sup> 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 contento<sup>135</sup>.

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”<sup>136</sup>.

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”<sup>137</sup>. 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.

---

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

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

<sup>137</sup> 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*<sup>138</sup>. 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”<sup>139</sup>. 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-dario<sup>140</sup>.

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 intelectual<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> 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.

<sup>139</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op.cit.*, p. 205.

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

<sup>141</sup> 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 mundo<sup>142</sup>.

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”.<sup>143</sup> 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”<sup>144</sup>. Con estos antecedentes históricos –primero en el teatro, luego en la novela– nace el escritor-

<sup>142</sup> Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p.18

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

<sup>144</sup> 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](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 destabilizadora de la risa es precisamente la que libera al lenguaje del mito. Se destruye [...] todo acercamiento reverencial y mitológico<sup>145</sup>.

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 *festas 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”<sup>146</sup>.

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”<sup>147</sup>.

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

---

<sup>145</sup> Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 19.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>147</sup> 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 denuncia<sup>148</sup>.

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”<sup>149</sup>. 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,

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>149</sup> 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’<sup>150</sup>.

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’<sup>151</sup>.

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

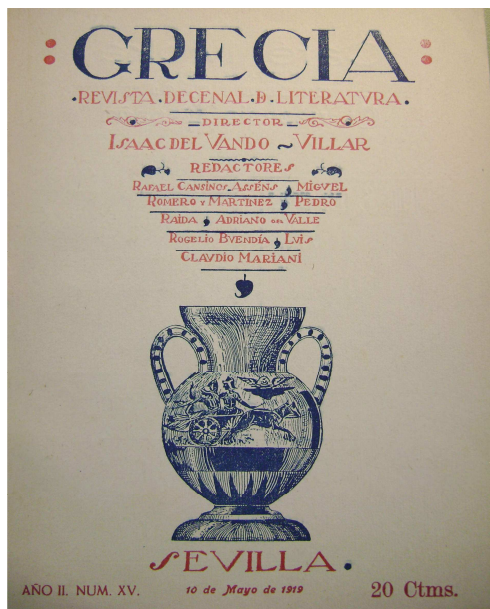
---

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

<sup>151</sup> 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 moderno<sup>152</sup>.



**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.).

<sup>152</sup> 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 conmiseración<sup>153</sup>.

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

<sup>153</sup> 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”<sup>154</sup>.

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 ontológica<sup>155</sup>.

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 claros<sup>156</sup>.

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 Noguero Jiméñez, se trata de “un modo oblicuo de expresión esencialmente negativo, que señala la diferencia

---

<sup>154</sup> Renato Poggioli: *Teoría del arte...* op. cit., p. 152.

<sup>155</sup> Aída Díaz Bild: *Humor y literatura...* op. cit., p. 32.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 154.

existente entre apariencia y realidad”<sup>157</sup>. 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 clave<sup>158</sup>.

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”<sup>159</sup>. 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 dispar<sup>160</sup>.

---

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

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 36.

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

<sup>160</sup> 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”<sup>161</sup>.

Si hablamos de precursores, señala Andrés Soria Olmedo que fue Max Jacob el jovial introductor del humorismo moderno en lírica<sup>162</sup>. Es con él que comenzaría a ponerse en entredicho la “ley de asentimiento” que para Carlos Bousoño resulta esencial en la poesía<sup>163</sup>, 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 entredicho<sup>164</sup>.

La novedad y la sorpresa son, para la misma autora, rasgos esenciales de la comicidad y de la poética de vanguardia: lo sorpresivo 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

<sup>161</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 44.

<sup>162</sup> Andrés Soria Olmedo: *Vanguardias... op.cit.*, p. 112.

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

<sup>164</sup> 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”<sup>165</sup>. 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 sorpresivo, ante unos poemas que son interpretados como errores o distracciones de su autor<sup>166</sup>.

Aristóteles, Lammenais<sup>167</sup> y Dugas<sup>168</sup>, 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 obra<sup>169</sup>.

La desactivación de la sorpresa derivada de la habituación del público, que ya no ríe ante lo incomprensible, 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

---

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

<sup>166</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 54.

<sup>167</sup> 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).

<sup>168</sup> 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.

<sup>169</sup> 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”<sup>170</sup>.

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 ambiguo<sup>171</sup>. 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

---

<sup>170</sup> Guillermo de Torre: *Literaturas... op. cit.*, p. 331.

<sup>171</sup> 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 Puccini<sup>172</sup>.

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 día<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> 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.

<sup>173</sup> 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*<sup>174</sup>.

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*<sup>175</sup>, 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:

---

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

<sup>175</sup> 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*<sup>176</sup>.

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”.<sup>177</sup> 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”<sup>178</sup>. El procedimiento de corrección de la empatía sentimental por medio del humor es todavía más evidente en otro poema de Adriano del Valle, su

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

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>178</sup> 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 velocípedo<sup>179</sup>.

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 endecasílabos<sup>180</sup>.

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

---

<sup>179</sup> 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.

<sup>180</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento...op.cit.*, p. 200.

“honorable público” se caracterizaba por una “impermeabilidad hipotatámica”<sup>181</sup>– 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 litíásico expelió sin dolor cálculos del tamaño de una avellana, y las ostras de una pescadería próxima se abrieron espontáneamente como vulvas enamoradas<sup>182</sup>.

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”<sup>183</sup>. 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 inmaculado

---

<sup>181</sup> “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.

<sup>182</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>183</sup> 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...<sup>184</sup>

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 sentimiento<sup>185</sup>.

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 llano<sup>186</sup>.

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

---

<sup>184</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 107.

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

<sup>186</sup> 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 bistrú 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...<sup>187</sup>

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”<sup>188</sup>. 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”<sup>189</sup>. 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)”<sup>190</sup>. 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.

---

<sup>187</sup> 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.

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

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

<sup>190</sup> 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  
Sugiere 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?<sup>191</sup>

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 imaginaria 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”<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> 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.

<sup>192</sup> 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”<sup>193</sup>. 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 semanticidad 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 sentido<sup>194</sup>. 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: “clop, 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)<sup>195</sup>.

---

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

<sup>193</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 56.

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

<sup>195</sup> 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...<sup>196</sup>

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 alemán<sup>197</sup>.

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 tilón menaya tasaí./ Satila pola tasalón tinela”<sup>198</sup>.

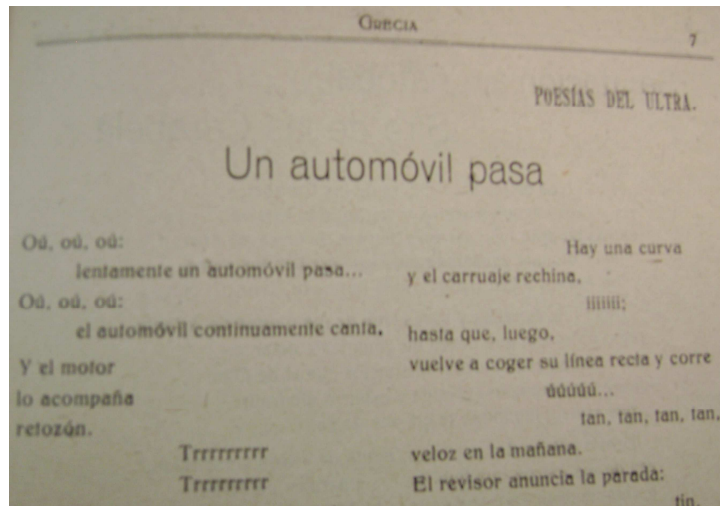
En los inicios de la vanguardia española –Ultraísmo o Futurismo catalán– predominan, por influencia del Futurismo italiano, onomatopeyas referidas a los ruidos urbanos procedentes de las máquinas modernas. Es decir, ruidismo y maquinismo aparecen vinculados en una estética que reivindica como bellos 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.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

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

<sup>198</sup> 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 (“oú, oú, oú”), el ruido del motor (“Trrrrrrrr/ Trrrrrrr”) o el carruaje que rechina (“iiiiiiii”).

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?<sup>199</sup>

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:

<sup>199</sup> 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!<sup>200</sup>

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”<sup>201</sup>. Sucede que, si se produce contagio emotivo,

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

<sup>201</sup> 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 imágenes<sup>202</sup>.

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”<sup>203</sup>. 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 instrumental 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!<sup>204</sup>

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”<sup>205</sup>. 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.

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

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 429.

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

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

reforma de las costumbres. Este juicio, según Francisca Noguero Jiméñez, 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”<sup>206</sup>.

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 cómica<sup>207</sup>.

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 ideología<sup>208</sup>.

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:

---

<sup>206</sup> Francisca Noguero Jiméñez: *La trampa...* op. cit., p. 24.

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

<sup>208</sup> 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 demás<sup>209</sup>.

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 crístico. 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 risa<sup>210</sup>.

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 víctima<sup>211</sup>.

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

---

<sup>209</sup> Aída Díaz Bild: *Humor y literatura... op. cit.*, p. 41.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>211</sup> *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 misma<sup>212</sup>.

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? ¿Pertenece 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?<sup>213</sup>

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 climas<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 261.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 261-262.

<sup>214</sup> *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”<sup>215</sup>. 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?<sup>216</sup>

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!<sup>217</sup>

---

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

<sup>216</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento...* *op. cit.*, p. 263.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 264.

Finalmente, haciendo un esfuerzo desesperado, el Manco inmortal logra desprender los pies del zócalo y arrojarlo 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 León<sup>218</sup>. 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.

---

<sup>218</sup> 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”<sup>219</sup>. 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”<sup>220</sup>. Borges, desde las páginas de *Alfar*, afirmará que “la metáfora es una ligazón entre dos conceptos distintos”<sup>221</sup>, 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”<sup>222</sup>. 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”<sup>223</sup>. Por su parte, Guillermo de Torre recomendaba la generación de imágenes inéditas obtenidas al transmutar percepciones estáticas en dinámicas (“tras la lluvia/ nos embiste la montaña/ con un cuerno del arco iris”)<sup>224</sup>. Clarificadora es la carta que

---

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

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

<sup>221</sup> 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.

<sup>222</sup> 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.

<sup>223</sup> 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.

<sup>224</sup> 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)<sup>225</sup>.

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 adecuado<sup>226</sup>. “Metáfora transformada a la moderna” denomina Javier San José Lera a este procedimiento creativo largamente cultivado durante los años veinte<sup>227</sup>. 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

---

<sup>225</sup> 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.

<sup>226</sup> 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.

<sup>227</sup> 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 inédita<sup>228</sup>.

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 relaciones<sup>229</sup>.

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”<sup>230</sup>. 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”<sup>231</sup>. 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”<sup>232</sup>. 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

---

<sup>228</sup> 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.

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

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

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

<sup>232</sup> 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 insolencia creativa del personaje). La imagen creacionista no pretenderá transmitir las relaciones insospechadas entre objetos, sino fundarlas:

Cuando 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 creado<sup>233</sup>.

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 peligro en el calor de sus muslos inocentes. [...]

---

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

–Los niños, traviesos, constelaron el cielo de pegatechos luminosos<sup>234</sup>.

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 poemática de las imágenes que el hilo narrativo tradicional. Lo *ubuesco* de los sucesos vuelve secundario el argumento”<sup>235</sup>. 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 máximo<sup>236</sup>.

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 entreactos 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”<sup>237</sup>. 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 rítmicas<sup>238</sup>.

---

<sup>234</sup> 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.

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

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

<sup>237</sup> 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.

<sup>238</sup> 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”<sup>239</sup>.

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”<sup>240</sup>. 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*”<sup>241</sup>, 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 mismo<sup>242</sup>.

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 precedentes<sup>243</sup>. Este artículo

---

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

<sup>240</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 166.

<sup>241</sup> José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 8.

<sup>242</sup> 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.

<sup>243</sup> 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”<sup>244</sup>. 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 Surrealismo<sup>245</sup>.

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 Gasset<sup>246</sup>. 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

---

<sup>244</sup> 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.

<sup>245</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 194.

<sup>246</sup> 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”<sup>247</sup>.

La crítica ha calificado a Gerardo Diego de “poeta ambidextro” y de “poeta maniqueo” por alternar estilos y retóricas discrepantes<sup>248</sup>. 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”<sup>249</sup>, que

---

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

<sup>248</sup> 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.

<sup>249</sup> 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”<sup>250</sup> 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.<sup>251</sup>

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

---

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

<sup>251</sup> 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 originales<sup>252</sup>. Si 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 reitramiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores<sup>253</sup>.

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 novecientos<sup>254</sup>. 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:

---

<sup>252</sup> 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.

<sup>253</sup> 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.

<sup>254</sup> 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 criticado<sup>255</sup>.

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

---

<sup>255</sup> 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...<sup>256</sup>

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”<sup>257</sup>. 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

<sup>256</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 178.

<sup>257</sup> 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 vista<sup>258</sup>.

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 secular<sup>259</sup>.

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 marconigramas<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 112.

<sup>259</sup> 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.

<sup>260</sup> 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 breve<sup>261</sup>.

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 Sureda<sup>262</sup>.

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

---

<sup>261</sup> 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.

<sup>262</sup> 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 sugerencia<sup>263</sup>.

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”<sup>264</sup>. 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

---

<sup>263</sup> 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.

<sup>264</sup> 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 ruinas<sup>265</sup>.

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 greguerías<sup>266</sup>. 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

---

<sup>265</sup> “Apéndice: palabras de R. Cansinos Assens” en: Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 32.

<sup>266</sup> Gloria Videla: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 22.

estética<sup>267</sup>. 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.<sup>268</sup>

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 Vighi<sup>269</sup>.

### 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

<sup>267</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 83.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>269</sup> 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 citadino 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)<sup>270</sup>. 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 conocimiento<sup>271</sup>.

¿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 azoramiento<sup>272</sup>. 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”<sup>273</sup>. 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”<sup>274</sup>. 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

---

<sup>270</sup> 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.

<sup>271</sup> Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, p. 402.

<sup>272</sup> Jorge Luis Borges: “Examen de metáforas” en Cesar Antonio Molina (Ed.): *Alfar... op. cit.*, pp. 385-386.

<sup>273</sup> 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

<sup>274</sup> 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?<sup>275</sup>



**Imagen 13.** Rafael Barradas, *Calle de Barcelona a la 1 pm* (1918)

---

<sup>275</sup> 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 imagería 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 azoramiento<sup>276</sup>.

<sup>276</sup> 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*”<sup>277</sup>. 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”<sup>278</sup>. 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 propiedad<sup>279</sup>.

---

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*.

<sup>277</sup> Renato Poggioli: *Teoría del arte...* op. cit., p. 151.

<sup>278</sup> Emilia de Zuleta: *Guillermo...* op. cit., p. 36.

<sup>279</sup> 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 1918<sup>280</sup>.

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 filmica 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 plástico<sup>281</sup>.

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”<sup>282</sup>. Sin embargo, no solo el Ultraísmo incorporó a su producción los

---

<sup>280</sup> Rafael Cansinos Assens: “Haciéndonos justicia. El Ultraísmo” en *Grecia* Nro. XXXIII, año II, 20 de noviembre de 1919, p. 4.

<sup>281</sup> José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>282</sup> 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 pellicola<sup>283</sup>.

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”<sup>284</sup>. 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 luminosos<sup>285</sup>.

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

<sup>283</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 21.

<sup>284</sup> 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.

<sup>285</sup> *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 líricas<sup>286</sup>.

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”<sup>287</sup>. 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”<sup>288</sup>.

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

---

<sup>286</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 256-257.

<sup>287</sup> Reseña anónima incluida en *Plural*, Nro. 1, Año I, enero de 1925, p. 40.

<sup>288</sup> 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 poesía<sup>289</sup>.

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”<sup>290</sup>. 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 trato 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 identificable<sup>291</sup>.

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

---

<sup>289</sup> Javier San José Lera: “La imagen...” *art. cit.*, pp. 409-410.

<sup>290</sup> Guillaume Apollinaire: “Los pintores cubistas” en Lourdes Cirlot (Ed.): *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995, p. 69.

<sup>291</sup> *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”<sup>292</sup>. 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 Rimbaud<sup>293</sup>. 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 *Iluminaciones* para comprobarlo”<sup>294</sup>. 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 receptoriz de las  
nubes microfónicas [...]



**Imagen 15.** Georges Braque, *Casas en L'Estaque* (1908)

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>293</sup> 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 Villarroel un “hermano de nosotros en Quevedo y en el amor a la metáfora”.

<sup>294</sup> 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 immagina<sup>295</sup>.

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 Fémica 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 taumatúrgico<sup>296</sup>.

Guillermo de Torre, años más tarde, juzgará la imagería 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

<sup>295</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, pp. 133-134.

<sup>296</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 79-80.

moderno” por dar origen a imágenes risibles como la de “tranvías embarazados”<sup>297</sup>. 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 Kodak<sup>298</sup>.

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”<sup>299</sup>. 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 dessemantizador, 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

---

<sup>297</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>298</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 140. La obra incluye la palabra en itálicas.

<sup>299</sup> 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 otoñales<sup>300</sup>.

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:

---

<sup>300</sup> 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)

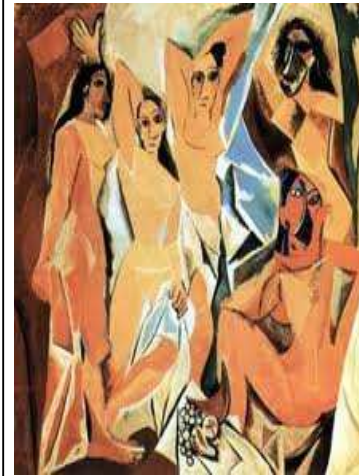
La novedad de este poema es que presenta una doble mediación con el objeto que representa: de la guitarra figurativa pasa a ser guitarra en descomposición de planos –sometida a la técnica cubista– y luego guitarra cubista sometida, a su vez, a su representación verbal en forma de caligrama. A pesar de 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”<sup>301</sup>. Antes lo había hecho Guillermo de Torre en su “Madrigal aéreo”, al describir los senos cúbicos de una “fémica 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 erótical  
Tálamos en las antenas  
  Andróginos mecánicos  
Oh Fémica porvenirista!  
En mi espasmo augural  
  te he poseído arrullándote  
al ritmo de las hélices sidéreas.



**Imagen 18.**  
Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907)

<sup>301</sup> 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 artificio 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 internacionales<sup>302</sup>.

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')<sup>303</sup>.

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,

<sup>302</sup> Jesús Castañón Rodríguez: “El vuelo de las palabras”. Disponible en: <http://www.idiomaydeporte.com/avia.htm> [12/03/2011]

<sup>303</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 69.

concetto derivato dal filosofo Henri Bergson, che i futuristi applicano nelle loro opere»<sup>304</sup>.

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, impendendogli 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 potenza<sup>305</sup>.

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

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>305</sup> *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”<sup>306</sup>. 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 bomberos<sup>307</sup>. 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:

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>307</sup> 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 priapos 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...<sup>308</sup>

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 reyes<sup>309</sup>.

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”<sup>310</sup>. 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

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 199.

expresivo de la falta de autenticidad”<sup>311</sup>. 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, fijate. 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 kilómetros<sup>312</sup>.

–¡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...!<sup>313</sup>

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”<sup>314</sup>. 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

<sup>311</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 222.

<sup>312</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 113.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>314</sup> 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 francesa”<sup>315</sup>.

La imaginaria 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’apparecchio<sup>316</sup>.

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 aero-poética:

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’apparecchio<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Adriano del Valle: “La nueva lírica y la revista *Cervantes*” en *Grecia*, Nro. 12, Año II, pp. 13-14.

<sup>316</sup> Reproducido en Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 6.

<sup>317</sup> *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 avanzate<sup>318</sup>.

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”<sup>319</sup>. 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.

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>319</sup> 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 putrefacción<sup>320</sup>.

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 irrevocable<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>321</sup> *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 sonetil<sup>322</sup>.

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 ranas<sup>323</sup>.

Como ya señalamos, en esta estrofa se manifiesta el requisito futurista que ordena:

6) Abolir también la puntuación.

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 167.

La novela de Cansinos incluye otra reflexión metaliteraria donde justifica la invalidación de los signos de puntuación con un argumento afin 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...<sup>324</sup>

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)<sup>325</sup>.

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 *pherein*– 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”<sup>326</sup>. 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:

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>325</sup> Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>326</sup> *Ibid.*, 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 insospechados<sup>327</sup>.

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 mismos<sup>328</sup>.

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 metamorfosados, trocando elementos y atribuciones, “con el deseo de dar una visión fresca del mundo”<sup>329</sup>, 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!<sup>330</sup>

—ahora el plato de la luna ha caído de un tejado  
cerco fino de papel:

---

<sup>327</sup> 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.

<sup>328</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 203.

<sup>329</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 85.

<sup>330</sup> Juan Las (heterónimo ultraísta de Rafael Cansinos Assens): “La mañana” en *Grecia* Nro. XXIV, agosto de 1919, p. 17.

ha caído y se parte<sup>331</sup>.

la mañana  
con peluca de niebla<sup>332</sup>.

Sobre la giba azul de las colinas  
La mañana limpia sus espejos<sup>333</sup>.

El día redondo se esconde en mi bolsillo  
ningún arpista pulsa la lluvia<sup>334</sup>.

Velones que el otoño viene luciendo  
Árboles sumisos árboles ciegos<sup>335</sup>.

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 hablando<sup>336</sup>.

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

---

<sup>331</sup> Joan Salvat Papasseit: “Nocturno” en Jordi Virallonga (Ed.): *Poesía Completa*. Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2008, p. 191.

<sup>332</sup> 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”.

<sup>333</sup> Guillermo de Torre: “Inauguración” en *Hélices... op. cit.*, p. 42.

<sup>334</sup> Reproducido por Guillermo de Torre: *Ultraísmo... op. cit.*, p. 85.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>336</sup> 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 panóptica<sup>337</sup>.

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)<sup>338</sup>.

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!”<sup>339</sup>. 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

---

<sup>337</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 186-188.

<sup>338</sup> Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, p. 74.

<sup>339</sup> 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”<sup>340</sup>. 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”<sup>341</sup> 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 bélico<sup>342</sup>.

<sup>340</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 114.

<sup>341</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 18.

<sup>342</sup> El desprecio de la mujer como tema literario, en el Futurismo, 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 *Ecuatorial* (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 pasado<sup>343</sup>.

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 imaginativo<sup>344</sup>.

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 Mallarmé<sup>345</sup>. 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”.

<sup>343</sup> Jorge Milosz Graba (Trad.): *Manifiestos... op. cit.*, pp. 95-97.

<sup>344</sup> 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.

<sup>345</sup> 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”<sup>346</sup>.

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 ’27<sup>347</sup>.

### 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”<sup>348</sup>. 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

---

<sup>346</sup> 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.

<sup>347</sup> José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 31.

<sup>348</sup> 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 Pirineos<sup>349</sup>.

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.)”<sup>350</sup>. 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”<sup>351</sup>.

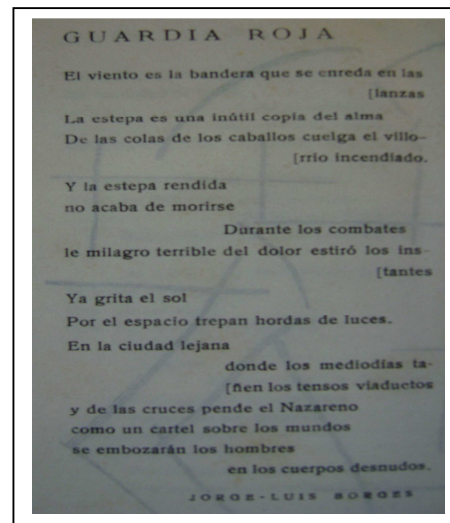
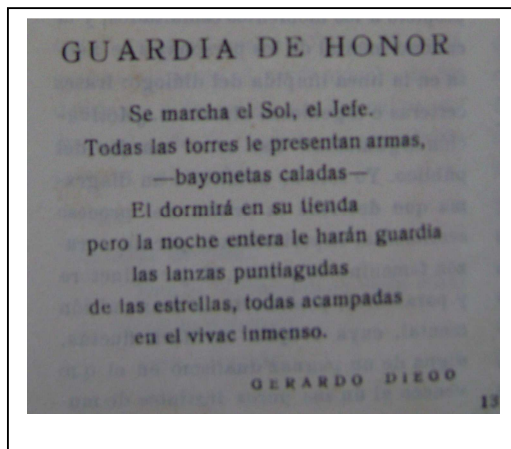
Las revistas del movimiento se podrían clasificar en tres grupos: las del primero, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia* y *Cosmópolis* comienzan siendo modernistas, mientras

<sup>349</sup> Antonio Sáez Delgado: *Órficos...* *op. cit.*, pp. 20-24.

<sup>350</sup> Jaime Brihuega: *Manifiestos...* *op. cit.*, p. 81.

<sup>351</sup> 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 pictórica<sup>352</sup>. 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).



<sup>352</sup> 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 Garfias, *Puerto de sombra* de Chabás o las tardías entregas de Adriano del Valle<sup>353</sup>.

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”<sup>354</sup>.

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

<sup>353</sup> José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 46.

<sup>354</sup> 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 inéditos<sup>355</sup>.

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*<sup>356</sup>.

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 epigrafía bella y eufónica. Querían rotular su revista con un nombre emblemático y sonoro: Juventud, Poesía o Victoria. Pero el Poeta Más Joven les dijo:

---

<sup>355</sup> 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.

<sup>356</sup> 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*<sup>357</sup>.

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”<sup>358</sup>. 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 retórica<sup>359</sup>. 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 retórica<sup>360</sup>.

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”<sup>361</sup>. En el mismo año *La Gaceta Literaria* publica un artículo titulado “Oda a la muy arbitraria antología que

<sup>357</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 103-105.

<sup>358</sup> Guillermo de Torre: *Literaturas... op. cit.*, pp. 550-551.

<sup>359</sup> 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*.

<sup>360</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 111.

<sup>361</sup> Gabrielle Morelli: *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*. Valencia, Pretextos, 1997, p. 116.

acaba de publicar, y no sabemos todavía por qué, Gerardo Diego”<sup>362</sup>, donde se cuestiona que no figuren ni la obra de Cesar Arconada ni las *Hélices* de Guillermo de Torre, entre otros. “Adriano, Garfías, 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)”<sup>363</sup>. 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 levisimas 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 ultraístas<sup>364</sup>.

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 corresponde<sup>365</sup>.

### 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

---

<sup>362</sup> “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.

<sup>363</sup> José María Barrera López: “La ocultación...” *art. cit.*, p. 92.

<sup>364</sup> Guillermo de Torre: *Ultraísmo...* *op. cit.*, p. 6.

<sup>365</sup> Citado por Francisco Fuentes Florido: *Poesías y poética...* *op. cit.*, p. 11.



*vanguardista*. Después sobreviene la marcha normal<sup>366</sup>. 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"<sup>367</sup>, 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"<sup>368</sup>. 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*<sup>369</sup>.

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 sensibilidad<sup>370</sup>. 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:

---

<sup>366</sup> Citado por Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, p. 22.

<sup>367</sup> Benjamín Jarnés: *Paula y Paulita*. Madrid, Revista de Occidente, 1929, pp.13-19.

<sup>368</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>369</sup> 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.

<sup>370</sup> *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-West<sup>371</sup>.

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 sorpresivo, 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 tradizionale<sup>372</sup>.

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

---

<sup>371</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 63.

<sup>372</sup> 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”<sup>373</sup>. 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”<sup>374</sup>. 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”<sup>375</sup>. 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”<sup>376</sup>. 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 escandalosas<sup>377</sup>.

---

<sup>373</sup> Pedro Garfias: “La fiesta de *Ultra*” en *Cervantes*, mayo de 1919, y *Grecia* Nro. XIX, 20 de junio de 1919.

<sup>374</sup> “Mosaico leído por Juan González Olmedilla en la fiesta del Ultra” en *Grecia* Nro. XVIII, 10 de junio de 1919.

<sup>375</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 141. La carta lleva fecha del 20 de enero de 1921.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 142. La carta lleva fecha del 14 de febrero de 1921, p. 5.

<sup>377</sup> “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 incompreensión de ciertas gentes incapacitadas para toda navegación de altura espiritual”<sup>378</sup>. 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 incompreensión es nuestro mayor orgullo<sup>379</sup>.

La conquista de la discrepancia y de la hostilidad públicas son el premio que corona el éxito del Ultraísmo<sup>380</sup>, 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”<sup>381</sup>. Solo la irritación del lector, derivada de la ininteligibilidad de lo leído, conseguirá producir la alegría del autor<sup>382</sup>.

---

<sup>378</sup> M. A. Bedoya: “En plena apología del disparate” en *La Voz*, Madrid, 29 de enero de 1921, p. 2.

<sup>379</sup> 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.

<sup>380</sup> 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.

<sup>381</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 126.

<sup>382</sup> 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 incomprensión 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?”<sup>383</sup>.

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”<sup>384</sup>. 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.

<sup>383</sup> 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 galo.

<sup>384</sup> 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 moderno<sup>385</sup>.

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*<sup>386</sup>.

---

<sup>385</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 64.

<sup>386</sup> 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 policiaca [...] *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*”<sup>387</sup>. 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”<sup>388</sup> e Isaac del Vando Villar en el “Manifiesto Ultraísta” pregonar: “Ante los eunucos novecentistas desnudamos la belleza apocalíptica de Ultra, seguro de que ellos no podrán romper jamás el himen del futuro”<sup>389</sup>.

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*<sup>390</sup>.

El atentado contra la función comunicativa del lenguaje resulta fuente de comicidad y de absurdo en las composiciones poéticas ultraístas, que se enfrentan

<sup>387</sup> Adriano del Valle: “La fiesta del Ultra” en *Grecia* Nro. XVI, 20 de mayo de 1919, p. 4.

<sup>388</sup> 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.

<sup>389</sup> Isaac del Vando Villar: “Manifiesto ultraísta” en *Grecia* Nro. XX, Sevilla, 30 de junio de 1919, p. 9.

<sup>390</sup> 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:

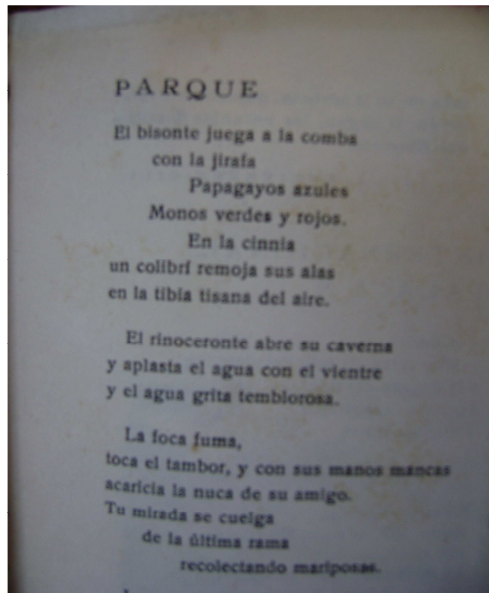
El Crítico de la Raza amaba el lenguaje llano y francote [...] no podía transigir con que los arco iris jugasen a la comba, ni con que los viaductos saltasen hípicamente los obstáculos, como decían los poetas V.P. Aquello era un contrasentido, un signo de demencia [...] Aquello acusaba un afeminamiento de la raza de los héroes<sup>391</sup>.

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”.

---

<sup>391</sup> 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”<sup>392</sup>. 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 antiparatista, 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”<sup>393</sup> cuando originariamente los componentes del primer núcleo Dadá habían sido Tristán Tzara. Francis Picabia, Louis

<sup>392</sup> 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.

<sup>393</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Ismos... op. cit.*, p. 255.

Aragon, Paul Dermée, Philippe Soupault, André Breton y Celine Arnauld, 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*<sup>394</sup>.

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 éxito<sup>395</sup>, 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 cuela 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,

---

<sup>394</sup> 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.

<sup>395</sup> 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 comienzan 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 desprecio<sup>396</sup>.

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”<sup>397</sup>. 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 nido<sup>398</sup>.

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

---

<sup>396</sup> 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–. Pertenecían 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.

<sup>397</sup> 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.

<sup>398</sup> 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 futuro<sup>399</sup>. 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 muerte<sup>400</sup>.

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”<sup>401</sup>. 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 verano<sup>402</sup>.

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

<sup>399</sup> Guillermo de Torre: *Al pie de las letras*. Buenos Aires, Losada, pp. 23-24.

<sup>400</sup> 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.

<sup>401</sup> *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.

<sup>402</sup> 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!”<sup>403</sup>. 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:

<sup>403</sup> 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 Burgués–. [...] 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 desertión, en estos momentos en que nuestros enemigos, los elefantes blancos, los saurios, los hipopótamos, se disponen a combatirnos<sup>404</sup>.

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”<sup>405</sup> 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”<sup>406</sup>, 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, Garfías, Rivas Panedas)<sup>407</sup>. 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.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, pp 121-122.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>406</sup> *Ibid.*, pp. 202-203.

<sup>407</sup> 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!<sup>408</sup>

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 alta<sup>409</sup>.

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:

---

<sup>408</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>409</sup> *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 futura<sup>410</sup>.

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 él<sup>411</sup>.

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 Garfías 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 reconocerlo<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>411</sup> 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.

<sup>412</sup> Pedro Garfías: “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 agueridos 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!<sup>413</sup>

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*<sup>414</sup>. 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 Bajaría: *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del creacionismo*. Buenos Aires, Devenir, 1964.

<sup>413</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 73.

<sup>414</sup> 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 nuevo<sup>415</sup>.

El Creacionismo, movimiento que operó sobre supuestos cubistas, rechazó la mimesis realista y enalteció 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 lírico<sup>416</sup>.

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 suyo<sup>417</sup>. 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

---

<sup>415</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 115.

<sup>416</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>417</sup> 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*<sup>418</sup>.

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 moderno<sup>419</sup>.

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

---

<sup>418</sup> 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 publicase, 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.

<sup>419</sup> 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 mías sin mi permiso<sup>420</sup>.

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 antiheroico sobre quien recae el máximo grado de degradación moral e intelectual<sup>421</sup>. 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

---

<sup>420</sup> Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, p. 118.

<sup>421</sup> 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 internacionales<sup>422</sup>.

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”<sup>423</sup>, 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”<sup>424</sup>. 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*<sup>425</sup>. 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

---

<sup>422</sup> Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, pp. 128-129. Sin embargo, erraba Huidobro al suponer y sugerir que el título de Huidobro, el Ególatra 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).

<sup>423</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 115.

<sup>424</sup> 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.

<sup>425</sup> 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”<sup>426</sup> 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 puerta<sup>427</sup>.

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”<sup>428</sup>. Si Giuseppe Ungaretti había escrito en 1918, en el

---

<sup>426</sup> 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.

<sup>427</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 82.

<sup>428</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 53.

Bosque de Courton, que “Si stà come/ d’autunno/ sugli alberi/ le foglie”<sup>429</sup> 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 obuses<sup>430</sup>.

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”<sup>431</sup>. También Blaise Cendrars había sido legionario voluntario (y le amputan un brazo en 1915), lo mismo que Apollinaire (quien estaba leyendo el *Mercure 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”<sup>432</sup>. 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 simultaneárlas, 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 reventados<sup>433</sup>.

---

<sup>429</sup> Giuseppe Ungaretti: *Vita d’un Uomo (Tutte le poesie)*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, p. 133.

<sup>430</sup> 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.

<sup>431</sup> Guillaume Apollinaire: *Calligrammes. Poemes de la paix et la guerre (1913-1916)*. París, Mercure de France, 1918, p. 3.

<sup>432</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 51.

<sup>433</sup> *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)<sup>434</sup>. 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 libro<sup>435</sup>. 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?  
[...]

---

<sup>434</sup> 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 movedido, 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.

<sup>435</sup> 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 investigaciones<sup>436</sup>.

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 laurelillo<sup>437</sup>.

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 argumento<sup>438</sup>. 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

---

<sup>436</sup> 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”.

<sup>437</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Pombo*. Madrid, Imprenta Mesón de los Paños, 1918, pp. 138-139.

<sup>438</sup> 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”<sup>439</sup>. 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 anádrico, ¿comprendéis? Es preciso crear el poema extranovidimensional, el poema situado y actuado, el poema *filmico*, 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.<sup>440</sup>.

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 saludable<sup>441</sup>.

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

---

<sup>439</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 143. La carta está fechada el 14 de febrero de 1921.

<sup>440</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 78-79

<sup>441</sup> *Ibid.*, pp. 32-34.

Mille hasta *Timon le magnifique* de Max Daireaux<sup>442</sup>. 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*<sup>443</sup>. 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.

---

<sup>442</sup> *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 malagueño 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/OeaoiiiioKTin/ Iiiiiiii*” 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 primevères*. 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.

<sup>443</sup> 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 Apollinaire<sup>444</sup>.

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.

---

<sup>444</sup> 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 suerte<sup>445</sup>.

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”<sup>446</sup>.

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 imagen<sup>447</sup>. 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 cosas<sup>448</sup>.

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

---

<sup>445</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 159-160.

<sup>446</sup> “Libros y revistas. *Imagen*, de Gerardo Diego” en *España* Nro. 321, mayo de 1922, p.16. Sin firma.

<sup>447</sup> 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.

<sup>448</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 104.

Ultra<sup>449</sup>. 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”<sup>450</sup>.

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 estético<sup>451</sup>.

#### 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 Alonso<sup>452</sup>. 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 fracasado<sup>453</sup>. Con el seudónimo Ángel Cándiz, publicó un caligrama en el número 41 de *Grecia*, en 1920, titulado precisamente “Poema ultraísta”, aunque la

---

<sup>449</sup> Carta desde Palma de Mallorca, con fecha 1 de noviembre de 1921.

<sup>450</sup> Juan Larrea: *Cartas... op. cit.*, p. 92. La carta está fechada el 22 de junio de 1919.

<sup>451</sup> 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.

<sup>452</sup> Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970, p. 553.

<sup>453</sup> 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 escritor<sup>454</sup>.

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 poesía<sup>455</sup>.

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 influencia<sup>456</sup>. Incluso en la década del '30

---

<sup>454</sup> 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.

<sup>455</sup> 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.

<sup>456</sup> 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”<sup>457</sup>. 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)<sup>458</sup>.

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 férula<sup>459</sup>.

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*<sup>460</sup>. También el sevillano Adriano del Valle en su poema “Arco iris”, incluido en *Los gozos del río (1920-1923)*, y

---

<sup>457</sup> Federico de Onís: *Antología... op. cit.*, p. 1101.

<sup>458</sup> 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”).

<sup>459</sup> 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.

<sup>460</sup> 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 ultraísta<sup>461</sup>.

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).

---

<sup>461</sup> 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 siguiente<sup>462</sup>.

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”<sup>463</sup> lo que le da a este eclecticismo un carácter distintivo.

El carácter negativo que adoptó el movimiento –en el sentido de esgrimir la actitud antipasatista 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”<sup>464</sup>. 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.

---

<sup>462</sup> José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 15.

<sup>463</sup> Andrés Soria Olmedo: *Vanguardismo... op. cit.*, p. 66.

<sup>464</sup> 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 Roux<sup>465</sup>.

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”<sup>466</sup>, de ahí el valor concedido a la imagen<sup>467</sup>. 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 Jahl<sup>468</sup> y Marjan Paszkiewicz, Vázquez Díaz, Dalí, Alberto, Pancho Cossío, Antonio de Gueza, Mateos o el propio Bores<sup>469</sup>. Independientemente

---

<sup>465</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Ismos*, op. cit., p.7.

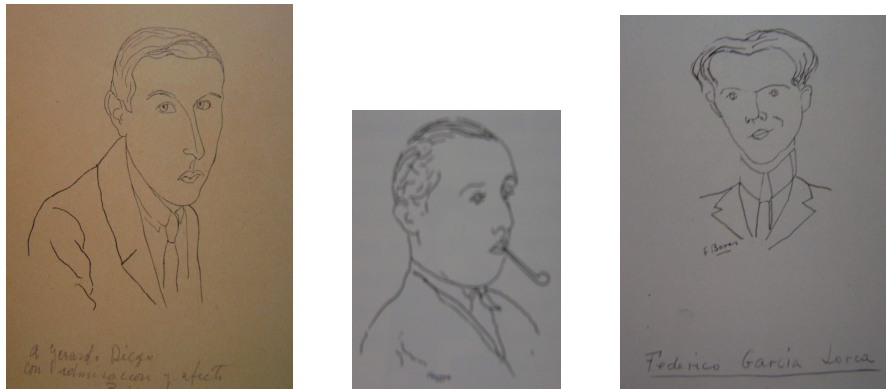
<sup>466</sup> Guillermo de Torre: *Objetivismo...op. cit.*, p. 93.

<sup>467</sup> 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.

<sup>468</sup> *Horizonte* de Madrid –una revista que sacaría solo cuatro números dirigidos artísticamente por Jahl– además de los entonces ultraístas como Garfías, Rivas Panedas, Buendía o Gerardo Diego, comenzaría a publicar en 1922 nombres nuevos: Alberti, Guillén, Dámaso Alonso y García Lorca.

<sup>469</sup> 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 difusión<sup>470</sup>. 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 Bores 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 adeptos<sup>471</sup>.

---

de la primera mitad del siglo. Sin embargo, la presencia de Bores 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 Bores ultraísta compartió con la creadora argentina una sensibilidad gráfica acorde con el Expresionismo. Ver: Juan Manuel Bonet: “Francisco Bores, sobre fondo de Madrid ultraísta” en Eugenio Carmona, Javier Tusell, Juan Manuel Bonet: *Francisco Bores, El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 123-173.

<sup>470</sup> 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.

<sup>471</sup> Eugenio Carmona: “Bores ultraísta, clásico, nuevo. 1921-1925” en Eugenio Carmona, Javier Tusell, Juan Manuel Bonet: *Francisco Bores... 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”<sup>472</sup>.

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”<sup>473</sup>.

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*<sup>474</sup>.

Sonia Delaunay desarrolló labores extravagantes como la creación de libros verticales y vestidos con retazos simultaneístas, además de officiar de decoradora de habitaciones de poetas. En la novela cansiniana produce “pintura comestible”, una

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, 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.

<sup>473</sup> Jaime Brihuega: *Manifiestos... op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>474</sup> 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 cromático<sup>475</sup>.

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 cocinera<sup>476</sup>.

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

---

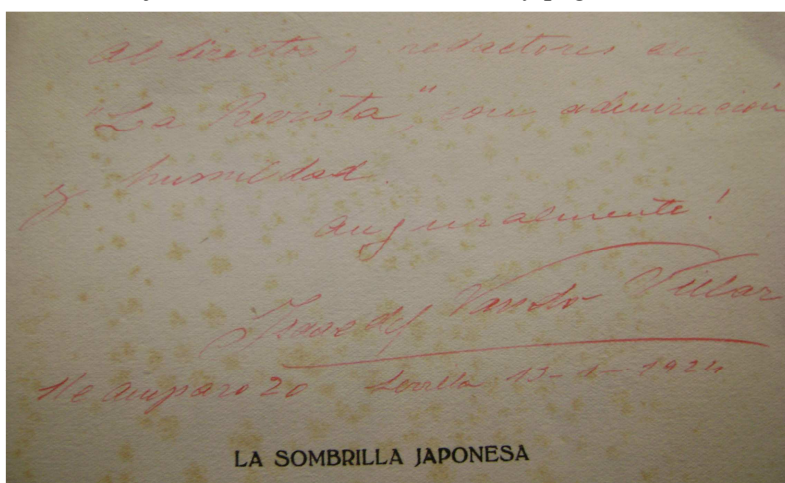
<sup>475</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>476</sup> *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 corpo<sup>477</sup>.

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”<sup>478</sup>. 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 filmica.

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*, 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.

<sup>477</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>478</sup> 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 inmortalidad<sup>479</sup>.

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”<sup>480</sup>. 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 Sevilla<sup>481</sup>. 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

---

<sup>479</sup> *Ibid.*, pp. 215-218.

<sup>480</sup> 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.

<sup>481</sup> 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*<sup>482</sup>, 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 cosa<sup>483</sup>.

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”<sup>484</sup>. 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 fuera<sup>485</sup>.

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

---

<sup>482</sup> Rafael Cansinos-Assens: *La nueva literatura. Tomo III. La evolución de la poesía (1917-1927)*. Madrid, Editorial Páez, 1927, p. 325.

<sup>483</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 54.

<sup>484</sup> Rafael Cansinos-Assens: *La nueva... op. cit.*, p. 327.

<sup>485</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, pp. 139-141. La carta está fechada el 10 de febrero de 1921.

anteriores<sup>486</sup>. 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”<sup>487</sup>. 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 identificación<sup>488</sup>. 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.<sup>489</sup>

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

---

<sup>486</sup> 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.

<sup>487</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 55.

<sup>488</sup> Abelardo Linares: *Fortuna... op. cit.*, p. 22.

<sup>489</sup> 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 desencanto 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 América<sup>490</sup>.

Las palabras finales que el Maestro dice a Renato son proféticas y esperanzadas: el siguiente capítulo V.P. continuará del otro lado del Atlántico.

---

<sup>490</sup> 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*

## 2.1. *La mujer del Ultraísmo argentino*

“En todo caso, el Ultraísmo necesitaba una mujer”, dictaminó Néstor Ibarra en 1930<sup>491</sup> para justificar la presencia de Norah Lange (1905-1972) en las filas del movimiento<sup>492</sup>. La estrategia argumentativa a la que apela el crítico argentino es la *concesión irónica*, jerarquizando la diferencia sexual por sobre la calidad literaria. Pero aunque su juicio sea deslegitimador, la enunciación de la importancia de contar con una figura femenina en las filas del movimiento da cuenta de un primer paso en la incorporación de la mujer al canon de la literatura nacional, a partir de las vanguardias. No será aún en igualdad de condiciones: sobre las mujeres escritoras recaerán vocativos y jerarquías subalternas, así como mandatos y tutelas. A Lange se la calificará de “discípula” (de Jorge Luis Borges, de Guillermo Juan), se la presentará como “esposa de” (Oliverio Girondo), se la describirá como “musa inspiradora” (lo fue para muchos martinfierristas –con especial énfasis en la Solveig Amundsen de Leopoldo Marechal)<sup>493</sup>, se la caracterizará como “exótica”, “bella”, “niña”, “vikinga”, “capitana” o “ángel”<sup>494</sup>. Su figura emerge circunscrita a una posición de marginalidad, inferioridad, pasividad o dependencia que fue abonada por la propia Lange en entrevistas y

---

<sup>491</sup> Néstor Ibarra: *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929*, Buenos Aires, Viuda de Molinari, 1930, p. 72. Ibarra, escritor y poeta argentino, fue amigo personal de Borges y traductor suyo al francés. Respecto del contenido de la cita, María Elena Legaz señala que la historia de reivindicación de la escritora se inicia con la búsqueda de un lugar propio en la literatura argentina, no por Oliverio Girondo, no por *Martín Fierro 2ª. época*, no por su condición de mujer en un círculo de hombres ni por ningún otro gesto biográfico, sino por su obra. Su posición dentro del canon literario nacional ha estado ligada a la excepcionalidad de haber sido la única mujer del martinfierrismo, la única mujer en muchas antologías, la única en el centro de las fotografías, la única que reemplaza la declamación por los antiacadémicos discursos. En María Elena Legaz: *Escritoras en la sala*, Córdoba, Alción, 1999.

<sup>492</sup> A pesar de la profusa bibliografía que data en 1906 el nacimiento de Lange, nos confirma su sobrina Susana Lange que los documentos atestiguan que nació un año antes, y que su tía ocultaba o distorsionaba su edad por presunción. En la entrevista que ofrece en 1968 a Beatriz De Nóbile habla sobre este asunto: “Yo no digo la fecha de mi nacimiento. No me gusta que me pregunten cuándo nació. Eso es algo heredado de ella [mi madre]”. En Beatriz De Nóbile: *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 10.

<sup>493</sup> Con motivo de la publicación de su poemario *El rumbo de la rosa* en 1930, Macedonio Fernández le dedica un brindis que reúne en clave paródica todos los elisés sobre la atracción física que despierta en sus compañeros de generación: “Si yo dijera todo lo que de encantadora tiene Norah Lange, [...] el nido de su cabellera metálica, el vuelo expresivo de su querida fisonomía, [...] si yo dijera cómo la quieren Evar Méndez, Scalabrini, Galtier, Bernárdez, Borges, Marechal, Xul Solar, y... (no es este el momento, ante tanto rival, para una “declaración” mía; y además Norah me dijo hace tiempo, la primera vez: “Vuelva usted cuando tenga veinte años menos”; ¡cómo me conoció el defecto! [...] ¿Quién no me pediría aquí mismo su mano, confundiéndome con su papá por lo mucho que ostento conocerla? Sería una mala chanza pedir que la dé a otros si para mí la quiero y tengo una promesa tan positiva”. Reproducido en Beatriz de Nóbile, *Palabras... op. cit.*, p. 15. El motivo del pretendiente maduro es incorporado literariamente a *45 días y 30 marineros*, cuando el capitán del barco dice a Ingrid: “¡Ahora la tengo a usted Ingrid! [...] Cuántas veces he pensado llamarla. Pero mis años son muchos al lado de los suyos, y antes de verla huyendo, prefiero mirarla desde lejos”, en Norah Lange: *Obras completas I*, Rosario, Beatriz Viterbo, p. 263.

<sup>494</sup> María Gabriela Mizraje: “Norah Lange. Fuegos de sirenas” en *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 189-192.

confesiones, pero confrontada abiertamente desde el territorio de su ficción narrativa (especialmente, de la temprana).

Muchas escritoras latinoamericanas suelen negar que haya una escritura femenina y así defienden la idea de que la escritura es neutral. La incongruencia entre el mensaje explicitado en las declaraciones de las autoras (entre las que podemos incluir a Lange) y su plasmación textual se debe, según Jean Franco, a un rechazo al encasillamiento, pues las Historias de la Literatura incluían a las mujeres en un párrafo aparte al final del capítulo. Para Jean Franco la cuestión, sin embargo, está mal planteada: no se trata de averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente al de los hombres, “sino de explorar las relaciones de poder”. Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética puesto que, desde el momento en que empieza a escribir, “establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los maestros el pasado”<sup>495</sup>. En esta misma línea, Sylvia Molloy rastrea las incongruencias que existen entre la confrontación que la escritora uruguaya Delmira Agustini efectúa de los tópicos de la literatura rubeniana en sus textos y la admiración que manifiesta en la vida real. En su correspondencia con el nicaragüense, Agustini “se aniñaba”, disminuyéndose en relación con su maestro. Sin embargo, en su escritura Agustini “forzosamente tiene en cuenta –y corrige– el texto precursor de Darío”<sup>496</sup>. De esta manera, la intertextualidad se convierte en un terreno de lucha donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado<sup>497</sup>. La estrategia de inversión de roles de poder asociados al género sexual es adoptada por Lange en su novela autobiográfica *45 días y 30 marineros*, que estudiaremos en el presente capítulo.

La única mujer ligada activamente al Ultraísmo español había sido Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), poeta feminista, anarquista y presuntamente homosexual que a la hora de intercalar sus poemas entre los de Borges, Diego o Rivas Panedas en las páginas de las principales revistas ultraístas –publicó en la temprana *Grecia*, hacia enero de 1919, tanto como en las tardoultraístas *Tableros* y *Plural*, pero también en *Martín Fierro*– lo hizo travistiéndose con un seudónimo masculino: Luciano de San Saor. Solo se la identifica como mujer cuando es nombrada por sus camaradas hombres. Por

---

<sup>495</sup> Jean Franco: “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana” en *Hispanamérica* Nro. 5, 1986, p. 41.

<sup>496</sup> Molloy cita los poemas que acuden al símbolo del cisne, en los cuales Agustini interrumpe en forma violenta la armonía rubendariana (por ejemplo, en los versos “Yo soy el cisme errante de los sangrientos rasgos/ voy manchando los lagos y remontando el vuelo”). Utilizando la terminología de Riffaterre se puede considerar el “Nocturno” de Darío como el hipograma que glosa Agustini; su lenguaje poético “ensucia” el espejo transparente de contemplación narcisista con la mancha de la diferencia sexual, del mismo modo en que el pañuelo rojo de la Andaluza irrumpe en los sueños de inmortalidad de *Yo el Supremo* en la novela de Roa Bastos. Sylvia Molloy: “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini” en *La sartén por el mango*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 57-69.

<sup>497</sup> Jean Franco: “Apuntes...” *loc. cit.*, p. 45.

ejemplo, el cuento “La sirena de mármol” de Adriano del Valle, incluido en *Grecia*, está dedicado “A Lucía Sánchez Saornil, que lleva una alondra lírica de Juan Ramón, dentro del pecho”<sup>498</sup>.

La estrategia de travestimiento para lograr visibilidad en un entorno homosocial no es novedosa. La llevaron a cabo, entre muchas otras, las hermanas Charlotte, Emily y Anne Brontë, quienes recurrieron a nombres ambiguos (Curre, Ellis y Acton) para publicar sus poemas iniciales:

Elegimos nombres ambiguos porque sentíamos una especie de escrúpulo de conciencia si adoptábamos nombres claramente masculinos, pero no queríamos declararnos mujeres porque, aunque en aquel tiempo sospechábamos que nuestro modo de escribir y de pensar no era lo que se llama “femenino”, teníamos la vaga impresión de que las escritoras corren el riesgo de ser leídas con prejuicios; habíamos notado que, a veces, los críticos castigan a la autora arremetiendo contra su persona, y la premian con adulaciones y no con auténticos elogios<sup>499</sup>.

Norah Lange efectúa un homenaje explícito a las hermanas Brontë en una novela de madurez, *Personas en la sala* (1950), que para su biógrafa María Elena Legaz “se convierte en una suerte de símbolo de la resignificación de la mujer en su momento histórico”<sup>500</sup>. El tributo que ejercita Lange se cifra en el hecho de que su libro está ilustrado por el retrato de Charlotte, Emily y Anne Brontë pintado por el hermano de las escritoras inglesas en 1843, Branwell Brontë, donde justamente la silueta masculina ha sido borrada<sup>501</sup>.

En Argentina tanto Eduarda Mansilla como Emma de la Barra habían recurrido a seudónimos masculinos para publicar y difundir su obra literaria. Señala Francine Masiello que esta estrategia de enunciación apunta “al reconocimiento de la distancia que tenían las mujeres con respecto a los discursos canónicos y su voluntad de ocultar la identidad femenina correspondía a su sentido de exclusión del terreno eminentemente

---

<sup>498</sup> Adriano del Valle: “La sirena de mármol” en *Grecia* Nro. VII, año II, 15 de enero de 1919.

<sup>499</sup> Citada en Juliet Gariner: *El mundo interior. Las hermanas Brontë en Haworth*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 109. Hay una escena de travestimiento infantil en *Cuadernos de infancia*, cuando la protagonista narra el episodio en que los padres la “disfrazan” de niño. En tal ocasión se autoafirma en su condición femenina (“Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito. ¡No quiero ser varón! ¡No quiero ser varón!”) a pesar de haber intuido el beneficio de pertenecer al otro sexo: “Desde que cumplí cuatro años ya me rodeaban del estribillo *No es bonita, ¡pero tiene tan lindo pelo! Parece un varón*. Esos comentarios no llegaban a afectarme en ese tiempo, y cuando alguien me acariciaba la cabeza manifestando que parecía un muchacho, yo creía, candorosamente, que ello implicaba un elogio”, en Norah Lange: *Obras... op. cit.*, pp.405-406.

<sup>500</sup> María Elena Legaz: *Escritoras... op. cit.*, p. 188.

<sup>501</sup> Entre Emily y Charlotte existe un espacio donde se adivina la forma de una cabeza: allí estuvo el rostro de Branwell y, por algún motivo, el artista lo borró. Se conjetura que no estaba satisfecho de su aspecto o no se sentía identificado con la seriedad de los rostros de sus hermanas y con su mundo.



masculino”<sup>502</sup>. La tradición de sexualidad sustituta y publicidad solapada, en la Argentina, se confirmó con el best-seller *Stella* (1905), de Cesar Duayén –es decir, Emma de la Barra–. Que el primer gran éxito editorial argentino sea obra de una mujer camuflada no es un dato menor. Esconder el nombre en un seudónimo masculino es también, de modo oblicuo, proponer un criterio literario mediante el cual la especificidad de la escritura no estaría vinculada a consideraciones de género sexual. Las mujeres antes de escribir deben enfrentarse a su situación, en tanto mujeres, como una precondition; “por el contrario, los hombres pueden suponer que poseen una capacidad natural para la creación que se traduciría en un tomar la palabra allí donde otro hombre ha dejado de hablar”<sup>503</sup>.

En el caso de Norah Lange, sin llegar al extremo del *travestimiento*, lo cierto es que su nombre recibe dos alteraciones de cuño masculino. Una es la H final, que no figura en su partida de nacimiento: se trata de una adición efectuada “por sugerencia de Guillermo de Torre a quien conocí un día que Borges lo llevó caminando desde mi casa, en Belgrano, desde el centro. Él me convenció de que la hache era como un penacho que daba más realce a las dos sílabas insignificantes”<sup>504</sup>. La otra modificación significativa es el apelativo *Noroliverio*, acuñado por el editor de las obras completas de Oliverio Girondo, Enrique Molina, quien bautizó a la pareja con ese neologismo, anulando la marca de género femenino al enlazar el nombre de Norah con el de su esposo, con quien se había casado el 16 de julio de 1943. A Norah se la muestra casi siempre como a la mitad de un dúo, como un ser cultural bifronte: “hasta sobre sus cuerpos se instalan mitos correlativos; el que más llama la atención es aquel que destaca la capilaridad distribuida entre el cabello de Norah y la barba de Oliverio”<sup>505</sup>.

Si la identidad del nombre de Norah se asocia a intervenciones masculinas, también las tutelas literarias del sexo opuesto abundarán en su biografía, con su consentimiento<sup>506</sup>. La primera nace por ser ella pariente política de Jorge Luis Borges y

---

<sup>502</sup> Francine Masiello: *Entre civilización y barbarie: Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 256.

<sup>503</sup> María Gabriela Mizraje: *Argentinas... op. cit.*, p. 17. Sobre este argumento reflexiona Victoria Ocampo: sobre el costo que acarrea a las mujeres ganarse el derecho al nombre propio y a la firma de la escritura sin las artimañas de las iniciales asexuadas ni el imperativo de adoptar el nombre del otro, el masculino. Reconoce estas tretas que lograron burlar los prejuicios sexistas pero desea conquistar el derecho al nombre literario como mujer: “Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como mujer [...] Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre.”, en Victoria Ocampo: *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982, p. 104.

<sup>504</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras... op. cit.*, p. 12. Esta declaración de la autora llama la atención a la luz de la revisión de su cuaderno inédito “Oasis”, donde poemas datados en 1922 incluían ya su firma con la H final incorporada, siendo que el escritor español no había viajado aún a la Argentina para tales fechas.

<sup>505</sup> María Gabriela Mizraje: *Argentinas... op. cit.*, p. 189.

<sup>506</sup> Jorge Luis Borges prologa el primer libro de Lange, *La calle de la tarde*, José Ortega y Gasset redactó el epílogo del primero de Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatrice*. Un olvidado, Juan Julián Lastra,

familiar directa de su camarada ultraísta Guillermo Juan<sup>507</sup>, quien fuera uno de los firmantes, en la revista mural *Prisma* de Buenos Aires a fines de 1921, y de la “Proclama ultraísta” reproducida en el número 21 de *Ultra* junto a Borges, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre:

Yo conocía a la familia Borges. Guillermo Juan Borges, primo de Jorge Luis es también mi primo, porque es hijo de una hermana de mi madre. El parentesco común motivó el acercamiento entre Jorge Luis y yo. A mí me gustaba su compañía. Me gustaba tanto que aceptaba el sacrificio de largas caminatas (con lo poco que me gusta caminar) con tal de poder conversar con él. Me hablaba del Ultraísmo, yo seguía escribiendo mis versos<sup>508</sup>.

Cuando Guillermo Juan se presenta en las páginas de la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927) señalará como uno de sus discípulos a la escritora, a pesar de que ella no le atribuirá la relevancia en su trayectoria lírica que sí le reconocerá a Borges y a Girondo<sup>509</sup>.

Dentro de la plástica ultraísta descollaron dos mujeres, Norah Borges –seudónimo de Leonor Fanny Borges Acevedo– y Sonia Delaunay, figuras indisociables de su par masculino en toda biografía artística: sus maridos Guillermo de Torre y Robert Delaunay. Para concluir el inventario de mujeres vinculadas a los ismos en España y Argentina, una olvidada es la pintora vanguardista española Maruja Mallo<sup>510</sup>.

La gravitación de la figura de Norah Lange en el campo intelectual argentino se comprueba con números: a los veinte años de edad, y tras haber publicado dos libros de

---

firma, en 1916, el prólogo a *La inquietud del rosal*, de Alfonsina Storni. Según Sarlo, “las diferencias son tan obvias y conducen tan directamente al origen social y a la futura colocación en el campo intelectual de estas tres mujeres, que casi parece inútil ocuparse con más detalle”, en Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 69.

<sup>507</sup> Guillermo Juan Borges (1906-1966) fue un poeta que integró el movimiento ultraísta, participó en la fundación de la revista mural *Prisma* (1922) y fue colaborador de *Proa*, *Martín Fierro* y *Crítica*.

<sup>508</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras...op. cit.*, p. 11.

<sup>509</sup> Confiesa Lange que “He tenido suerte en mi oficio de escritor. Independientemente de la calidad humana de quienes me acompañaron en la vida, debo a dos personas cuanto de valor haya en mis obras: a Jorge Luis Borges los años de mi iniciación en la literatura; a Oliverio durante el resto de mi vida. Si no los hubiera conocido estoy segura de que mis obras serían muy distintas de lo que son. Oliverio me obligaba a trabajar ocho horas diarias y leía con mucha severidad lo que había escrito”, en Beatriz de Nóbile: *Palabras...op. cit.*, p. 21. La gratitud a Oliverio la plasmará en la dedicatoria de *Cuadernos de infancia* (“A Oliverio Girondo –cuyo elogio siempre resultaría mezquino– por su severa, generosa y paciente culpabilidad en este libro”).

<sup>510</sup> Para Mihai Grünfeld, una excepción nada sorprendente a la escasez relativa de mujeres vanguardistas durante la primera mitad del siglo XX se encuentra en las filas izquierdistas de la vanguardia: dos figuras relevantes son la chilena Winétt de Rokha y la peruana Magda Portal, activas políticamente, en cuya poesía muchas veces se combinan imágenes y sintaxis vanguardistas con elementos del realismo socialista. Nosotros agregaríamos a este inventario a la cubana Mariblanca Sabas Aloma, una de las fundadoras del Grupo Minorista cuya obra presenta una constante preocupación por los problemas sociales y la responsabilidad histórica, el feminismo y –en un primer momento– el vanguardismo artístico.

poemas ultraístas, *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926), es la única mujer que aparece en un catálogo de cuarenta y seis poetas incluidos en la citada *Exposición de la actual poesía argentina*. A los quince años había ya participado en la edición de las revistas *Prisma* y *Proa* junto a Jorge Luis Borges quien prologa su primer libro de poemas *La calle de la tarde* (1925). También será colaboradora activa del periódico quincenal *Martín Fierro* y de la *Revista Oral* dirigida por Alberto Hidalgo en los sótanos del Royal Keller. Del otro lado del Atlántico, sus poemas habían aparecido ya en *Alfar* (reseñados por Guillermo de Torre, cuando solo contaba con diecisiete años) y, probablemente, también en *Vértice*, dirigida por Manuel de la Peña<sup>511</sup>. Hacia 1968 es una de las dos únicas mujeres que han obtenido el Gran Premio de Honor y medalla de oro de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Cuando Mihai Grünfeld, en 1995, edita su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, elige cincuenta y cinco figuras representativas de la vanguardia poética latinoamericana de los años '20 y '30 e inserta textos de solo tres mujeres: Norah Lange, Magda Portal y Winétt de Rocka. Aun así, Lange logró ser incluida con dificultad, durante décadas, dentro de un “minicanon femenino argentino”, según definición de Andrés Avellaneda<sup>512</sup>. En los últimos dos lustros su literatura adquirió mayor visibilidad con motivo del centenario de su nacimiento y la reedición de sus obras por la editorial rosarina Beatriz Viterbo, tarea aún incompleta.

Durante el siglo XX las escritoras argentinas no instituyen una escuela poética ni una corriente literaria. Para Alicia Genovese no hay discurso de mujer sostenido sino irrupciones, apariciones dentro de la trama que teje el relato de la historia de la literatura. Independientemente de la ubicación que tengan dentro del campo intelectual —que puede ser privilegiada, como en el caso de Victoria Ocampo— las escritoras, en el

---

<sup>511</sup> La información acerca de la temprana publicación de poemas ultraístas por Lange en esta revista nos la ha facilitado Susana Lange, quien lo habría escuchado en su entorno familiar, a pesar de no poseer evidencias documentales. También la investigadora argentina Patricia Artundo y Juan Manuel Bonet en su *Diccionario* lo señalan como dato certero. No hemos logrado dar con ejemplares de tal publicación en los fondos hemerográficos de las principales bibliotecas españolas ni en los catálogos de la Red de Bibliotecas Universitarias REBIUN. Según detalle incluido en el índice bibliográfico de Harald Wentzlaff-Eggebert (1999), *Vértice* publicó tres números en 1923, y contó entre sus colaboradores con Mauricio Bacarisse, José Bruno, Rafael Cansinos Assens, Gerardo Diego, Ramón Gómez de la Serna, Cesar González Ruano, Rafael Lasso de la Vega, Juan José P. Doménech, Miguel Pérez Ferrero, Eliodoro Puche, Guillermo de Torre y otros.

<sup>512</sup> Andrés Avellaneda: “Canon y escritura de mujer: un viaje al centro de la periferia” en *Revista Espacios*, Nro. 10, noviembre-diciembre de 1991, pp. 87-90. Desde mayo a agosto de 1987 Juan Carlos Martini y Rubén Ríos organizaron en la revista *Humor* una encuesta sobre literatura argentina. Se hizo llegar a cincuenta y cuatro escritores y escritoras argentina una única pregunta: “¿Cuáles son, para usted, las diez novelas más importantes de la literatura argentina?”. Señala Avellaneda que de los ciento sesenta textos mencionados en ella, solo quince fueron escritos por mujeres. Además 12 escritoras fueron nominadas, y todas ellas con pocos votos. Las elegidas: Sara Gallardo (cuatro votos), María Granata (tres); Beatriz Guido y Norah Lange (dos cada una), y con un solo voto cada una, Libertad Demitropulos, Cesar-Duayen-Emma de la Barra, Griselda Gambaro, Juana Manuela Gorriti, Martha Lynch, Olga Orozco, Elvira Orpheé y Alicia Steinberg.

relato de la historia literaria, trazan digresiones, *excursus*. Aunque manejen los procedimientos literarios canónicos (el ejemplo podría ser Silvina Ocampo en relación con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), “algo les impide ser centro de ese canon”<sup>513</sup>. Ciertos críticos como Helena Percas toman la fecha de publicación del primer libro de Alfonsina Storni, *La inquietud del rosal*, para hablar de una *Generación del '16* de poetas mujeres, momento en que se fundaría la constitución del sujeto-mujer en la poesía argentina.

Además de su oficio de escritora, otro rol fijo que se le atribuye a Norah Lange es el de anfitriona. Primero como hija, más tarde como esposa. Su rol de *salonnière* ingresa a la ficción en *Adán Buenosayres*, donde Norah Lange/Ethel Amundsen-Solveig Amundsen acogen en su casa a los miembros del grupo vanguardista argentino que celebraban tertulias literarias semanales. Es allí donde comienza a cosechar juicios críticos o celebratorios sobre su obra. Confiesa a Beatriz de Nóbile, en una entrevista, que sus primeros pasos en el territorio de la literatura fueron mal recibidos:

a los catorce años empecé a escribir poesía [...] En un cuaderno al que nadie tenía acceso. Hasta que un día me animé a descubrirlo. Fue un atrevimiento que me costó cierta desilusión. Habían llegado a mi casa Ricardo Molinari y Alejandro Barraza. [...] les entregué el cuaderno y dejé que lo leyeran a solas... mientras yo los espiaba por una ventana. Se reían. Fue una manera de delatar su opinión. Eso bastó a mi timidez. El cuaderno volvió a ser secreto<sup>514</sup>.

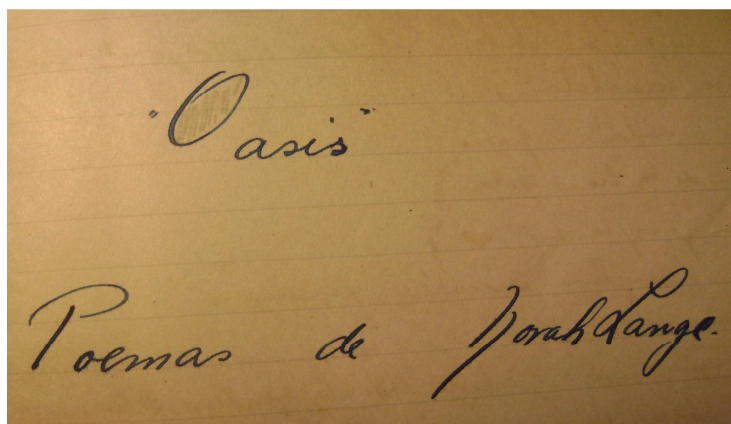
Esto ocurre en los primeros años de la década del '20. El cuaderno que menciona Norah Lange en esta entrevista lleva el título de “Oasis”; varios de sus poemas persisten hoy en el inédito mientras otros han sido incorporados por la autora a *La calle de la tarde* o esparcidos en las revistas ultraístas y misceláneas citadas párrafos atrás. Ese cuaderno descansa hoy en poder de su sobrina. Reproduciremos en este capítulo los poemas inéditos más tempranos, de corte ultraísta, para su estudio e interpretación<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> Alicia Genovese: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1999.

<sup>514</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras...op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>515</sup> Ver antología incorporada en el *Apéndice*.



**Imagen 31.** Cuaderno autógrafo de Norah Lange que recoge sus primeros poemas ultraístas, muchos de ellos inéditos, así como anotaciones ocasionales sobre el proceso de composición, comentarios autobiográficos, listados de correspondencia con autores.

La figura de Lange acogió numerosas etiquetas. Su rara belleza la convirtió en una suerte de fetiche grupal. Muchos de sus amigos y conocidos la evocan como rebelde y espectacular. “Se fetichiza su flameante pelo rojo”<sup>516</sup>; “Norah, preclara por el doble resplandor de sus crenchas y de su altiva juventud, leve sobre la tierra. Leve y altiva y fervorosa...”<sup>517</sup> escribe Borges; “un ángel de cabellera rojiza y perfil agudo”<sup>518</sup>, agrega Ulises Petit de Murat; “dulces ojos de ángel/ y dos trenzas de fuego sobre una vaga túnica”<sup>519</sup>, versifica Córdova Iturburu. No es otra cosa que la “sirena” del grupo, aquella que despierta las tentaciones irrealizables de los hombres que la rodean en sintonía con el disfraz autoparódico que elige para la presentación de su novela *45 días y 30 marineros*, que se convierte así en un guiño biográfico legible en clave irónica. Sostiene Sylvia Molloy que esa visibilidad de Norah Lange obra en desmedro de su escritura. La necesidad de crear imagen en la artista mujer en ciertos casos adquiere más importancia que su creación artística, de esta forma los contemporáneos de Lange leyeron más esa imagen (desenfadada, excéntrica, exótica) que su obra, sin comprender que tal imagen, adoptada y estilizada por la propia autora con fines tanto estratégicos como compensatorios, se trató de una pose destinada a llamar la atención desde la orilla, desde una diferencia, política o de género, que no cabía dentro de las ideologías reinantes. La imagen de Lange, iniciada por el público, perfeccionada por ella misma, es, en resumidas cuentas, “*un texto más*, legible desde y en la literatura”<sup>520</sup>.

<sup>516</sup> Sylvia Molloy: “Una tal Norah Lange” en *Obras completas I*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005, p. 10.

<sup>517</sup> Jorge Luis Borges: “Nora Lange. *La calle de la tarde*” en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, p. 106.

<sup>518</sup> Citado por María Esther De Miguel: *Norah Lange*, Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 104.

<sup>519</sup> *Ibid.*

<sup>520</sup> Sylvia Molloy: “Una tal Norah Lange” *loc cit*, p. 10. Los primeros críticos, cuando leyeron a Norah Lange la llamaron frecuentemente *poetisa*. El término, inapropiado para Lange, mantiene la distancia del

Jorge Luis Borges fue uno de los primeros responsables en la consolidación de la imagen de exotismo y biculturalidad de Lange al bautizarla “escalda” e insertarla dentro de la tradición de los antiguos poetas escandinavos autores de cantos heroicos y de sagas con motivo de su origen nórdico, con el que ni la propia Norah se identificó, según estudiaremos en el sub-apartado 2.5.1., dedicado al criollismo ultraísta<sup>521</sup>. Otro de los tópicos que inauguró Borges fue el de su juventud: el *aniñamiento de las poetisas*, que también recayó sobre Delmira Agustini:

en esa iniciación advino a nuestra fraternidad Norah Lange y escuchamos sus versos, conmovedores como latidos, y vimos que su voz era semejante a un arco que lograba siempre la pieza y que la pieza era una estrella. ¡Cuánta eficacia limpia en esos versos de chica de quince años!<sup>522</sup>

Hay una hipérbole en el prólogo borgiano a *La calle de la tarde*, pues la poeta tiene algunos años más que quince. Sin embargo, el aniñamiento, con su connotación de ingenuidad y frescura, casa perfectamente con el proceso de “angelización” materializado en la persona de Lange. En 1924 en la revista *Martín Fierro*, Córdova Iturburu le dedica un poema con un acápite que aprovecha el anagrama: “No sé quién eres ni si eres pero sé tu nombre: Norah Lange”; en sus versos el autor sugiere el juego fonético *Lange/ángel*: “Norah Lange: en tu nombre se mecen las campanas... Norah Lange: tu nombre pasa como un arcángel”<sup>523</sup>. Dice Ulises Petit de Murat, al recordar un encuentro que tuvo con la autora durante su adolescencia: “En el recuerdo que todo lo magnífica, una mujer puede parecer un ángel. Para nosotros, aquella mujer, adolescente aún, tenía un prestigio casi divino que la emparejaba con una raza celestial”<sup>524</sup>. Por su parte, Rafael Alberti, radicado ya en Argentina, empleará las siguientes palabras para referirse a ella: “Norah, arcángel de ascua, los cabellos/ trataba de amansar las aguas

---

género pero corrige la imagen desenfadada: la poetisa es la mujer que cultiva una escritura suave, femenina, posiblemente sentimental, algo pasada –con este criterio, señala Molloy, también sería “poetisa” Amado Nervo–.

<sup>521</sup> Señala Borges en su prólogo que en el poemario de Lange hay que hacer dos distinciones: una “cronológica y propia de nuestro tiempo” y otra individual. La primera es la prodigalidad de metáforas que justifica “la evocación de las grandes fiestas de imágenes que hay en la prosa de Cansinos Assens y la de los escaldas remotos –¿no es Norah, acaso, de raigambre noruega?– que apodaban a los navíos potros del mar y a la sangre, agua de la espada. La segunda es la parvedad de cada poesía, parvedad inevitable y esencial cuya estirpe más fácil está en las coplas que han brotado a la vera de la guitarra hispánica y resurgen hoy junto al pozo, también oscuro y fresco y dolorido, de la guitarra patria” en J. L. Borges: “Nora...” *loc. cit.*, p. 107.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 106. El aniñamiento de Lange será otro tópico remanido en las páginas de *Alfar*, donde Guillermo de Torre presenta poemas de las poetisas argentinas Norah Lange, Helena Martínez Murgiondo y María Clemencia López Pombo y las define como “aurorales poetisas, demasiado tiernas e imprecisas [...] solicitando la sonrisa comprensiva del lector, nos bastará solo insistir sobre su radiante juventud: ninguna de ellas rebasa todavía la línea meridiana de los veinte años” en *Alfar* Nro. 33, octubre de 1923, p. 74.

<sup>523</sup> Citado por María Esther de Miguel: *Norah... op. cit.*, p. 104.

<sup>524</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

con la música/ de su celeste acordeón...”<sup>525</sup>. También Oliverio Gironde insistirá con el tópico en uno de sus poemas más célebres, cuando la bautiza “ángelnorahcustodio” y “ángelcustodiomío”<sup>526</sup>. Literalmente, la semántica de la angelización la acompañará hasta la tumba, pues en el homenaje leído con motivo de su muerte, Enrique Molina se refiere a ella diciendo: “Oliverio solo podía amar a una mujer etérea. Norah era una mujer etérea, vibrátil de pasión, con esa propiedad del aire de propagarse en ondas sutiles, cada vez más vastas”<sup>527</sup>.



**Imagen 32.** “La mujer etérea”, caricatura de Oliverio Gironde con ojos albicelestes –los colores de la bandera argentina– y cabello entre rubio pelirrojo, como el de Lange. La pintura, colgada durante décadas en la escalera de su casa de la calle Suipacha, salió del anonimato en diciembre de 2007 con motivo de la Exposición homenaje a Oliverio Gironde efectuada en el Museo Xul Solar, con curaduría de Patricia Artundo.

Cuando la prosa de Norah Lange se aparta del estereotipo del añejamiento o la angelización es recibida por los críticos contemporáneos como una textualidad anómala, amenazante y transgresora. En sus novelas tempranas se plantea una tensión entre lo que se espera de la “autora ángel” y lo que Lange se propone decir y hacer con su escritura. *Voz de la vida* y *45 días y 30 marineros* han sido las obras sobre las que más cuestionamientos de orden moral (y censura estética) recayeron, pues estas no cuadraban con las expectativas de una escritura de mujer. Lo mismo había sucedido a Victoria Ocampo con *De Francesca a Beatrice*, pero en este caso la descalificación de

<sup>525</sup> *Ibid.*, pp. 167.

<sup>526</sup> Con motivo de la inminente publicación de las *Obras Completas* de Oliverio Gironde por editorial Losada, Enrique Molina escribe un artículo fechado 13 de agosto de 1968 en *Primera Plana* donde señala que con esa iniciativa se editaría por primera vez el poema dedicado a “ÁngelNorahcustodio”, compuesto después de *En la masedula* (1956).

<sup>527</sup> María Esther De Miguel: *Norah... op. cit.*, p. 185.

algunas voces como la de Groussac no estuvo ligada a la elección temática sino a la selección de un género tradicionalmente masculino como el ensayo.

## 2.2. *Refracción sin imitación. El prisma como metáfora del Ultraísmo argentino*

Una constante del Ultraísmo fue su comunicación con el dominio hispanoamericano y el portugués, así como sus abundantes conexiones internacionales. Tal como auspiciaban el Poeta de los Mil Años y Renato en el capítulo final de *El Movimiento V.P.*, del otro lado del Atlántico se propagó una modalidad ultraísta local. Sin embargo, 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 *martinferrista*– como en el Uruguay –la dirección *nativista*–.

Una metáfora de tal operación, aplicable a la variante argentina, podría ser el *prisma*, cuerpo de cristal utilizado para producir la reflexión, refracción y descomposición de la luz<sup>528</sup>. Este sustantivo dio nombre en diciembre de 1921 a la revista mural apadrinada por Jorge Luis Borges apenas desembarcar en Buenos Aires proveniente de Palma de Mallorca, de la cual diría que “dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos”<sup>529</sup>, y de la que solo saldría un segundo número, en marzo de 1922. La relevancia semántica de la metáfora del prisma –objeto que no refleja, sino que refracta y descompone, es decir, *desrealiza*– se redobla gracias al homónimo poemario de Eduardo González Lanuza, considerado el muestrario más acabado del Ultraísmo argentino, como había sido *Hélices* para el equivalente español. El pecado del libro de González Lanuza, según Jorge Schwartz, es haber sido “producto de un *ismo*”<sup>530</sup>, una especie de laboratorio de experimentación que incorporó la utilería

---

<sup>528</sup> El prisma es mencionado por primera vez en conexión con el movimiento que nos ocupa en el “Manifiesto del Ultra” publicado en la revista *Baleares*, de Palma de Mallorca, en febrero de 1921, con firma de Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges, recogido en Pablo Corbalán: *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ed. Del Centro, 1974. En tal manifiesto se explica el motivo para la adopción de tal símbolo-emblema: “Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime, hace del mundo su instrumento y forma –más allá de las cárceles espaciales y temporales– su visión personal”. También se alude al prisma en “Anatomía de mi Ultra”, con firma de Borges en la revista madrileña *Ultra*, el 20 de mayo de 1921: “Solo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. [...] anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda”.

<sup>529</sup> Jorge Luis Borges: “Nora...” *loc. cit.*, p. 107.

<sup>530</sup> Jorge Schwartz: “Cansinos...” *loc. cit.*, p. 718.



retórica y técnica del movimiento. Idéntico defecto de artificiosidad atribuido al poemario de Guillermo de Torre, como estudiamos en el capítulo anterior.

Al escribir el prólogo a *La calle de la tarde* para su amiga, Borges confecciona un balance del movimiento y tiende un puente de separación entre el Ultraísmo argentino y el hispánico, calificando a uno de lúdico y al otro de sentimental, pero englobando a ambos bajo la categoría de ejercicios escolásticos:

En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han forasterizado en mí, comenzaba el Ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. [...] Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incantaciones gastadas y nos urgía la ambición de hacer lírica nueva. Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos amaron y solicitamos un arte impar y eficaz en que la hermosura fuese innegable como la alacridad que el mes de octubre insta en la carne juvenil y en la tierra. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos<sup>531</sup>.

La labor selectiva en tierra argentina afectó no solo la producción intelectual vanguardista sino también la difusión de literatura extranjera. Según Beatriz Sarlo a comienzos de la década del '20, en el momento en que la revista *Inicial* comienza a publicarse, la llegada de las vanguardias estéticas como el Futurismo o el Surrealismo es fragmentaria. No se trata de desconocimiento o desactualización frente a lo europeo, sino de una selección. Así aborda Sarlo la labor publicitaria de la revista *Proa*, cuando sostiene que “no difunde ni a todos los autores ni a todos los textos: refuncionaliza la literatura europea en el contexto de la renovación rioplatense”<sup>532</sup>.

Hay coincidencias notables en el destino y desarrollo de ambos Ultraísmos. El olvido o el desdén de los historiadores de la literatura que hemos documentado en el capítulo anterior 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)<sup>533</sup>; ambos alimentaron polémicas externas (en Argentina, con el Grupo de Boedo); ambos representaron la reacción antipasatista contra el Novecentismo/Modernismo (en Argentina se arremetió contra la herencia del primer Leopoldo Lugones y contra el legado de Rubén Darío)<sup>534</sup>; ambos influyeron notablemente en la obra madura de sus otrora componentes. Incluso sus fundadores

<sup>531</sup> Jorge Luis Borges: “Nora...” *loc. cit.*, p. 106-107.

<sup>532</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad...* *op. cit.*, p. 116.

<sup>533</sup> Los tres poemarios langeanos son rechazados por ella años después al juzgarlos “plagados de las obligatorias metáforas impuestas por el Ultraísmo”, en María Elena Legaz: *Escritoras...* *op. cit.*, p. 27.

<sup>534</sup> Se anuncia desde la “Proclama” de *Prisma* la voluntad de desprestigio del “tatuaje azul rubeniano”, los “cachivaches ornamentales” y el anecdotismo.

comparten análoga actitud. Jorge Schwartz señala otro vínculo que une a Rafael Cansinos Assens con Jorge Luis Borges en relación con la vanguardia, pues los dos son fundadores del mismo movimiento, uno en Madrid, en 1918, el otro en Buenos Aires, en 1921. Este mismo año es publicado *El Movimiento V.P.*, dando prácticamente las espaldas a la vanguardia; Borges por su parte será también uno de los primeros críticos del movimiento por él mismo fundado<sup>535</sup>. Si la *Generación del '27* concilió los intentos más rupturistas del Ultraísmo primigenio con la tradición clásica española, la *Generación de Martín Fierro* cumplió igual labor en el campo intelectual del país latinoamericano mediante el cultivo del criollismo, el nacionalismo, el antimperialismo y una politización supeditada a las condiciones históricas del país y del subcontinente<sup>536</sup>. En sus nombres se trasluce el anclaje en la tradición nacional: en un caso, con el homenaje al deceso de una de las figuras sobresalientes del Barroco hispánico, en el otro, con el tributo al poema narrativo argentino considerado ejemplar dentro del género gauchesco<sup>537</sup>.

También la acusación de ser un movimiento destructivo, no propositivo, recaerá sobre el Ultraísmo argentino. Borges, cuya ambivalencia respecto del movimiento siempre fluctuará entre el recuerdo celebratorio y la censura estilística, llegará a calificarlo de “árida secta” y de “equivocación”. El error del Ultraísmo, en su opinión, fue el de no haber enriquecido la literatura, el de haber prohibido simplemente: “Por ejemplo casi todos escribíamos sin signos de puntuación. Hubiera sido mucho más interesante inventar nuevos signos, es decir enriquecer la literatura... El Ultraísmo fue una revolución que consistía en relegar la literatura a un sola figura, la metáfora”<sup>538</sup>. En varios aspectos, las dos modalidades ultraístas fueron manifestaciones espejadas.

---

<sup>535</sup> Ya citamos en el primer capítulo la coincidencia entre Cansinos Assens y Borges respecto de la invención de una estirpe judía. En una de sus cartas a Maurice Abramowicz desde Palma de Mallorca, el 11 de octubre de 1920, confiesa que le “halaga esa obsesión judaica que tantas veces me has señalado” y que acaba no sabe “cómo celebrar ese arroyo de sangre israelita que corre por mis venas. En cuanto a mi trayectoria literaria, compruebo con agrado que esta gloria vana mía y personal que me ha dado el Ultraísmo, resplandece sensiblemente”, en Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 111.

<sup>536</sup> Señala con acierto Gloria Videla que la relación de Borges con la vanguardia poética y con la tradición literaria y filosófica no puede dibujarse como una línea recta y evolutiva: no es posible hablar de una trayectoria nítida, según la cual habría un joven Borges que comienza seducido por un cenáculo iconoclasta y vanguardista o por los aires renovadores epocales y que –al madurar– se encuentra con la gran tradición cultural, se despoja de sus “tics” ultraístas. Ya desde los inicios junto a Cansinos Assens y los ultraístas españoles hay en Borges conjunción o convergencia de actitudes: la sonda de la tradición y la búsqueda a través de la experimentación renovadora. Ya en su estada en Mallorca, adonde aglutina un grupo ultraísta, se muestra crítico con respecto a lo que considera solo fórmulas parciales que tratan de solucionar el gran problema estético. Borges atestigua una “doble mirada de Jano hacia el pasado y hacia el futuro”, en Videla, Gloria de Rivero: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994, p. 112.

<sup>537</sup> El nombre del periódico vanguardista también puede leerse como un tributo a la publicación periódica homónima fundada en 1904 por el anarquista Alberto Ghirardo, que leía el poema hernandiano en clave de protesta social.

<sup>538</sup> Citado en Jorge Luis Borges, *temas de pertenencia: el movimiento ultraísta*, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Argentina. <http://www.me.gov.ar/efeme/jlborges/temas.html> [13-12-2011]. Su

Emir Rodríguez Monegal se concentra en el estudio de la variante uruguaya, el nativismo. Si para el crítico oriental el destino del Ultraísmo en España y en Argentina había sido adverso y fugaz, no menos sucedería en el Uruguay<sup>539</sup>. Existió incluso una “antología fantasma” publicada en 1927 por Ildefonso Pereda Valdes y Nicolás Fusco Sansone, que fue editada por El Ateneo en Buenos Aires el mismo año que la *Exposición...* de Pedro Juan Vignale y Cesar Tiempo. Por la distribución de su material, por las notas autobiográficas que a veces preceden la selección de cada poeta, hasta por sus ilustraciones (entre ellas, de Norah Borges), este libro parece inspirado en la edición argentina. El grupo vanguardista, nucleado en el apartado “Poetas nuevos”, ocupa el centro de la *Antología* e incluye no solo a Silva Valdés y a Pedro Leandro Ipuche, sino también a otros que Borges estimaba, como Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty y María Elena Muñoz:

Si el valor antológico del libro es pequeño o nulo, su valor documental es grande. Más que en los poemas mismos, el aire del Ultraísmo circula en el prólogo y el epílogo, en algunas de las ilustraciones, en muchas de las reseñas biográficas y autobiográficas. [...] el humor es la sustancia que preserva ciertas páginas. Creo que a partir de esta *Antología* y de los trabajos críticos de Borges sería posible reconstruir el olvidado Ultraísmo uruguayo<sup>540</sup>.

El señalamiento de Rodríguez Monegal acerca de la fugacidad de la afiliación ultraísta de Borges es justo. Ya en el prólogo de *Fervor de Buenos Aires*, el autor comenzaba a distanciarse de los axiomas del Ultraísmo originario, advirtiendo que siempre había sido “novelero de metáforas”, pero solo de aquellas eficaces, no practicadas por una mera búsqueda de lo insólito: “En este libro hay varias composiciones hechas por enfilamiento de imágenes, método que alcanzó perfección en breves poemas de Jacobo Sureda, J. Rivas-Panedas y Norah Lange, pero que desde

---

amigo Néstor Ibarra opinaba que el Ultraísmo no tuvo un valor de destrucción, porque “el mérito del Ultraísmo no es negativo sino positivo. Que en un país [...] haya habido diez o veinte personas para reunirse, para confesar la literatura como actitud esencial, para conversar de problemas de técnica literaria, para dilucidar en común una fe literaria valiente y nueva (tal creída), para fundar aunque efímeras, significativas revistas de definida orientación; que la idea de cooperación, de grupo haya sido aceptada en materia de arte [...] haya por sí solo podido dar a la poesía, a la literatura, al periodismo argentino, una personal aunque errada y, meramente formal unidad; que esta influencia haya secretamente, pero efectivamente cundido hasta por toda sud-América, que se haya en todas partes mantenido como ocho años [...] solo cabe respetar y agradecer esa primera jornada de una Argentina que comienza” en N. Ibarra: *La nueva... op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>539</sup> Para Monegal, aunque la fortuna crítica del Ultraísmo español o de la variante argentina no haya sido espectacular (tuvo algunas figuras como Borges, cuyo paso por sus filas no fue muy demorado), no cabe duda de que ambos movimientos cuentan no solo con cronistas, sino hasta con historiadores y críticos.

<sup>540</sup> Emir Rodríguez Monegal: “El olvidado Ultraísmo uruguayo” en *Revista Iberoamericana* Nros. 118-119, enero-junio de 1982, p. 272.

luego no es el único. Esto [...] será blasfemia para muchos compañeros sectarios”<sup>541</sup>. Efectivamente, sus antiguos camaradas españoles se desconcertaron al comprobar que el argentino había eliminado de su primer poemario gran parte de la imaginería exaltada por el Ultraísmo (y por el mismo Borges). En su artículo “Para la prehistoria ultraísta de Borges”, Guillermo de Torre explica el pasmo generado al recibir el libro que excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. “De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía”<sup>542</sup>. Rafael Cansinos Assens, en el tercer tomo de *La nueva literatura*, justifica la retractación de su discípulo –que es, simultáneamente, una autojustificación–, interpretando su alejamiento según el mismo motivo que había guiado la escritura de *El movimiento V.P.*:

esa enconada y pueril pugna por la novedad que surgió entre los poetas de 1919 y que yo he tratado de describir con simpático humor en mi novela *El movimiento V.P.* La mayor parte de esos poetas, deslumbrados por los versos de Huidobro, cifraban todo el interés lírico en lo puramente formal, dedicándose a la captura de imágenes, cuya novedad residía solo en la palabra y que volaban sueltas en el poema como mariposas, sin formar un pathos íntegro y complejo. Contra ese menguado concepto de la lírica yérguese Borges<sup>543</sup>.

La decepción de Borges con el Ultraísmo peninsular puede rastrearse paso a paso en el epistolario mantenido con sus amigos Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda. Apenas conocer la noticia de su regreso a la patria natal, el joven escritor se apena. En carta dirigida a Sureda el 20 de enero de 1921 Borges escribe en jerga ultraísta: “La cabellera azulada de los mediodías que se derrama sobre los tejados luminosos. [...] El momento de reciprocidad epistolar’ (¡Torre!) ha llegado. Desgraciadamente, también llegará el momento de volver a América. [...] La vuelta a Buenos Aires me entristece”<sup>544</sup>. Más tarde, desembarcado en Argentina, contará a su interlocutor que

---

<sup>541</sup> Jorge Luis Borges: “A quien leyere” en *Fervor de Buenos Aires. Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 163. Ya desde 1920 Borges advierte que el Creacionismo puede tornarse una “jaula” para la imaginación literaria, por su monotonía, sistematización y empacho de metáforas.

<sup>542</sup> Señala el poeta y crítico chileno Antonio de Undurraga que no cabe duda de que esta imprevista metamorfosis del bachiller suizo en gaucho o paisano de suburbio tuvo que producir pesar entre sus contertulios ultraístas. “Ya vimos cómo la verde y lisa pampa argentina se devoró, prontamente, al mirador teórico reenunciado por Jorge Luis Borges; y cómo lo envolvieron también en una lejana niebla los románticos y viejos barrios de Bs As, con almacenes y parroquianos funambulescos en sus esquinas rosadas. [...] se desvanecieron sus esencias ultraístas en contacto con la pampa argentina y los suburbios de esta metrópoli. La poesía gauchesca, el clima estético de los juglares de la inmensa llanura resultó, para todos, tan poderoso, que la interferencia tornóse inevitable. [...] Cada cual –a su manera- empezó a sentirlo o presentirlo como un patrimonio nacional”, en Antonio de Undurraga: “Teoría del creacionismo” en *Vicente Huidobro: Poesía y prosa. Antología*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 126.

<sup>543</sup> Rafael Cansinos Assens: *La nueva... op. cit.*, pp. 285-286.

<sup>544</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 135.

“Nos hemos anclado en Buenos Aires en un barrio geometral, serio y sosegado [...] esta América donde todo parece flojo y marchito”<sup>545</sup>. Pronto comienza a operar la metamorfosis. Incluso antes de fundar *Prisma* ya empezaba a descreer del Ultraísmo, en una actitud emparentada con la de Cansinos Assens, pues en enero de 1921 afirmaba a Sureda que: “En la práctica, Ultraísmo = estancamiento. Son unas largas vacaciones para el cerebro. La idiotez estilizada”<sup>546</sup>. A medida que avanzamos en la lectura del epistolario con su amigo mallorquín se percibe que el lenguaje borgiano adquiere progresivamente un tono más local (habla de su libro “metafísico, lírico-gualicheante-confesional” en la carta 35, y en la carta 37 le informa que “sigo escribiendo versos, pero iguales a los de siempre: ponientes, calles y lo demás”, lo cual permite suponer que estará finalizando *Fervor de Buenos Aires*)<sup>547</sup>. Comienza a anunciarle el nacimiento de un “Ultraísmo diferente”, el de su primo Guillermo Juan, que califica de “muy criollo” y que le permitirá reflejar el paisaje argentino. El uso de argentinismos aumenta. En su carta número 44, fechada en noviembre de 1924, ya declara estar rodeado “de este gustoso Buenos Aires”. Sus criterios y escalas de valores se han trastocado: Macedonio Fernández ha pasado a ser un modelo, ya que Ramón Gómez de la Serna es designado como un “sub-Macedonio”. En la carta 45, correspondiente a junio de 1925, habla de las colaboraciones españolas en la revista *Proa* –menciona a Ramón, a García Lorca y a Benjamín Jarnés– pero sigue manteniéndose fiel a sus criterios de criollismo (“Estoy volviendo a una llaneza criolla en el decir y a un vocabulario austero, sin lujos”).

Hacia 1924 el argentino publicará en *Proa* una declaración de intenciones titulada “Después de las imágenes”, donde se aparta de la metáfora, “esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán”, reconociendo el influjo indeleble sobre su creación (“cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio”) aunque, al juzgar su repercusión en la propia biografía, apela a una antítesis construida con pasajes bíblicos y con episodios que hacen referencia al *modus operandi* del brazo armado de la Sociedad Popular Restauradora rosista: “no sé si comparable al signo rojo que declaró los elegidos al Ángel o a la señal celeste que era promesa de perdición en las casas, que condenaba la Mazorca”<sup>548</sup>. Si para entonces Borges conservaba algún escrúpulo al referirse a su reciente experiencia vanguardista, en los ’70 reprobó abiertamente su iniciación literaria:

En Sevilla me relacioné con el grupo literario formado en torno a la revista *Grecia*. Los miembros de este grupo, autodesignado Ultraísta, se habrían propuesto renovar la literatura, una rama de las artes que ignoraban por completo. Alguno de ellos me confesó que toda su cultura estaba formada

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>547</sup> Joaquín Marco: “Prólogo” en *Cartas... op. cit.*, p. 41.

<sup>548</sup> Jorge Luis Borges: “Después de las imágenes” en *Proa* Nro. 5, diciembre de 1924, pp. 22-23.

por la Biblia, Cervantes, Darío y uno o dos libros del Maestro, Rafael Cansinos-Assens [...] 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<sup>549</sup>.

En este trabajo no adherimos al criterio crítico según el cual la última voluntad autobiográfica 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 como en Borges se ha tomado con demasiada seriedad el rechazo o menosprecio que ambos escritores han manifestado por sus iniciativas juveniles. No obstante la denuncia de insolencia creativa y cultural, existen anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta, reconocibles también en la obra madura de Norah Lange. Jorge Luis Borges extrema el antirrealismo creacionista y lo utiliza como trampolín para su propia teoría literaria negadora del tiempo y el espacio. La adjetivación antitética, del tipo hipálage o enálage, son procedimientos estilísticos que Borges desarrolló a lo largo de toda su obra. El cultivo sistemático de formas retóricas o sintácticas concisas pero de gran eficacia semántica, como el oxímoron, la antítesis o el zeugma, nacen en su etapa ultraísta, quizás emanados de ejercitar la abolición de frases medianeras, nexos adjetivos inútiles y reducir la lírica al desarrollo de la imagen. Gloria Videla coloca en primer plano los aportes del Expresionismo en la obra borgiana: la proyección del yo en el mundo externo y el contagio de las sensaciones subjetivas al objeto hasta el punto de desdibujar límites. Esta actitud, presente ya en la prehistoria española de Borges, permanecerá a lo largo de toda su obra y se valdrá de un recurso predilecto ya señalado: la hipálage o el desplazamiento calificativo, que proyecta un sentimiento o actitud interior en un objeto interno (“la escalera indecisa”, “los lentos jardines”)<sup>550</sup>.

En *Proa* testimonia Borges su admiración por Rafael Cansinos Assens en homenajes como el “Salmo” dedicado al sevillano, donde reconstruye con añoranza sus citas madrileñas mediante metáforas de temple metafísico, alusiones e imágenes judaicas y reflexiones sobre el paso del tiempo. Comienza a perfilarse el motivo del doble –el desdoblamiento de la identidad personal, los contrarios complementarios– que atravesará su obra prosística y poética de inicio a fin:

Larga y final andanza sobre la exaltación arrebatada del ala del viaducto.

---

<sup>549</sup> Jorge Luis Borges: “Autobiographical notes” en *The New Yorker*, 19 de septiembre de 1970, p. 112.

<sup>550</sup> Como señala Vicente Cervera Salinas, “La trilogía porteña es cifra de un idioma inicial, todavía no definitivamente desbastado, en que caben ser conciliadas las tendencias juveniles y entusiásticas de un poeta ya marcadamente reflexivo: el idioma sintético de Jorge Luis Borges. En estos tres poemarios están esbozados todos los futuros vuelos en dispersos, múltiples y quizás contradictorios aleteos” en Vicente Cervera Salinas: *Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Murcia, Editum, 1992, pp. 94-95.

[...] Noche postrer de nuestro platicar, antes que se levanten entre nosotros las leguas.

Aun es de entrambos el silencio donde como praderas resplandecen las voces.

Aun el alba es un pájaro perdido en la vileza más lejana del mundo.

Última noche resguardada del gran viento de ausencia.

Grato solar del corazón; puño de arduo jinete que sabe afrontar el ágil mañana.

Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo.

Es duro realizar que ni tendremos en común las estrellas.

Cuando la tarde sea quietud en mi patio, de tus cuartillas surgirá el mañana.

Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra.

Aún persistimos juntos.

Aún las dos voces logran convenir, como la intensidad y la ternura en las puestas de sol<sup>551</sup>.

Las narraciones borgesianas donde la presencia del doble es central se remontan a la década del '40: *Ficciones* se publica en 1944 e incluye cuentos de 1941, pertenecientes a *El jardín de los senderos que se bifurcan*, mientras que en *El Aleph* (1949) y en la colección de narraciones de *El informe de Brodie* (1970) aparecen ecos del mismo motivo. No obstante, como señalamos ya, este tópico campea su producción poética completa, desde su prehistoria ultraísta hasta intensificarse en los poemarios *El hacedor* (1960) y *El otro, el mismo* (1964)<sup>552</sup>.

---

<sup>551</sup> Jorge Luis Borges: "Salmo" en *Proa* Nro. 1, año 1, p. 50-51. También en el octavo número de *Proa*, correspondiente a marzo de 1925, incluirá otro homenaje al maestro sevillano, titulado "Dualidad de una despedida", mediante la incorporación de imágenes de resonancias cansinianas: "a semejanza del candelabro judío" o "luminarias de sucesiva esperanza" que convocan intertextualmente *El candelabro de los siete brazos* y *Las luminarias de Januká*.

<sup>552</sup> El denominador común de este extenso pero simplificado inventario es que la razón de ser de los citados personajes borgesianos deriva de la existencia necesaria de un par, que puede ser opuesto o complementario. Sin traidor no hay héroe, sin criminal no hay detective, sin autor no hay lector, sin soñador no hay criatura, sin discípulo no hay maestro, y viceversa: "Será la sombra de mi verano tu invierno y tu luz será gloria de mi sombra./ Aun persistimos juntos", escribe Borges a Cansinos. Pero este énfasis no se agota en un mero motivo literario. Subyace una concepción filosófica acerca de la condición humana que motiva la ficcionalización, como en la mayoría de la narrativa borgesiana. No es posible aislar temas y motivos de su obra porque son como haces transversales que se interceptan en un todo coherente. Así, el tema del doble se vincula con el problema de la identidad personal con base en una concepción acerca de la condición humana que se remonta al humanista francés Michel de Montaigne, retomada y reconstruida con distinto signo por uno de los "precursores" de Borges, Arthur Schopenhauer, como *condición humana sufriente*. Ver desarrollo de estas ideas en Marisa Martínez Pérsico: "Borges y Escher: analogías de la invención" en *Cartaphilus, revista de Investigación y Crítica Estética* Nro. 7-8, 2010, pp. 212-218.

### 2.3. Descolonización cultural e hispanismo selectivo

Efectuar un abordaje conjunto del Ultraísmo español y del argentino sin distinguir los atributos intrínsecos a cada modalidad comporta un descuido histórico. El crítico argentino Néstor Ibarra, en su temprano balance *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929* (1930), enuncia con claridad esta distancia no solo geográfica sino contextual: lo moderno, en Europa, es el imperativo de dos factores. En primer lugar la guerra, que lo desbarató todo y obligó a comenzar todo de nuevo; en segundo lugar, una fatiga: desde 1918 Europa buscaba una reacción contra la excesiva cultura, contra una técnica que poco a poco había conseguido suplirlo todo. Nada de tal en la Argentina: “de un lado la guerra casi no se ha hecho sentir entre nosotros; de otro, no podemos experimentar el hastío de lo que hemos carecido, no podemos acusar de esencial horror períodos literarios que no hemos conocido sino por reflejo, que no hemos practicado”<sup>553</sup>. Visto en conjunto, el vanguardismo en Hispanoamérica fue tan rico en facetas, tan fragmentado en células pequeñas que una división en movimientos homogéneos –según la división relativamente nítida en Europa entre Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Expresionismo y Surrealismo– no concordaría con los hechos. Juzgaba Magda Portal desde las páginas de *Amauta* que para los jóvenes de América Latina los ismos fenecidos en Europa no significaron sino una primera voz de alerta en la revolución del Arte, a partir de lo cual se completó con contenidos estéticos e ideológicos locales<sup>554</sup>.

Más allá de los estrechos contactos culturales de la élite intelectual de las metrópolis latinoamericanas con las vanguardias históricas, en América Latina las actividades vanguardistas cuentan con condiciones previas en parte diferentes. Además de la Primera Guerra Mundial, también las revoluciones rusa y mexicana sirvieron de acicate estético e ideológico, tanto como la Reforma Universitaria de Córdoba (1918) o la inminencia de los primeros centenarios de la independencia de numerosos países latinoamericanos. La revolución bolchevique de 1917 inicia la experiencia de un nuevo sistema económico y político socialista, que repercute de variados modos en Latinoamérica: se traduce en el proceso de sustitución de importaciones –con sus consecuencias económicas, sociales y políticas–, en la consolidación de la conciencia política de los sectores populares (sobre todo urbanos), y en el desarrollo de un vasto movimiento antioligárquico cuyo inicial registro histórico está en la revolución mexicana (1910) aunque en el plano de la institucionalidad cultural se produce la

---

<sup>553</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, p. 125.

<sup>554</sup> Magda Portal: “Andamios de vida. *Amauta* y el arte de vanguardia” en *Amauta* Nro. 5, año II, enero de 1927, p. 12.



efervescencia juvenil de la Reforma Universitaria<sup>555</sup>. Este cóctel de acontecimientos históricos autóctonos contribuyeron a dar una fisonomía peculiar al discurso vanguardista, que emerge más politizado y “nacionalizante” que en el Viejo Continente. A este respecto señala Gloria Videla que el vanguardismo experimentó un mestizaje de raigambre europea con fenómenos caracterizadores de la cultura americana (cosmopolitismo, telurismo, criollismo, indigenismo, negrismo, tendencia a la poesía socio-política, en esta década muy influida por el marxismo)<sup>556</sup>. Como botón de muestra, mencionaremos la revista argentina *Inicial*, un híbrido donde convergen las preocupaciones ideológicas emergentes de la revolución estudiantil cordobesa junto con las reflexiones sobre la nueva imagen, al mejor estilo ultraísta peninsular.

La naturaleza dialógica de las vanguardias latinoamericanas inspira a Jorge Schwartz a calificarlas como “mosaico de paradojas” con “demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad” cuya naturaleza empuja al investigador a la adopción de un lenguaje antinómico, resbaladizo, de conjunciones copulativas que suman frases semánticamente disparatadas como “el Modernismo fue cosmopolita y nacionalista”, “las vanguardias buscaron inspiración en los ismos parisienses tanto como en los mitos indígenas y en los ritos afroantillanos” o “el arte latinoamericano del ‘20 fue no solo absolutamente puro sino también radicalmente comprometido”. Las vanguardias latinoamericanas no tuvieron la naturaleza compacta de un cristal de roca<sup>557</sup>. En países

---

<sup>555</sup> En opinión de José Carlos Mariátegui, la Reforma Universitaria estaba íntimamente conectada con el proceso de proletarización de las clases medias a consecuencia de la crisis de postguerra, que impulsa a los sectores estudiantiles a buscar una alianza con los trabajadores, radicalizando así sus propios planteamientos.

<sup>556</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones... op. cit.*, p. 29. Según Videla, en Latinoamérica se produjo una recepción transformadora de las proyecciones europeas, pues se llevó a cabo un complejo mestizaje de influjos procedentes de diversos movimientos europeos (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, etc.) y de estos con caracteres locales. Así madura un vanguardismo americano dentro de un proceso interno literario posmodernista, por las vías desretorizantes que se inician ya en la segunda etapa de la poesía rubendariana: prosaísmo, humorismo, sencillismo (con la adopción literaria de lo ínfimo, lo urbano, lo suburbano, lo cotidiano, lo familiar); temática social; temática americana (con sus matices: denigración o reivindicación de España, indoamericanismo o eurindismo, nacionalismo, telurismo, muralismo, reivindicación del gaucho, regionalismo, adentrismo o provincialismo). Sarlo habla de “versatilidad y permeabilidad” de la cultura porteña, mientras que Guillermo de Torre denomina a Latinoamérica el “continente de la porosidad”, el lugar de síntesis y el medio más propicio para el diálogo de literaturas mestizas. Guillermo de Torre: *La aventura... op. cit.*, 70.

<sup>557</sup> El investigador argentino radicado en Brasil advierte que quien insista en proceder al corte sincrónico deberá registrar, a veces en el mismo grupo y en la misma revista, manifiestos donde se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo moderno y de lo modernoide con toda su babel de signos tomados de un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica, mezcladas con acusaciones al imperialismo que desde siempre atropelló a los pueblos de América Latina. Así, en el interior de la misma corriente, como, por ejemplo, entre los modernistas brasileños de la etapa más combativa (del ‘22 al ‘30 aproximadamente), intenciones estetizantes más reclamos nacionalistas se impondrán a la atención del investigador que pretenda ser analítico y no tener prejuicios. Se da la busca de una expresión al mismo tiempo universal y personal: combinar el paso con las novísimas corrientes artísticas de los centros internacionales y, enseguida, volver a los tesoros de la vía popular indio-luso-negra fue el camino de Mario de Andrade, fundador del

como Argentina, Uruguay y Chile cabría preguntarse: ¿qué sentido o inflexión tiene, en el caso de las vanguardias, la relación de dependencia cultural Europa-América? El hecho de que exista un vanguardismo latinoamericano que resulta de un proceso propio (Cesar Vallejo, Macedonio Fernández, Pablo de Rokha), que a su vez sirve de guía o de modelo a movimientos latinoamericanos de vanguardia –de todos modos, europeizantes– modifica los términos del esquema corriente de “dependencia” y lleva a reconsiderar nuevamente sus alcances<sup>558</sup>. Nelson Osorio insiste en la misma noción: dejar de considerar la vanguardia latinoamericana como un epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlo como respuesta a condiciones históricas concretas, contribuyendo así en la intensificación de un proceso de descolonización cultural. Ni caer en el extremo de negar su realidad dialógica con otras latitudes, ni atribuirle un adanismo inexistente:

habría que comenzar por cuestionar es la arraigada tendencia a caracterizar deductivamente nuestro vanguardismo en función de las escuelas canonizadas de la vanguardia europea. [...] si bien hay una comunidad de impulso y son comunes los sentimientos de crisis y la insurgencia antirretórica, las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina. El carácter internacional que tiene el vanguardismo de la postguerra está relacionado con la internacionalización de una crisis que condujo a la guerra, pero el mundo hispanoamericano vive de un modo específico esta situación. Por tales razones [...] se hace necesario poner de relieve sus nexos con las condiciones propias del continente, en particular con el desarrollo de nuevos sectores urbanos<sup>559</sup>.

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. Se reivindicó, primero, la figura de Leopoldo Lugones (“toda la imaginería ultraísta preexistió en el *Lunario Sentimental*”, afirmará Borges, en una actitud de desagravio

---

“desvairismo” (desvarío), y, pocos años después, protagonista en la lucha por la construcción de la literatura nacional, en Jorge Schwartz: *Las vanguardias...* pp. 15-17.

<sup>558</sup> Este planteo es esbozado por Noé Jitrik en “Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano” en *Revista de Crítica Latinoamericana* Nro. 15, 1982, pp. 13-24. Entre los que definen al vanguardismo americano en relación de dependencia con respecto al europeo señalamos a Anderson Imbert, para quien “Los ismos que aparecieron fueron sucursales de la gran planta industrial que estaba en Europa” en Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana II*, México, FCE, 1961, p. 72.

<sup>559</sup> Nelson Osorio: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. XXVII-XXIX.

póstumo)<sup>560</sup>. También Néstor Ibarra reconocerá a Lugones como antecedente necesario del modo ultraísta: dirá que ya en el *Lunario* se encontraban “exuberancia de sol y viento” heredados por *Días como flechas* de Leopoldo Marechal, los verbos derivados en *-izar* que adoptará Francisco Luis Bernárdez, “tiernas gravedades” que predicen *Luna de enfrente*, perífrasis con las preposiciones *de* o *en*, mezcla de concreto y abstracto y demás temas y métodos ultraístas, pues “el Ultraísmo pretendió ser un movimiento de reacción no menos contra Lugones que contra Rubén: en realidad fue un tardío, parcial y erróneo desarrollo de algunas de las costumbres de Lugones. [...] ¿Qué pensar de que a Góngora lo vean padrino de nuestra nueva poesía?”<sup>561</sup>. Desde las páginas de *Alfar*, ya en su etapa montevideana, cuando se dedica un número en homenaje a Julio Herrera y Reissig en ocasión del traslado de sus cenizas al Panteón Nacional, hacia 1943, Borges reconocerá al uruguayo como el antecedente imprescindible que “remozó las imágenes” a pesar de que el español Federico de Onís juzgará que “aprendió mucho de Góngora y se adelantó a sus más recientes intérpretes, siendo la suya una de las influencias capitales que llevaron el Modernismo hacia el Ultraísmo”<sup>562</sup>. Las lecturas de Borges ultraísta-criollo se concentrarán en Evaristo Carriego, en la gauchesca y en Macedonio Fernández, e irán apartándose lentamente de los modelos inspirados en Ramón Gómez de la Serna, Rafael Cansinos Assens y en aquellos camaradas españoles respetados por el argentino, como Jacobo Sureda o Pedro Garfias. No obstante, aunque señalemos precursores americanos del vanguardismo argentino como los dos citados, o el Ricardo Güiraldes de *El cencerro de cristal* (1915), “estos precursores son a la vez americanos y cosmopolitas; cantores de la Pampa y de los Andes, pero también lectores de Banville, de Lafforgue, de Valéry Larbaud”<sup>563</sup>. La complejidad de las relaciones entre Latinoamérica y Europa no se debe subestimar ni generalizar: en el plano literario bastaría señalar el influjo de Rubén Darío sobre el Modernismo español, la gravitación fundamental del joven Borges y de Huidobro en el Ultraísmo peninsular, así como la vinculación que con las revistas de este movimiento tuvieron otros hispanoamericanos: el ecuatoriano Cesar Arroyo en *Cervantes* o el uruguayo Julio C. Casal desde *Alfar*.

---

<sup>560</sup> Jorge Luis Borges: “Prólogo” a *Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 21. Un desarrollo más amplio de la ambivalencia manifestada por Borges hacia la figura de Lugones, que fluctuó entre el parricidio y el panegírico, se puede consultar en Marisa Martínez Pérsico: “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.

<sup>561</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>562</sup> *Alfar* Nro. 83, año XXI, 1943.

<sup>563</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones... op. cit.*, 29. Un ejemplo valioso de mestizaje y aclimatación lo constituye el concepto de *antropofagia* manifestado en el “Manifiesto Pau Brasil” (1924) por Oswald de Andrade. La actitud “antropofágica” no consiste en rechazar las normas y tendencia extranjeras, sino, todo lo contrario, devorarlas a todas y recomponerlas a nivel estético, lingüístico e ideológico de manera que satisfagan las necesidades autóctonas.

Si consideramos que la vanguardia latinoamericana forma parte de la categoría “vanguardia internacional”, esta pertenencia se debe, en gran parte, a una explosión tecnológica y de comunicaciones que, como jamás antes, acorta las distancias y facilita cierta concomitancia de modas artísticas e intereses estéticos. Aunque los movimientos estéticos europeos han servido durante los últimos cuatrocientos años como modelo y fuente de inspiración en América Latina “y desconocer la realidad de este proceso sería falsear los hechos mismos” –en palabras de Mihai Grünfeld–, también es cierto que desde la misma época de la colonia ha existido en la producción literaria latinoamericana una corriente de resistencia anticolonial o anti-establishment que se esmeró en marcar la diferencia entre la metrópolis y las colonias, entre Europa y América. Tanto la crítica que define lo latinoamericano en términos de lo europeo como la que intenta autorizar la corriente de resistencia presuponen un mundo escindido en dos, una conciencia binaria definida en torno a dos polos, o más bien a dos conceptos muy comunes en la crítica de hoy: un centro y una periferia. Una tercera instancia posible que de alguna manera superaría esta posición binaria entre Europa y Latinoamérica, entre centro y periferia, entre la norma y lo marginado, sería analizar la producción europea y latinoamericana como manifestaciones estéticas simultáneas de Occidente<sup>564</sup>.

En el Buenos Aires del ‘20, la política de descolonización cultural –que dio origen a manifestaciones de anticasticismo explícito o velado– asoma en la revista *Proa*. Después de *Prisma*, la actividad de difusión de los códigos ultraístas porteños tiene lugar en la segunda época de tal publicación, y también en *Inicial*. Los tres números trifoliados de *Proa* se publican desde agosto de 1922 a julio de 1923. Participan en sus hojas desplegadas Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Adriano del Valle, Rivas Panedas, Jacobo Sureda. Esta revista, fundada por Borges junto a Norah Borges, Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, Francisco Piñero y Jacobo Sureda, también confirma la alianza cosmopolitismo-nacionalismo que caracterizó las primeras vanguardias en la Argentina, lo que Schwartz calificaba como *mosaico de paradojas*. Sus páginas publican desde ensayos sobre el criollismo y sobre las vanguardias europeas, comentarios de los tempranos poemarios de Marechal y Borges, estudios la vanguardia plástica y musical, pinceladas críticas sobre el Cubismo, Expresionismo, Futurismo, reproducciones del uruguayo Pedro Figari conviviendo con la de los españoles Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla. En su declaración de principios, el primer número de *Proa* autodefine su horizonte de recepción y acción: “La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido de ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como

---

<sup>564</sup> Mihai G. Grünfeld: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Poesía Hiperión, 1995, pp. 9-14.

producto esencial de nuestra civilización”<sup>565</sup>. Tal como en su heredera *Martín Fierro*, en *Proa* es fácil advertir el carácter heterogéneo del discurso de la vanguardia rioplatense, esa mezcla particular de sensibilidad frente a la lengua oral y disposición para incorporar las rupturas estéticas de los europeos, ese rechazo a la literatura del novecientos argentino junto con una disposición a pensar problemáticas culturales aparecidas bajo el signo del primer nacionalismo: modernización estética y cosmopolitismo, por un lado; reflexión sobre la inflexión argentina de la lengua y la literatura, por el otro. “En síntesis: la traducción de Borges de la última página del *Ulises* combinada con el discurso de Valéry Larbaud o anticipados capítulos de las novelas de Roberto Arlt”<sup>566</sup>.

Algunos años antes de que se desatara la polémica del meridiano intelectual a partir de las declaraciones de la *Gaceta Literaria* madrileña<sup>567</sup>, recibida por los martinfierristas con acritud (o con despecho disfrazado de humorismo), las páginas de *Proa* ya daban cuenta de un proceso de anticasticismo creciente. Parte de tal proceso se vinculó a las políticas lingüísticas, como la preceptiva borgiana de “El idioma infinito”<sup>568</sup>, que tiene un carácter técnico, de autonormativa estilística, cuya finalidad es permitir al propio autor separarse de la influencia galicista y de la casticista, bajo el imperativo de que “lo grandioso es amillonar el idioma”. Así, Borges propone una serie de reglas: la derivación de adjetivos, verbos y adverbios, de todo sustantivo, la separabilidad de las llamadas preposiciones inseparables, como en alemán; el empleo de palabras es su rigor etimológico para quitarles aire de familia, y en su conjunto “despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo”<sup>569</sup>. Tanto Borges como González Lanuza habían practicado la reforma de la ortografía desde el manifiesto-proclama de *Prisma*, escrito según las nuevas pautas que Borges emplearía en su trilogía porteña. Para Beatriz Sarlo esta reforma de la ortografía tiene un lugar importante en el proyecto de la vanguardia, pues supone una ruptura con las normas académicas, inscrita en el debate de la vanguardia con España, y que Borges remata en

---

<sup>565</sup> *Proa* Nro. 1, año 1, p. 3.

<sup>566</sup> *Proa (1924-1925). Edición facsimilar de los números 1, 6, 8 14*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 2.

<sup>567</sup> El detonante de la querrela fue el artículo “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” publicado el 15 de abril de 1927, que desató un brioso intercambio de provocaciones de *Martín Fierro*, al que se sumaron otras revistas como las porteñas *Crítica* y *El Hogar*, las montevideanas *La Pluma* y *Cruz del Sur*, las cubanas *Revista de Avance* y *Orto* o la italiana *La Fiera Letteraria*, entre otras. Ver Carmen Alemany Bay: *La polémica de meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudio y textos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, y Marcela Croce (Comp.): *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Simurg, 2006.

<sup>568</sup> En *Proa* Nro. 12, julio de 1925, pp. 43-46.

<sup>569</sup> *Ibid.*, 46.

su respuesta a Américo Castro<sup>570</sup>. El escritor argentino acentuará, tras su reencuentro con la patria natal, no solo su americanidad, sino su concepto de criollismo adoptando una lengua marcadamente dialectal en sus primeros tres poemarios del '20, de los que renegará en la madurez, tildándolos de *fracaso*<sup>571</sup>.

En el caso de Borges cabría aplicar el concepto de “hispanismo selectivo”. El argentino fluctuó, a lo largo de su vida, entre la admiración profunda y el desprestigio de intelectuales del país ibérico. Entre sus devociones tempranas encontramos no solo a Cansinos Assens sino también a Miguel de Unamuno y a Francisco de Quevedo; una devoción comprobable, por ejemplo, en su ensayo “Acerca de Unamuno poeta”, publicado en 1923 en la revista *Nosotros*, o en su nota “Quevedo”, aparecida en 1924 en *Revista de Occidente* e incorporada luego a su *Inquisiciones*. Quevedo y Unamuno, junto a Cervantes, han quedado incorporados a la trama intertextual de sus ficciones y de su poesía. Hispanismo selectivo fue también el de Vicente Huidobro, Joaquín Edwards Bello u Oliverio Girondo.

Volviendo al tema de la política de descolonización cultural emprendida por *Proa*, la reproducción de correspondencia extranjera en sus páginas no carece de intencionalidad, como es el caso de la misiva enviada por el escritor francés Valery Larbaud publicada en el octavo número:

Me divierte, mis queridos compatriotas argentinos de la Orilla Izquierda [...] Pero he encontrado al fin el tiempo de leer detenidamente los dos primeros números de vuestra revista *Proa*; y primero vuestro manifiesto, que es una declaración de independencia, firme, razonable, sin declamación... de aquí en adelante, el escritor hispanoamericano no será un europeo desterrado en un país hostil<sup>572</sup>.

---

<sup>570</sup> Nos referimos aquí a la batalla lingüística que Borges alienta en *El idioma de los argentinos* (1927), con el que obtendría en 1929 el Segundo Premio Municipal, y más tarde, en 1941, con *Las alarmas del doctor Américo Castro*.

<sup>571</sup> Así juzga Borges su nacionalismo juvenil, en un balance tardío: “Me fui al otro extremo: traté de ser lo más argentino posible. Busqué el diccionario de argentinismos de Segovia e introduje tantos localismos que muchos de mis compatriotas casi no lo entendieron. Dado que perdí el diccionario no estoy seguro de poder entenderlo yo mismo, de modo que lo abandoné por estar más allá de cualquier esperanza. El tercero de esos innombrables constituye una redención parcial. [...] Al escribirlo puse el acento en que el sentido del lenguaje de los argentinos difiere del de los españoles. Ahora, en cambio, creo que debemos subrayar nuestras afinidades lingüísticas. Aunque en menor intensidad, seguía escribiendo para que los españoles no me entendieran: escribiendo, podríamos decir, para ser incomprendido. [...] En mis libros de aquella época creo haber cometido la mayoría de los pecados literarios [...] la afectación, el color local, la búsqueda de lo inesperado y el estilo del siglo XVII. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos; esos libros fueron escritos por otra persona. Hasta hace unos años, si el precio no era muy alto, compraba ejemplares y los quemaba. [...] Entre otras tonterías, mi primer nombre aparecía escrito, a la manera chilena del siglo diecinueve, como “Jorje”. [...] Mi madre quería que escribiera sobre uno de los tres poetas que realmente valían la pena: Ascasubi, Almafuerte o Lugones. Ojalá lo hubiera hecho. Pero elegí escribir sobre un poeta popular casi invisible, Evaristo Carriego” en Jorge Luis Borges: *Autobiografía (1899-1970)*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999, pp. 82-83.

<sup>572</sup> Valery Larbaud: “Carta a dos amigos” en *Proa* Nro. 8, año II, marzo de 1925, p. 5.

La inserción de la carta del francés es una demostración del viraje que experimenta la atención de los vanguardistas argentinos, que buscan cancelar deudas e influencias con España y atienden más la producción del vecino europeo: se produce un desplazamiento hacia los modelos vanguardistas franceses. La presencia del Surrealismo en Buenos Aires se hizo evidente a partir de 1926 con el grupo protagonizado por Aldo Pellegrini, quien en 1928 y 1930 publicó los dos únicos números de la revista *Que*, y a partir de estos momentos se hizo patente en diversas manifestaciones. Para Carmen Alemany Bay, sin duda Guillermo de Torre se sentiría ofendido por la labor ejercida y por los nuevos rumbos que había tomado la literatura al otro lado del Atlántico, en especial, en Buenos Aires, donde el teórico español había participado activamente en la citada *Prisma*, firmando la “Proclama” colectivamente. Con la reaparición de la revista *Proa* en agosto de 1924 existe un claro desligamiento del Ultraísmo español<sup>573</sup>.

También en *Proa* se reproduce una epístola de Ricardo Güiraldes dirigida a Guillermo de Torre donde intercala irónicos elogios –es decir, burlas diplomáticamente disfrazadas– con comentarios que evidencian la voluntad de diferenciación del campo intelectual argentino del español, el rechazo del paternalismo hispánico, una velada advertencia al crítico madrileño sobre los atributos propios de la cultura en la que acaba de asilarse política y literariamente así como la defensa de una reciprocidad jerárquica entre la literatura española y la argentina, exenta de tutelas. Güiraldes homologa, tácitamente, la *identidad estética* con la *identidad nacional*:

En ninguna época como la actual han surgido de numerosos y de fuertes los dispuestos a constituir vanguardia. Para no perderse en este laberinto y para no fastidiarse contra los que se independizan del tono poético que nosotros preferimos, sería necesario no solo despojarse de prejuicios de escuela, sino ser capaces de querer en los demás lo que hay de diferente a nosotros. [...] Su mismo libro *Hélices* demuestra la extraordinaria agilidad de su ingenio y la inmediata capacidad de sentirse cómodo en toda forma y en toda ideación. [...] Por *Hélices*, por sus artículos vehementes, por sus cartas privadas, por su inteligencia comprensiva y dinámica, espero de Vd. una obra fecunda y llena de simpatía en la aventura. Adelante en nuestra república delimitada por interiores capacidades. Codo a codo no sentiremos siquiera el esfuerzo<sup>574</sup>.

*Proa* es la primera publicación argentina que empieza a cortar amarras con el Ultraísmo peninsular en un intento de abandonar la pretensión de escuela. Varios artículos de esta segunda *Proa* saldan cuentas, en la pluma de Borges, mediante significativos títulos como el ya citado “Después de las imágenes”, en el quinto número,

---

<sup>573</sup> Carmen Alemany Bay: *La polémica... op. cit.*, p. 18.

<sup>574</sup> Ricardo Güiraldes: “Carta a Guillermo de Torre” en *Proa* Nro. 8, año II, marzo de 1925, pp. 41-45.

o “Márgenes del Ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores”, en el décimo número. Pero la refutación violenta de tema, técnica, ideología y discurso ultraísta de génesis hispánica se materializará en la polémica del meridiano intelectual, hacia 1927. El director del periódico *Martín Fierro*, Evar Méndez, considera tal disputa como otra equivocación del movimiento ultraísta:

A esa altura de españolismo estábamos (¡buena lección hemos recibido!), cuando los hábiles políticos de “La Gaceta Literaria” metieron el dedo en el ventilador. Es decir: se enredaron en la desdichada metáfora del meridiano madrileño, la más zafia y tropezada de las metáforas del Ultraísmo español<sup>575</sup>.

En este juicio se cifra la descalificación del movimiento entero si tenemos en cuenta que el sustantivo “meridiano” es un vocablo sobre el que Guillermo de Torre insiste a lo largo de su poemario *Hélices*, en parte analizado ya, hasta elevarlo metonímicamente en símbolo del movimiento.

#### *2.4. Vanguardismos en contacto: viajeros, emigrantes, colaboradores españoles en Argentina*

La fluencia de intelectuales españoles que emigraron y viajaron a la Argentina o que mantuvieron contactos epistolares e intelectuales con los latinoamericanos durante las vanguardias es significativa. Rastrear tales intercambios nos permite cartografiar con mayor amplitud las coordenadas de creación de las dos modalidades ultraístas que, allende sus diferencias ideológicas y estéticas, integraron un movimiento intercontinental y que, por ende, tampoco deberían estudiarse autónomamente como manifestaciones de mera factura nacional. Hemos visto ya, a través de la ficcionalización cansiniana, de los intercambios epistolares y de la documentación hemerográfica, la influencia capital del creacionismo de Vicente Huidobro en la composición ultraísta, así como el impacto que la práctica de la imagen por los seguidores de Cansinos Assens tuvo en el joven Borges.

Un primer elemento de convergencia entre los Ultraísmos español y argentino es *la reciprocidad en las revistas*: se reseñan artículos de unas en otras con escasa diferencia temporal, se publicitan mutuamente, se convierten en corresponsalías bilaterales que dan cuenta de la intercontinentalidad del movimiento. En *Prisma*, la aportación ultraísta española comprende: “Caminos” de Rivas Panedas, el cuarteto “Sol” de Isaac del Vando Villar, dos breves textos de Pedro Garfías, “Risa” y “Éxtasis”,

---

<sup>575</sup> Evar Méndez: “Asunto Fundamental” en *Martín Fierro* Nros. 44-45, 15 de noviembre de 1927, p. 2.



y “Naufragio” de Adriano del Valle. Este último texto es el más renovador de todo el conjunto del mural y adopta una estructura caligramática. En *Proa* se insertan con asiduidad publicidades de *Ronsel*, la revista gallega dirigida por Evaristo Correa Calderón<sup>576</sup>. También se incorporan propagandas de *Alfar* en *Inicial*, y viceversa. En la española *Plural*, hacia 1925, entre las revistas recomendadas figuran *Proa* (en primer lugar) pero también *Inicial*, *Valoraciones* (de La Plata, Buenos Aires) y el periódico *Martín Fierro*. En contraste con lo sucedido con el Ultraísmo español –hemos hablado ya de su “escasez de libros publicados y mistificaciones bibliográficas” en el capítulo anterior–, América tuvo más títulos publicados<sup>577</sup>. Y al igual que en España, el movimiento contó con un destacado elenco de revistas, aunque de menor aliento cronológico.

Un español a quien *Proa* otorga un espacio de privilegio es Federico García Lorca, por intercesión de Guillermo de Torre, a quien el granadino remite, entre marzo y abril de 1925, una serie de poemas que a su vez Torre pasó a Borges inmediatamente. No será esta la única vez que Torre sea el responsable de una publicación de Lorca en la capital argentina: lo mismo ocurrirá en 1927. El primero es “Romance de la luna de los gitanos”, el siguiente poema “Soneto”, también aparecido en *Proa*, en junio de 1925, pasaría a formar parte de *Canciones* (1921-1924)<sup>578</sup>.

<sup>576</sup> Evaristo Correa Calderón (1899-1986), fundador de *Ronsel. Revista de literatura y arte* que publicó seis números en Lugo, en 1924. Tío abuelo del investigador Juan Manuel Bonet, coautor junto a Borges y a otros poetas del núcleo ultraísta madrileño de un poema colectivo tipo cadáver exquisito que se ha dado a conocer gracias a la recuperación del corpus del primer Jorge Luis Borges, oculto durante décadas. En su revista publicó Francisco Luis Bernárdez el poema “Invocación al Atlántico”. El título de la publicación se explica en sus páginas: tiene la aspiración de “ir dejando un *Ronsel*, una estela efímera y argéntea” en Rafael Osuna: *Hemeroteca literaria española. 1924-1931*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 16. En *Proa* se intercalan publicidades de la revista viguesa.

<sup>577</sup> Aparte de la trilogía porteña borgiana y de la trilogía poética langeana –que analizaremos en los próximos capítulos–, los títulos fundamentales inspirados por el movimiento son el citado *Prismas* (1923) de González Lanuza, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) de Oliverio Girondo, *Bazar* (1922), *Kindergarten* (1924) y *Alcántara* (1925) de Francisco Luis Bernárdez, *Días como flechas* (1926) de Leopoldo Marechal, sin olvidar la aportación inicial representada por Ricardo Güiraldes con *El cencerro de cristal* (1915).

<sup>578</sup> Federico es invitado por la Sociedad Amigos del Arte a dar un ciclo de conferencias en Buenos Aires. Así, a fines del verano de 1933, Federico se embarca en el transatlántico italiano Conte Grande. Viaja acompañado por el escenógrafo Manuel Fontanals y una de las hijas de este, y arriban al Puerto de Buenos Aires el 13 de octubre de 1933. Federico se aloja en la habitación 704 del Hotel Castelar –el mismo que permanece hasta el día de hoy en el 1100 de Avenida de Mayo, la calle más española de la capital más cosmopolita de Latinoamérica–. Lorca traba amistad de inmediato con algunos de los poetas, escritores y periodistas. Norah y Oliverio no solo compartieron la primera velada de García Lorca en Buenos Aires en el departamento de los Rojas Paz, sino que se los vio junto a Federico en la mayoría de las fotos grupales de aquellos meses, tomadas en algunas de las innumerables fiestas y agasajos. Según registra Volodia Teitelbaum, biógrafo de Pablo Neruda, “eran fiestas descolocadas, largamente sacrílegas, que neutralizaban el tedio de la oficina y la tensión doméstica” que se tenían lugar en Suipacha al 1400. Allí compartieron noches y brindis con Lorca, Pablo Neruda, Amparo Mom y Raúl González Tuñón, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges y su madre, doña Leonor Acevedo, Pablo Rojas Paz y su mujer Sara Tornú, y Amado Villar. En Pablo Medina: *Lorca, un andaluz en Buenos Aires, 1933-1934*, Buenos Aires, Manrique Zago/León Goldskin editores, 1999. Federico García Lorca será uno de los asistentes disfrazados de marinero en la presentación de la novela de Lange.

De los autores españoles que tuvieron un papel capital en la producción literaria de los argentinos hemos mencionado ya a Ramón Gómez de la Serna, cuya amistad duradera con Oliverio Gironde se prolongó en la larga estancia del creador de las greguerías en Argentina, a partir de la década del '30. Esta amistad quedó sellada cuando Ramón publicó una nota encomiástica a propósito del libro de Oliverio *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. En el capítulo de sus *Retratos contemporáneos* escogidos que dedicó a Oliverio, Ramón Gómez de la Serna anotó que cuando hizo su primer viaje a Buenos Aires, en 1931, recorrió con él la ciudad y se dio cuenta de sus misterios, "...comprendiendo como Oliverio me había anticipado en España, como legítimo cabecilla literario, la verdad argentina, dándonos a los españoles la sensación de un país paralelo a la España nueva, en idéntica lucha por las nuevas formas y los nuevos ritmos"<sup>579</sup>. Hemos hablado suficientemente en el primer capítulo de la admiración inaugural que despertó Cansinos Assens en Borges, quien llegó a afirmar que el sevillano simbolizaba "el pasado de aquella Europa que yo estaba dejando atrás: algo así como el símbolo de toda la cultura, occidental y oriental"<sup>580</sup> y reconoció que en sus inicios literarios "empecé a imitarlo. Él escribía frases largas y fluidas con un sabor nada español y muy hebreo". También el joven Jacobo Sureda Montaner (Palma de Mallorca, 1901-1935), pintor y poeta, será compañero de andanzas ultraístas de Borges, con quién se frecuentó entre 1919 y 1921, época en el argentino vivió en Palma de Mallorca con su familia, a pesar de que Sureda no fue exclusivamente ultraísta sino ligado a una amplia base sincrética de corrientes literarias. En el número de *Proa* correspondiente a diciembre de 1925 se publicará su poema "El jardín en la urbe", de factura ultraísta en el uso de diminutivos e imágenes dobles<sup>581</sup>. El ultraísta José Rivas Panedas (Madrid 1898-México 1944) será tratado por Borges como "hermano" en carta a Torre de 1920 y será, junto con el mallorquín, el único poeta español moderno que Borges citará en el prólogo de *Fervor de Buenos Aires*.

En los archivos de la Fundación Marechal se conserva copia de una carta enviada por Leopoldo Marechal a Benjamín Jarnés, que fue reproducida en el

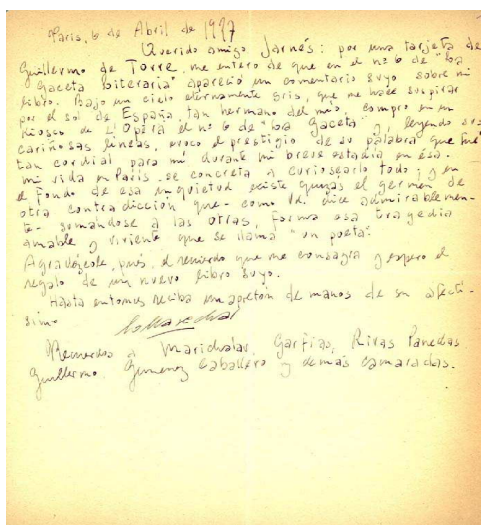
---

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>580</sup> Jorge Luis Borges: *Autobiografía... op. cit.*, 58-60. La descripción que Borges efectúa de la casa de su maestro remedan frases de sus cuentos "La biblioteca de Babel" o "La casa de Asterión": "Un día fui a verlo y me llevó a su biblioteca. Más bien debería decir que toda su casa era una biblioteca. Uno tenía la sensación de atravesar un bosque. Era demasiado pobre para tener estantes y los libros estaban amontonados desde el suelo hasta el techo, y había que abrirse paso entre las pilas. [...] Con el seudónimo Juan Las escribió algunos breves y lacónicos textos ultraístas. Todo aquello –lo advierto ahora– se hacía con espíritu de burla. Pero los jóvenes lo tomábamos muy en serio". En Buenos Aires se le tributó a Cansinos un magnífico homenaje al que acudieron numerosos intelectuales hispanoamericanos, hacia 1954, "cosa que lamentablemente no tuvo parangón en España". En Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos... op. cit.*, p. 10.

<sup>581</sup> Jacobo Sureda: "El jardín en la urbe" en *Proa* Nro. 14, diciembre de 1925. El poema relata el arribo del poeta mallorquín a Córdoba, incorporando imágenes, prosopopeyas y diminutivos a la manera ultraísta clásica ("en la mañanita ingenua").

epistolario publicado por la Residencia de Estudiantes madrileña en 2003<sup>582</sup>. Se trata de una epístola escrita desde París, fechada el 6 de abril de 1927, exactamente nueve días antes del artículo “Madrid, meridiano intelectual...” que desde *La Gaceta Literaria* levantaría tanta polvareda a un lado y otro del Atlántico, y en la que Jarnés tomaría partido enzarzándose en una discusión acalorada contra el grupo “argentino y argentinoide”. En diciembre de 1925, en las páginas de *Proa*, se habían difundido fragmentos de la novela *Misa de alba* (Madrid, 1925) del escritor zaragozano, y en las páginas de las revistas bonaerenses *Nosotros* y *Síntesis* –esta última, publicación miscelánea dirigida por el ex-ultraísta gallego Xavier Bóveda– se reseñaban sus artículos, en especial aquellos que implicaban un balance de la experiencia ultraísta, de la que siempre había desconfiado<sup>583</sup>.



**Imagen 33.** Carta enviada por Leopoldo Marechal a Benjamín Jarnés desde París, con fecha 6 de abril de 1927.

Esta carta no dista de ser una mera devolución de gentilezas, pero es significativo que a Marechal, los ultraístas y vanguardistas post-ultraístas españoles le merezcan el título de “camaradas”, el mismo apelativo que atribuye a sus compañeros de la generación de Martín Fierro en la dedicatoria metaficticia de su *Adán*

<sup>582</sup> Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.): *Benjamín Jarnés. Epistolario, 1919-1939 y cuadernos íntimos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 36-37

<sup>583</sup> La carta de Marechal dice así: París, 6 de abril de 1927. Querido amigo Jarnés: por una tarjeta de Guillermo de Torre me entero de que en el No. 6 de “La Gaceta Literaria” apareció un comentario suyo sobre mi libro. Bajo un cielo eternamente gris, que me hace suspirar por el sol de España, tan hermano del mío, compro en un kiosco de “L’Opera” el No. 6 de “La Gaceta” y, leyendo sus cariñosas líneas, evoco el prestigio de su palabra que fue tan cordial para mí durante mi breve estadía en esa. Mi vida en París se concreta a curiosearlo todo; y en el fondo de esa inquietud existe quizás el germen de otra contradicción que –como Ud. dice admirablemente– van sumándose a las otras, forma esa tragedia amable y viviente que se llama “un poeta”./ Agradézcole, pues, el recuerdo que me consagra, y espero el regalo de un nuevo libro suyo. Hasta entonces reciba un apretón de manos de su afectísimo/ L.Marechal./ Recuerdos a Marichalar, Garfias, Rivas Panedas, Guillermo, Giménez Caballero y demás camaradas.

*Buenosayres*<sup>584</sup>. Otro elemento que se confirma es cómo Guillermo de Torre sirvió de mediador cultural, de correa de enlace permanente entre los vanguardistas de ambos países. En 1927, al fundarse *La Gaceta Literaria*, de Torre aparece como secretario, junto al director Ernesto Giménez Caballero. En 1929 su temprano interés por América encuentra en estas páginas un nuevo cauce y en el número 54 se abre *La Gaceta americana*, bajo la responsabilidad de dos directores: Guillermo de Torre, desde Buenos Aires, y Benjamín Jarnés, desde Madrid. En efecto, se trataba del primer contacto del crítico con América, adonde había llegado en 1928 y habría de permanecer hasta 1932. De allí procede su primera vinculación con el diario *La Nación* y con la revista *Sur*<sup>585</sup>. La ambivalencia de Borges con su cuñado español se mantendrá en el tiempo; en carta a su amigo Maurice Abramowicz, fechada en Buenos Aires en septiembre de 1928, dirá que el casamiento de Norah con Guillermo fue como en las novelas con poco gasto de imaginación, con una sencillez indigna del Destino<sup>586</sup>. También había sido de los primeros en descalificar el poemario *Hélices*, pródigo en “millaradas de esdrújulas”, y “cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoíris, ascensores, signos del Zodíaco, semáforos”<sup>587</sup>. Sin embargo, también le dedicará logrados versos, como el poema “Arrabal”, incluido en *Fervor de Buenos Aires*.

Los primeros indicios de la preocupación americana de Torre pueden encontrarse en sus reseñas bibliográficas, publicadas desde 1926 en la *Revista de Occidente* de Madrid, en *La Nación*, de Buenos Aires; en *Síntesis*; en *La Gaceta Literaria*; en la llamada Revista Literaria Americana de la *Revista de las Españas*, donde los temas españoles e hispanoamericanos se alternan con frecuencia. En 1933, y con motivo de la Exposición del libro español en Buenos Aires, Torre traza un *Esquema panorámico de la literatura hispanoamericana*, donde reitera su opinión de que el idioma es el único enlace posible dentro del ámbito hispanoamericano: “se puede advertir que la preocupación de Guillermo de Torre por el lenguaje, tan manifiesta en su *Problemática de la literatura*, se convierte en uno de los temas dominantes cuando se trata de América”<sup>588</sup>.

Volviendo al concepto de hispanismo selectivo, otra figura sobre la que no siempre hubo consensos fue José Ortega y Gasset, que viajó a la Argentina por primera vez en 1916, regresó de visita en 1928 y 1929, y se exilió entre 1939 y 1942. En la revista *Inicial*, en un artículo anónimo sobre “La nueva mentalidad de Occidente” se afirma que Bergson, Spengler y Ortega y Gasset son la expresión de la “nueva

---

<sup>584</sup> “A mis camaradas *martinfieristas*, vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia”. Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 3.

<sup>585</sup> Emilia de Zuleta: *Guillermo de Torre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 16.

<sup>586</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 149.

<sup>587</sup> Citado en José María Barrera López: *La revista Grecia... op. cit.*, p. 19.

<sup>588</sup> Emilia de Zuleta: *Guillermo... op. cit.*, p. 75.

sensibilidad” y que los tres estaban elaborando “el material intelectual de las nuevas generaciones”<sup>589</sup>. En la misma dirección, Victoria Ocampo no ahorrará demostraciones de admiración hacia el filósofo ibérico, desde la publicación de su temprano *De Francesca a Beatrice* (1924), cuando lo elige padrino y prologuista, hasta las páginas de *Sur*<sup>590</sup>. El grupo martinfierrista mantendrá una distancia prudencial de Ortega. Según Carlos García, no es casual que en la serie de artículos publicados en torno a la cuestión del meridiano, uno de los textos más violentos del periódico, y quizás el que más caldeara los ánimos en la Península, fuera firmado por Borges y Carlos Mastronardi bajo el común seudónimo “Ortelli y Gasset”, incorporando el apellido del martinfierrista periférico Roberto A. Ortelli en combinación con el apellido del filósofo español, “como apuntando a la luminaria intelectual española” con la intención de descalificarlo<sup>591</sup>.

Cuando párrafos atrás señalamos que las dos modalidades ultraístas –la inaugural española y la variante rioplatense– integraron un movimiento intercontinental y que, por ende, no deberían estudiarse como manifestaciones de mera factura nacional, esta afirmación engloba la expresión literaria tanto como la esfera plástica. Isaac del Vando Villar sostenía, ya a principios de 1922 en un artículo titulado “Pintura de vanguardia. Rafael Barradas” sobre el ya citado director artístico de *Alfar*, que:

Es curiosa y simpática la coincidencia de que sean americanos los dos pintores que, con sus grabados y maderas, desde un principio han exornado las portadas e interiores de las publicaciones ultraístas: Norah Borges, argentina; Barradas, uruguayo. Debemos gratitud a los pintores extranjeros Delaunay y Jahl por su cooperación artística a nuestro esfuerzo renovador, así como también al pintor andaluz Vázquez-Díaz, converso a la nueva estética después de haberse significado como pintor novecentista<sup>592</sup>.

Respecto del papel medular previamente apuntado que el uruguayo Barradas ejerció en el panorama de la plástica vanguardista española e hispanoamericana, cabe

---

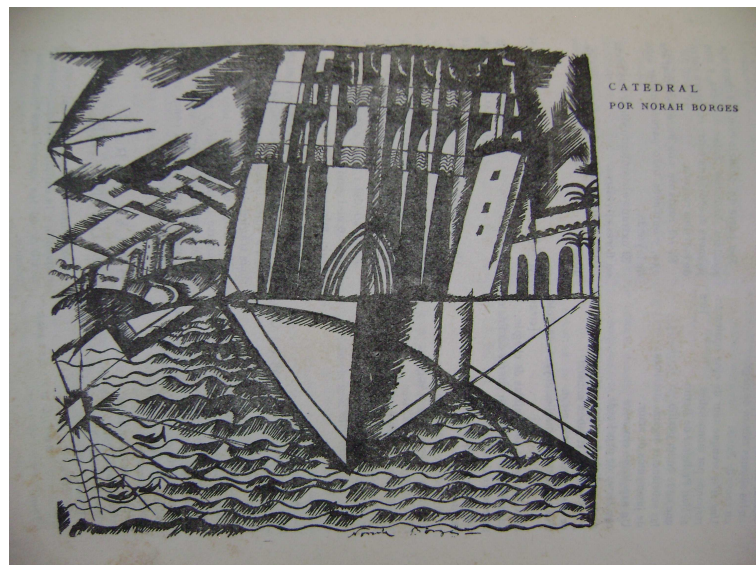
<sup>589</sup> “La nueva mentalidad de Oc. cidente” en *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927). Edición Facsimilar*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 225. Corresponde al Nro. 4, enero a marzo de 1924.

<sup>590</sup> Incluso, el progresivo reconocimiento por parte de Victoria Ocampo del idioma español se fundará casi exclusivamente en la influencia de José Ortega y Gasset: antes de conocer al pensador madrileño esta consideraba al francés como auténtica lengua literaria, en detrimento del primero.

<sup>591</sup> Carlos García: “Periferias ultraístas: Guillermo de Torre y Roberto A. Ortelli (1923)” en *Fragments* Nro. 35, julio-diciembre 2008, p. 25. Señala García que esta irónica firma produjo un sinfín de malentendidos bibliográficos, pero está fuera de duda que el trabajo fue escrito por Borges y Mastronardi, según este hiciera constar, en vida de aquel, en sus *Memorias de un provinciano*, Buenos Aires, 1967, pp. 197-198.

<sup>592</sup> Isaac del Vando Villar: “Pintura de vanguardia. Rafael Barradas” en *Tableros* Nro. 4, 28 de febrero de 1922, p. 1. En las publicaciones ultraístas españolas los dos rioplatenses compartirán la plana gráfica el núcleo coruñés, conformado por Álvaro Cebreiro, Francisco Miguel, Luis Huici y Ramón Núñez Carnicer, a los que se sumaron los gallegos Fernández Mazas y Manuel Méndez, y otros nombres como Alberto, Bores, Dalí, Sonia Delaunay, Esplandiú, Ángel Ferrant y el ya citado Vázquez Díaz.

agregar que sus dibujos ilustraron *Alfar*, *Ultra*, *Grecia*, *Tableros* y que cuando Ortega y Gasset proyecta su *Revista de Occidente*, Barradas le hace los titulares y las viñetas con signos zodiacales de las primeras portadas de la célebre revista<sup>593</sup>. Junto a Joan Miró compuso la ornamentación de la revista *Art Voltaic*. En Italia tomó contacto con el Futurismo y, según algunos –aunque indica Bonet que se trata de un dato sin verificar– con el propio Marinetti. Allí nace el vibracionismo barradiano, citado ya en el primer capítulo, patente en algunas de sus mejores obras (visiones del puerto, del kiosco de Canaletas, del Café de la Universidad). Barradas influyó decisivamente sobre la evolución de artistas más jóvenes, como Dalí, Alberto o los coruñeses de *Alfar*, e incluso también sobre García Lorca, para quien diseñó los figurines del vestuario de *El maleficio de la mariposa* (1920) a partir de lo cual entabló una sólida amistad con el andaluz<sup>594</sup>. Ilustró numerosos libros de poetas ultraístas: *Rompecabezas* (1921) de Luis Mosquera e Isaac del Vando Villar, *Orto* (1922) y *Bazar* (1922) del galaico-argentino Francisco Luis Bernárdez, *Hélices* (1923) –uno de cuyos poemas le está dedicado– de Guillermo de Torre (al que con anterioridad, en 1920, había retratado para el *Manifiesto Vertical*) así como *La sombrilla japonesa* (1924), en el que también recibe una dedicatoria.



**Imagen 34.** Norah Borges, grabado “Catedral”, en *Tableros* Nro. 4, 28 de febrero de 1922.

<sup>593</sup> Antonina Rodrigo: *García Lorca... op. cit.*, p. 98.

<sup>594</sup> Juan Manuel Bonet: *Diccionario... op. cit.*, pp. 87- 88.



**Imagen 35.** Norah Borges, grabado “Los tres paseantes del Nîmes”, en *Plural* Nro. 1, enero de 1925.

La otra prolífica latinoamericana ligada al movimiento que destacaba el director de *Tableros* es Norah Borges (1901-1998), quien aprendió en Lugano, Suiza, la técnica del grabado en madera, y se vio influenciada por los grabadores expresionistas alemanes. Ha tenido un papel destacado en la evolución de la plástica española de vanguardia por el modo en que asumió determinados principios compositivos –además del Expresionismo, también de las propuestas formales de Robert y Sonia Delaunay a quienes frecuentó en Madrid– consolidando “un lenguaje visual que será su gran aporte a la modernización de la plástica española [...] y el germen de un desarrollo artístico de amplio despliegue en la historia del arte argentino de vanguardia”<sup>595</sup>. Norah colaboró con xilografías en la “pléyade” de revistas ultraístas peninsulares: *Alfar* –donde en 1924 Manuel Abril trazó su semblanza como “La dama del ajedrez”–, también en las revistas *Baleares* y *Grecia* –donde en 1920 Isaac del Vando Villar le dedicó un artículo titulado ‘Una pintora ultraísta’– e incluso en *Plural*, *Reflector*, *Ronsel*, *Tableros*, *Ultra*. Adriano del Valle le dedicó varios poemas, entre ellos el titulado “Norah en el mar”. En 1921 regresó con su familia a Buenos Aires, donde colaboró en las publicaciones ultraístas porteñas, “sufriendo un proceso de reencuentro con su ciudad natal parecido al de su hermano”<sup>596</sup>, para quien realizó la cubierta de *Fervor de Buenos Aires* (1923). En 1928 se casó con Guillermo de Torre, del que había hecho varios retratos y para quien había

<sup>595</sup> María Elena Babino: “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.

<sup>596</sup> Juan Manuel Bonet: *Diccionario... op. cit.*, p. 112.

dibujado el ex libris de *Hélices*<sup>597</sup>. Ya en Buenos Aires, la diagramación de *Proa* debe mucho a las viñetas de Norah Borges: son muchísimas las suyas, y se insertan varias del uruguayo Pedro Fígari y de Emilio Petorutti, así como caricaturas de inspiración cubista de Salguero Dela-Hanty.

May Lorenzo Alcalá ha analizado la trayectoria paralela de los hermanos Borges, cada uno en su esfera artística, como caminos entrelazados e inseparables desde la aventura ultraísta:

en casi todas las revistas con las que Borges colaboró puede encontrarse algún grabado o dibujo de la hermana, *Baleares*, *Tableros*, *Grecia*, *Ultra*, *Reflector*, *Manometre*, *Formisci*, etc. Ya en Buenos Aires, iban a compartir la página única de los dos números de la mural *Prisma*; ella será la más consecuente colaboradora plástica de *Proa*, primera y segunda época, y ambos se cruzarán muchas veces en *Martín Fierro*. Georgie publica sus dos primeros libros en 1923 y 1925, y ambos, *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*, tienen tapa de su hermana –estas, junto con el grabado que acompaña al poema en prosa *Rusia*, en *Grecia* No. XLVIII, son las únicas ilustraciones propiamente dichas que ella realiza en esa etapa para escritos de Borges, ya que el resto son *textos plásticos*<sup>598</sup>.

Si en las xilografías, grabados y dibujos de su etapa ultraísta española imperaba el ambiente de corte expresionista sombrío y sórdido, con predominio de colores oscuros, a su arribo a la Argentina técnica y motivos comienzan a acoplarse al nuevo entorno, influidos por la directriz de la “criollización” y la sentimentalidad que asumía la obra de su hermano en su trilogía porteña del ‘20. En las páginas de *Martín Fierro* encontramos, por ejemplo, un dibujo figurativo de Raúl González Tuñón (en el número 16 correspondiente a mayo de 1925). Más adelante, el dibujo de portada titulado “Niñas a la puesta de sol”, de tonalidades anaranjadas, que recibe el elogio de Alberto Prebisch por su “particular vocabulario lírico” donde aparecen “ángeles, niños, adolescentes de ojos lánguidos, todo ello impregnado de una gracia y una ternura que nos son el menor atractivo de este arte tan delicadamente femenino”<sup>599</sup>. En el número doble 44-45 del 15 de noviembre de 1927 se publicará el dibujo “Pablo y Virginia”, en homenaje a *Paul et Virginie*, la novela de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, donde las figuras llevarán en la mano un pájaro y un racimo de uvas con un candor digno de ilustración de libro para niños. Existe un proceso de reconciliación con la pintura figurativa, un cambio en tonalidades y temas respecto de su proceso de formación europeo que resulta

---

<sup>597</sup> Sobre sus años ultraístas ha trabajado exhaustivamente Patricia Artundo, autora de *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930* (1994).

<sup>598</sup> May Lorenzo Alcalá: “Contrapunto borgiano” en *Norah Borges, la vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 2.

<sup>599</sup> Alberto Prebisch: “Los dibujos de Norah Borges”, en *Martín Fierro. Edición facsimilar* Nro. 36, diciembre de 1926, p. 279.



notable. Norah, de vuelta en Buenos Aires, remite a la revista *Ultra* su dibujo titulado *Emigrantes*, que se publica en el número 24 correspondiente al 15 de marzo de 1922:

Se trata de un grabado en madera de estilo rombista que representa la proa de un barco cortando las olas del mar; en ella hay dos músicos, uno con acordeón y otro con chelo, evidencia de que la artista ha detectado los nuevos aportes a la música popular argentina. Hay varias figuras humanas en distintas posiciones y una, que atraviesa la parte inferior de la composición, parece estar muerta, en posible alusión a aquellos que no pudieron llegar a la tierra prometida de América<sup>600</sup>.

El proceso de criollización pictórica se evidencia, además, en la mirada sobre la ciudad que la pintora despliega en por lo menos dos grabados: “Buenos Aires”, incluido en el primer número de *Prisma*, y “Paisaje de Buenos Aires”, que se publica en *Ultra* en octubre de 1921, donde se retratan casas típicas coloniales y pisos en damero.

## 2.5. Rasgos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español

Néstor Ibarra es uno de los primeros críticos argentinos en realizar un balance temporalmente cercano de la experiencia ultraísta nacional, que ubica en el arco cronológico 1921-1929, más generoso en años de lo que efectivamente duró. Es un libro que incorpora una taxonomía útil de los poetas agremiados en las filas ultraístas, aunque peca de subjetividad y, por momentos, adquiere el tono de reprimenda o de sermón. Se propone escribir un ensayo crítico sobre el Ultraísmo en la poesía argentina, cuando lo estima cancelado; su monografía entera intenta “justificar esta denominación, que implica en la Argentina una verdadera escuela –aunque hija de la española del mismo nombre– la única hasta ahora en nuestra patria (por más que torcida y vacía) independiente y en cierto modo original”<sup>601</sup>.

Uno de los principales logros que atribuye al Ultraísmo, no a nivel de propuesta estética, sino de motivación artística, es el de movilizar un panorama literario que, antes del regreso de Borges al país en 1921, se veía “calmoso y neutro”, cercano a “decadencia y muerte”. Lugones ya había dado, doce años antes, toda su medida. También Banchs, Carriego y Fernández Moreno. La revista *Nosotros* era el único lugar en que se hablaba de literatura con alguna insistencia y sistema. “Lo admirable del

---

<sup>600</sup> May Lorenzo Alcalá: “Contrapunto...” *loc. cit.*, p. 11.

<sup>601</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, p. 7.

Ultraísmo es haber sido: nunca, hasta él, la Argentina había tenido un movimiento literario independiente<sup>602</sup>.

En el presente apartado nos proponemos tabular y explicar los atributos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español.

### 2.5.1. *Criollismo urbano de vanguardia. Criollismo fantástico y celebratorio*

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma

Jorge Luis Borges, “Fervor de Buenos Aires”

Calles de mi patria, claras,  
barrios de Buenos Aires, llenos  
de sombra y miedo.

Norah Lange, “A la fragata Sarmiento”

La primera de las instrucciones señaladas por el narrador de *El movimiento V.P.* como axioma del Ultraísmo español es rápidamente superada en Argentina: “Ya no había nada vedado para los poetas. Nada excepto los temas patrióticos y locales<sup>603</sup>. Borges contrarió muy pronto ese precepto, proponiendo un movimiento distinto, según explicita en *Inicial*:

Europa nos ha dado sus grandes clásicos, que asimismo son de nosotros. Grandioso y manirroto es el don; no sé si podemos pedirle más. Creo que nuestros poetas no deben acallar la esencia de anhelar de su alma y la dolorida y gustosísima tierra criolla donde discurren sus días. Creo que deberían nuestros versos tener sabor a patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebol<sup>604</sup>.

Cuando en el primer número de *Proa* Borges reseña *Prismas* de González Lanuza, se preocupa por discriminar la nueva poética rioplatense. Desea romper amarras con Europa y colocar en el centro de su programa literario las únicas cuatro cosas en las que dice creer: la pampa, sus paisanos viriles, los malevos y “la dulzura generosa del arrabal”, llegando al punto de calificar a la pampa y al suburbio como deidades<sup>605</sup>. También en su artículo de 1926 “El tamaño de mi esperanza” celebra a los

---

<sup>602</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, pp. 130-131.

<sup>603</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 61.

<sup>604</sup> *Inicial*, 5 de mayo de 1924, p. 359.

<sup>605</sup> Jorge Luis Borges: “La pampa y el suburbio son dioses”, en *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993. Primera edición: *Proa* Nro. 15, 1926.

criollos “que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa”<sup>606</sup>. Es en este contexto ideológico en el que publica su trilogía porteña, en la que adopta parcialmente las técnicas literarias del vanguardismo europeo. A partir del suburbio, del compadrito, del malevo y de algunos otros símbolos, Borges crea una mitología porteña que –a su vez– sustenta sus teorizaciones sobre el tiempo, sobre la realidad o irrealidad del universo y otras constantes de su mundo literario, ya perfectamente configuradas en sus libros de iniciación ultraísta, como señala Gloria Videla<sup>607</sup>. Borges observa en estos tres poemarios tempranos la capital argentina desde un ángulo muy personal, que intenta crear, a través de un proceso de deformación temporal típicamente suyo, una mitología rioplatense basada en la valoración de lo criollo. Ibarra formula así el deber autoimpuesto por los ultraístas argentinos: el de ser *criollistas*, más que criollos: “Al imperativo de ser o parecer modernos se junta –se antepone– para nosotros el de afirmarnos como argentinos”. En una nación con escasa historia, Borges “se fabrica una patria” y demuestra una “preocupación mucho más criollista que criolla”, por ejemplo, en su “Fundación mítica de Buenos Aires”<sup>608</sup>. Un planteamiento similar expresan en 1927 los compiladores Pedro Juan Vignale y Cesar Tiempo en *Exposición de la Actual Poesía Argentina*: a los problemas tácitos de la poesía se ha agregado en Argentina el problema de lo nacional, “nunca se ha debatido tanto acerca de este punto, ni se ha sentido casi con angustia como en la presente generación la falta de una tradición racial, única y milenaria”<sup>609</sup>.

Por su parte, Rafael Cansinos Assens ofrece una explicación sociológica de la tendencia a la nostalgia criollista, que vale tanto para los tres poemarios del '20 de Borges como para los tres de Lange –y para la comprender la citada evolución pictórica de Norah Borges–: “la tristeza criolla es la nostalgia que ya va pasando a la Historia ante el progreso industrial y la oleada inmigratoria”<sup>610</sup>. Los martinfierristas trabajan simultáneamente 1) con una escena urbana en proceso acelerado de modernización y cambio, 2) con un sistema de percepciones y recuerdos que se vincula con el pasado inmediato –la pampa, el gaucho– pero ya en decadencia, y 3) con aportes formales de las vanguardias históricas europeas. De tal sincretismo nace el compuesto ideológico-estético que Beatriz Sarlo ha calificado de *criollismo urbano de vanguardia*. Es así

<sup>606</sup> Jorge Luis Borges: “El tamaño de mi esperanza” en *ibid.*, p. 5.

<sup>607</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones... op. cit.*, p. 119. Como bien señala la crítica argentina, para no caer en simplificaciones es justo reconocer que sus libros poéticos de la década del '20 no se agotan en la intención criollista, como tampoco en el Ultraísmo: confluyen en ellos tradición y vanguardia, universalismo, cosmopolitismo y criollismo, como convergen en su sangre la estirpe criolla y la abuela inglesa, y en su lenguaje la economía y precisión propias de la sintaxis inglesa y los decires de los viejos señores criollos.

<sup>608</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, pp. 126.

<sup>609</sup> Juan Vignale y Cesar Tiempo: *Exposición de la Actual Poesía Argentina*, Buenos Aires, Minerva, 1927, p. 19.

<sup>610</sup> Rafael Cansinos Assens: *La nueva... op. cit.*, p. 278.

como Borges elabora una mitología con elementos premodernos “pero con los dispositivos estéticos y teóricos de la renovación. Topológicamente, traslada el margen al centro del sistema cultural argentino y establece una nueva red de relaciones entre temas y formas de la poesía. Inaugura el giro rioplatense de la vanguardia en el nivel de la representación de la lengua oral, cuyo formato son, en estos años, las imágenes ultraístas”<sup>611</sup>.

El proyecto esencial del Ultraísmo argentino radica en asimilar la tradición y, a la vez, ensayar la ruptura y la experimentación vanguardista, dando voz poética al “nuevo mundo” pero sin excluir la apertura cultural cosmopolita ni la proyección universalista. Beatriz Sarlo analiza los contenidos nacional-criollistas de la vanguardia y su moderatismo moral que la diferencia de movimientos contemporáneos en América Latina<sup>612</sup>. Por ejemplo, Borges discute muchas veces cuál es el criollismo aceptable y el inaceptable, de qué modo cada uno, inclinado al color local, es tributario del pasado, mientras que otro, al rechazar marcas conocidas de localismo, es una invención formal-estética portadora de “lo nuevo”<sup>613</sup>. Existiría, así un “buen” y un “mal” criollismo: el que asimila temas y técnicas comunes a la vanguardia internacional y el que apela a desviaciones pintoresquistas o folklóricas. Así, el Ultraísmo argentino carece de la voluntad experimental en su centro, si se la compara con la producción de Huidobro o la de los brasileños. Su intervención en la coyuntura estética se define por la *diferencia* respecto del Modernismo; su originalidad surge del cruce de Ultraísmo y poesía urbana. Los poemas de Borges, González Lanuza, Fijman y Guiraldes siguen esta línea.

¡Qué lindas tenidas las nuestras! [...] Macedonio, detrás de un cigarrillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos *amargos* un mundo y desinflarlo enseguidita. Rojas Paz y Bernárdez y Marechal casi le prenden fuego a la mesa a fuerza de metáforas [...] Y sin embargo... Hay un santísimo derecho en el mundo: nuestro derecho de fracasar y andar solos y de poder sufrir [...] Quiero decirles que me descarto de *Proa*, que mi corona de papel la dejo en la percha. Más de cien calles orilleras me aguardan, con su luna y su soledá y alguna caña dulce. Sé que a Ricardo lo está llamando a gritos este pampero y a Brandan las sierras de Córdoba. Abur Frente Único, chau Soler, adiós todos. Y usted, Adelina, con esa gracia tutelar que es bien suya. Déme el chambergo y el bastón que me voy<sup>614</sup>.

Para Sarlo, parece imposible reunir más marcas de criollismo. En el pasaje anterior se hace presente una afectación estilística “criollizante”: la supresión de la *d*

<sup>611</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 103.

<sup>612</sup> Véase Beatriz Sarlo: “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martin Fierro*” en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo: *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983. Y también Adolfo Prieto: “Boedo-Florida” y “El hombre que está solo y espera” en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

<sup>613</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 98.

<sup>614</sup> Carta fechada el 1 de julio de 1925 y publicada en *Proa* Nro. 15, p. 26-27.

final en palabras como *felicidad*. Borges se despidió de *Proa* “exasperando los rasgos de su poética, casi hasta la parodia. Sin duda, el humor preside la carta. Se trata, una vez más, del criollismo de las vanguardias”<sup>615</sup>.

La alianza entre vanguardismo y criollismo, neocriollismo o nativismo puede rastrearse en varios países hispanoamericanos. Sin embargo, dos de los países donde dicha fusión se da con mayor intensidad y representatividad son Argentina y Uruguay. El criollismo tiene sus antecedentes en las tendencias criollistas del siglo XIX, posteriores a las independencias políticas hispanoamericanas y relacionadas con la dirección del romanticismo que valoriza el “color local” como elemento estético. Inserto en un “novomundismo” más amplio, el “neocriollismo” de la década del 20 intenta incorporar a la literatura las peculiaridades nacionales, incluso las urbanas<sup>616</sup>. Según Guillermo de Torre el notorio viraje temático desde el Ultraísmo español que se materializa en *Fervor de Buenos Aires* se debe al “choque psíquico recibido por el reencuentro de Borges con su ciudad nativa. [...] Vuelve a su infancia y casi a la de su país, idealizando nostálgicamente lo entrevisto”<sup>617</sup>. No obstante, para Gloria Videla la explicación individual, de base emotiva, no es suficiente, puesto que cuando el joven escritor argentino regresa a su país, se inserta rápidamente en un contexto literario “criollista” que venía de tradición lejana y que se había reanimado con la “Generación del Centenario” o “Generación del ‘10” –en homenaje al centenario del primer gobierno patrio, el 25 de mayo de 1810, seis años antes de la independencia–. De manera que el grupo martinfierrista se gesta en la atmósfera cultural dominada por la promoción del Centenario, en cuyas filas se incluyen Manuel Gálvez, Ricardo Güiraldes, Baldomero Fernández Moreno, Rafael Arrieta, Arturo Capdevila, Evaristo Carriego, Alfonsina Storni, Enrique Larreta y otros, cuyas búsquedas expresivas se encauzaron en varias tendencias posmodernistas que coincidieron en rechazar y tratar de superar el exotismo y el aristocratismo estético<sup>618</sup>. Las consecuencias: el Ultraísmo de Jorge Luis Borges fue prontamente absorbido “por los aires juglarescos de la pampa y el tono sentimental de los payadores del suburbio”<sup>619</sup>.

---

<sup>615</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 114.

<sup>616</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones... op. cit.*, p. 15.

<sup>617</sup> (Para la prehistoria ultra de B, 6)

<sup>618</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones... op. cit.*, p. 116. La *desretorización* con respecto al primer Modernismo se intentó por varios medios, uno de ellos fue mediante la adopción del *sencillosmo* –narrar lo cotidiano, lo familiar, lo ínfimo, lo urbano, lo suburbano– y la incorporación de lo suburbano en la obra de quien, según Borges, “inventó Palermo”: Evaristo Carriego, con su canto de barrio y sus personajes-tipos”. Indica Videla que la “promoción del 10” se caracteriza por su acentuado americanismo literario. Durante este período, además, se había ido configurando y enriqueciendo el uso y el contenido semántico de la palabra *argentinidad*, a partir de la utilización y definición que de ella hicieron Unamuno y Rojas, en diálogo intelectual.

<sup>619</sup> Antonio de Undurraga: “Teoría...” *loc. cit.*, p. 130.

Ya hemos enunciado páginas atrás la necesidad de contextualizar la recepción de los aportes de las vanguardias europeas según las condiciones geográficas y socioculturales diversas como la argentina para aprehender con justicia su fisonomía propia sin caer en el reduccionismo de pensar sus manifestaciones vanguardistas como sucursales trasplantadas. El imperativo de autoafirmación como joven nación independiente –una de cuyas consecuencias fue el fenómeno de hispanismo selectivo–, la modernización urbana acelerada, la defensa de un proceso de descolonización cultural que implicó incluso propuestas de reformas lingüísticas, la crítica del criollismo folklórico tanto como el rechazo de una modernolatría exótica de base futurista –según estudiaremos en el tercer capítulo– son elementos que, a la hora de estudiar la evolución del Ultraísmo en Argentina, hacen imposible disociar la definición de *identidad estética* de la definición de *identidad nacional*. Esta visión contextualizada se expone con claridad en un artículo anónimo aparecido en el séptimo número de la revista *Inicial*, en diciembre de 1924, bajo el significativo título de “Nuestro argentinismo”:

Equivocada manera de enfocar el problema de la cultura argentina. Ese error de perspectiva consiste en la aplicación rigurosa a los problemas argentinos de las categorías europeas, y en ese afán poco cauteloso de insuflarnos los métodos, las ideas y los sistemas del Viejo Mundo aun cuando no vengan a cuento o perjudiquen nuestra visión personal, afán que define a los sempiternos censores del tipo transatlántico y europeizante, como lo es el señor Groussac. [...] Niégase, en efecto, con fastidiosa insistencia –sobre todo por parte de nuestros rastacueros de la cultura– que exista una literatura argentina, una tradición nacional, con las cuales edificar, en el día de mañana, un arte sui generis específico de la tierra americana. [...] Sin embargo, esa cultura no podría forjarse sobre la mera base de nuestras formaciones autóctonas; amén de que ellas no existen en toda su pureza, el intento es absurdo y pueril. Y aquí queremos señalar otro grande error de perspectiva, correlativo al que padecen los europeizantes: el criollismo elemental y primitivo, con toda su desnuda barbarie y su ingenua y rudimentaria cultura, momento definitivamente superado por la evolución argentina, y que se caracterizó, en nuestra historia, por la vida pastoril y agreste, con sus hoy trasnochados símbolos gauchescos e indianos. [...] El arte argentino en sus formas nativas –arte gauchesco, folklore– ha desaparecido: fue la expresión, con su tono de rebeldía, de nostalgia, de pesadumbre, de ese momento épico de nuestra nacionalidad. Pueril resulta el intento de póstuma reivindicación que algunos pretenden. [...] Para crear la nueva cultura americana: así como fue Occidente un producto original de las corrientes griega y judía ¿no podrá ser la cultura sucesora un producto de las corrientes europea y americana?<sup>620</sup>

---

<sup>620</sup> Anónimo: “Nuestro argentinismo” en *Inicial* Nro. 7, diciembre de 1924, pp. 499-503. Edición facsimilar.

Con la última pregunta retórica *Inicial* transmite un mensaje reivindicatorio del mestizaje cultural superador e integrador del binarismo sarmientino entre civilización y barbarie. Esta revista incluye también un extenso ensayo sobre la poesía del nativista uruguayo Fernán Silva Valdés, escrito por Norberto Frontini, donde se reflexiona sobre el uso de la metáfora, de herencia ultraísta, pero guiada por un programa de afirmación americanista: “metáfora subconsciente, necesaria y objetiva [...]. Imbuida del espíritu de la tierra: metáfora americanista”<sup>621</sup>.

Tema aparte es el abordaje del criollismo que efectúa Norah Lange en su poesía y su prosa temprana. Para Sylvia Molloy, a pesar del ocasional localismo –el nombre de un barrio o el uso particularmente argentino del diminutivo, como en el caso de *esquinita*–, en Lange “no hay voluntad de crear patria como lo hay en Borges”<sup>622</sup>. En nuestra opinión, esta afirmación podría ser matizada. En la obra temprana de Borges existe, a nuestro juicio, un *criollismo fantástico* en el sentido de ingeniar a través de la imaginación literaria una épica nacional –por ejemplo, la fundación de Buenos Aires, localizada en la manzana palermitana de Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga, sería la tercera fundación “ficticia” de la ciudad, después de las dos “empíricas” de Pedro de Mendoza y Juan de Garay– mientras que en Lange existe lo que podríamos denominar un “criollismo celebratorio”, que no se basa en la invención de episodios históricos o de rasgos locales, sino en la narración del impacto emotivo derivado de la observación o la evocación de hechos e imágenes asociadas al *locus* de pertenencia<sup>623</sup>. En Lange, el criollismo celebratorio se intensifica tras la experiencia de su primer viaje a Noruega, como para Borges el criollismo fantástico prorrumpe al regresar de Suiza y España. En ambos casos el alejamiento –la “educación sentimental” de la escala europea– será imprescindible para la configuración de sus programas criollistas.

En el poema “A la Fragata Sarmiento”, incluido en *El rumbo de la rosa*, Lange reconstruye un episodio vivido con su hermana en Oslo y enumera algunos emblemas

---

<sup>621</sup> Norberto Frontini: “Poesía silvadesiana. Ubicación racional de la metáfora. Reconstrucción etiológica” en *Inicial* Nro 8, agosto de 1925, p. 146. El nativismo, rama criolla del Ultraísmo en el Uruguay donde Fernán Silva Valdés incorpora imágenes y motivos autóctonos (el rancho, el poncho, la guitarra, el mate amargo, etc) en poemas construidos por enfilamiento de imágenes americanistas (provenientes “de la borrachera de zumos aborígenes”). Cuenta Frontini una anécdota: Silva no sabía el significado del vocablo “Ultraísmo” y sentía vergüenza de preguntarlo a sus amigos. Un día se encuentra con el poeta Emilio Oribe y se atreve. “¿Qué es eso de Ultraísmo?” Y Oribe, dibujando en su cara mística una irónica sonrisa, responde: “¿Y eres tú quien me lo pregunta?” Para Frontini, Silva Valdés ha sido un “coincidente espontáneo” con las propuestas del movimiento.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>623</sup> Algunos de sus contemporáneos la incluyeron en la nómina de escritores criollistas, como es el caso de Fermín Estrella Gutiérrez, para quien “Norah Lange es una alondra de Escandinavia que ha aprendido a cantar en el tala criollo, por su verso corre, a veces, un frío de nieve recién caída y hay una sensación de fuego en el hogar, y de manteles blancos tendidos al viajero que pasa. Verso hospitalario y ahondado de nostalgia. Y ágil con la agilidad del “esquí” que baja de los pinos nevados y hasta la hondonada azul. Pero hay, también, criollismo nuevo y gusto de cantar el tango y de asomarse a la calle para ver los paraísos del suburbio”, en Norah Lange, *Obras... op. cit.*, p. 238.

nacionales (la bandera, la música de festividades locales). Destina el uso del adjetivo posesivo para describir espacios físicos porteños (“calles de mi patria”) y reserva el artículo indefinido para aludir a personajes o situaciones que involucran al país escandinavo (“uno que otro noruego”):

Solas las dos, en el puerto  
Agitamos las banderas.  
Uno que otro noruego  
Te contempló con desgano.  
Argentina, ¿dónde queda?  
[...]  
Calles de mi patria, claras,  
Barrios de Buenos Aires, llenos  
De sombra y miedo.  
[...]  
Y música de la patria.  
Nudo impaciente en la garganta.  
Marcha de San Lorenzo e Ituzaingó  
Llegando desde el agua”<sup>624</sup>.

*El rumbo de la rosa*, poemario post-ultraísta donde mejor se lee la repercusión de la distancia geográfica en las coordenadas poéticas de Lange, presenta algunos poemas que admiten una doble interpretación: la amorosa y la nacionalista. Los siguientes versos del poema intitulado Oslo 1929: “Qué miedo de penar/ Cuando el barco, lentamente,/ Se alejaba del puerto.// Cómo temía quererte / Así desde lejos, sin hallar/ Nada de ti en otras tierras”<sup>625</sup> permitirían leer el deíctico “ti” o el enclítico “te” con referencia a un hombre o al país de origen. Este mismo poemario incluye una composición titulada “Poema de suburbio” y otra llamada “Villa Mazzini”, la zona porteña de Villa Urquiza donde se ubicó la casa natal de Norah, en las calles Tronador y Pampa. En este último poema se combinan las pinceladas costumbristas con mención a arquetipos barriales (el mendigo, los vecinos), las imágenes poéticas de herencia expresionista que incorporan la prosopopeya (“un árbol que abraza mucho cielo”, “la penuria de algún portal oscuro”) y las antítesis (“patria de mis soledades con versos” o “silencio estremecido de campanas”):

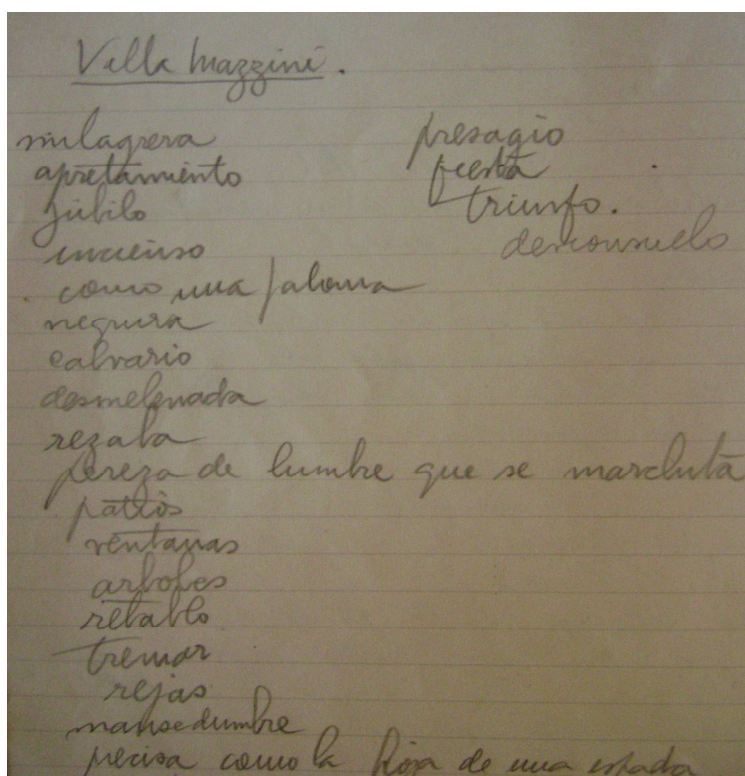
Te conocí a la vera de un poniente  
Cuando eras un manojo de veredas rosadas.  
[...] Después de un cuadrado de tierra y cielo  
Nacieron unos árboles, para tu plaza pequeña.  
[...]  
Villa Mazzini: tienes patios muy rojos

<sup>624</sup> Norah Lange: “A la Fragata Sarmiento” en *ibid.*, pp. 232-234.

<sup>625</sup> Norah Lange: “Sin título” en *ibid.*, p. 191.



Y vecinos haciendo tedio en las puertas de calle  
 [...]
   
Hoy sé que tus días son puro cielo  
 y tus noches congojas de guitarras  
 Esperanza del mendigo que enaltece  
 la penuria de algún portal oscuro  
 [...]
   
Villa Mazzini: yo te doy el nombre mejor  
 porque fuiste la patria de mis soledades con versos.  
 Eras como el silencio estremecido de campanas  
 o como un árbol que abraza mucho cielo!<sup>626</sup>



**Imagen 36.** Apuntes autógrafos que dan cuenta del proceso de creación de algunos poemas de la década del '20. Elenco de vocablos descartados del poema final titulado "Villa Mazzini": Milagrosa/ Apretamiento/ Júbilo/ Incienso/ Como una paloma / Negrura/ Calvario/ Desmelenada/ Rezaba/ Pereza de lumbre que se marchita/ Patios/ Ventanas/ Árboles/ Retablo/ Tremar/ Rejas/ Mansedumbre/ Precisa como la hoja de una espada.

Concluida la década de fervor nacionalista, en la obra de Norah Lange se desencadena un proceso de retractación semejante al de Jorge Luis Borges. En *45 días y 30 marineros*, que data ya de 1933, se presenta un diálogo donde Ingrid, la protagonista,

<sup>626</sup> Norah Lange: "Villa Villa Mazzini" en *Obras... op. cit.*, pp. 235-236.

expone distanciadamente el “prejuicio de lo nacional” a uno de los marineros noruegos, Stevenson, como un escollo en vías de superación en la Argentina:

–Creo en Ibsen y mi libro de cabecera es *Brand*. [...] En la Argentina, donde estuve cinco años, proyecté al comienzo leer los libros recomendados por el pueblo. Supe de Martínez Zuviría, en un sector, de Roberto Arlt, en otro, de Soiza Reilly, más allá. Claro que me aparté. Leyendo a Arlt, que está muy bien, no tolero a Zuviría y menos, casi nada, a Soiza Reilly. Después me di cuenta de que muy pocos se han regocijado con Horacio Quiroga, con un poema de Banchs, y de otros que para mí valen mucho.

–En mi país existe el prejuicio de lo nacional. Ahora comienza a sacudirse un poco, y ya el público sonríe ante una edición barata de Elinor Glyn, aunque la compra luego, cuando nadie lo mira<sup>627</sup>.

La mención de símbolos nacionales reaparecerá en esta novela. Cuando toca celebrar una fiesta patria noruega, Ingrid “se arregla en su camarote, nostálgica del desfile por la Avenida de Mayo, de las escarapelas, del Himno Nacional. Ha enseñado el himno a tres o cuatro”<sup>628</sup>. En una de las escalas en Río de Janeiro, mientras camina por la Rua de Ouvidor, ella avanza “nostálgica de la calle Florida”<sup>629</sup>, en una alusión metonímica a su antiguo grupo literario de pertenencia. La añoranza nace de la distancia física del país originario, pero, también, puede leerse como una forma de confirmación de la clausura de un ciclo, el del nacionalismo de las letras argentinas del ‘20.

Señala Helena Percas que la ascendencia noruega de Lange enorgullecía a los compatriotas de sus padres, que quisieron ver en ella a una niña del norte, pero a pesar de su simpatía por lo escandinavo, la autora en sucesivas oportunidades se autodeclaró hija legítima de Buenos Aires, “más que argentina criolla, como lo prueban sus versos y sus gustos”<sup>630</sup>. En otro pasaje de *45 días y 30 marineros* se inserta una reflexión autobiográfica sobre su biculturalidad, a través de la reacción de Ingrid cuando, tras declararse argentina en una conversación con el capitán, este la contradice: “¿Argentina? ¡Psh! Usted no es argentina. Su sangre es noruega”<sup>631</sup>. Ingrid reflexiona entonces sobre los dos criterios incompatibles en la consideración del origen y de la identidad. Para ella no se trata de una cuestión de sangre: “No le deja proseguir en esa disertación sobre los glóbulos rojos. Conoce ya la escasa importancia que implica para

---

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 258-259. Recordemos que Lange le dedica un poema a Inés, personaje de *Brand*, incluido en *El rumbo de la rosa*.

<sup>628</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 318.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 278. Durante el viaje, Ingrid imagina las veladas literarias en su ausencia: “¿La muchachada, allá en Buenos Aires, estará bailando, esta noche? La casa grande, estará iluminada, y en el comedor hablarán todos a un mismo tiempo, en esas largas sobremesas que eran su pasado júbilo... ¿Y la madre? ¿Hablará de ella, alguna vez? ¿Calculará los días de viaje, la fecha de llegada? Siente un aturdimiento interior que es pura añoranza”.

<sup>630</sup> Helena Percas: *La poesía femenina argentina (1810-1950)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958, p. 485.

<sup>631</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 255.

los noruegos una carta de ciudadanía, el nacimiento, la educación, el cariño, y acaso, por encima de todo, la predilección, por inaudita que parezca”<sup>632</sup>. En esta cavilación podemos apreciar un reparo hacia el *ius sanguinis* –el criterio jurídico que privilegia el derecho de sangre para la concesión de la nacionalidad, que rige en Noruega a través de la Ley de Descendencia– en favor del *ius soli* –el criterio jurídico que privilegia el derecho del suelo, que rige en la Argentina desde la primera Constitución Nacional de 1853–. Pero, por sobre todas las cosas, en este pasaje Ingrid se decanta por la elección de una patria. El monólogo interior de la protagonista concuerda con las declaraciones autobiográficas de Lange incluidas en la *Exposición de la actual poesía argentina*: “Nací en Villa Mazzini, en la calle Tronador y Pampa. Soy por lo tanto argentina, esto dicho a trueque de causar desconcierto entre ciertos noruegos generosos de nacionalidad, y por cuyo parrafito se descubre la ascendencia noruega”<sup>633</sup>.

### 2.5.2. La politización. INICIAL y Proa

En septiembre de 1924, ante la acusación de prestar excesiva atención a la figura de un escritor fascista, el periódico *Martín Fierro* se defiende diciendo que “Lugones político no nos interesa, como tampoco nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura. [...] no hablamos de carreras ni de modas: por razón de especialidad. *Martín Fierro* es un periódico literario”<sup>634</sup>. Si este periódico adoptó como política editorial la “insularidad de lo artístico”<sup>635</sup>, la contaminación ideológica que no pudo leerse allí sí fue visible en *Proa*, que presenta marcas de un espíritu influido por el arielismo y la

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, pp. 255-256.

<sup>633</sup> Pedro Juan Vignale. Cesar Tiempo: *Exposición... op. cit.*, p. 169.

<sup>634</sup> Sin firma: “Suplemento explicativo de nuestro Manifiesto. A propósito de ciertas críticas” en *Martín Fierro* Nros. 8-9, agosto-septiembre 1924.

<sup>635</sup> Esta es la teoría de Geraldin Rogers: “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] No obstante, deseamos señalar que en este periódico, a nuestro parecer, convivieron la insularidad de lo artístico con la politización. El sesgo politizado lo impuso desde un comienzo su director Evar Méndez y se advierte en el segundo número de la revista, cuando ante la persecución sufrida por Miguel de Unamuno en la España dominada por la dictadura de Primo de Rivera, el director toma partido por el escritor vasco. A partir del ingreso de Oliverio Gironde en la redacción, y con la publicación del manifiesto en el número cuarto, la orientación ideológica resultará atenuada. No olvidemos tampoco las conjeturas sobre los motivos del cierre del periódico, vinculados a la confrontación en el seno de la redacción entre los partidarios yrigoyenistas y los alvearistas. La mayor parte de los críticos sugiere que hubo fueron las disidencias de raigambre política las que desarticulaban hacia 1927 el territorio martinfierrista 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 Marechal. Méndez, director del periódico-órgano del grupo y alvearista confeso, publica la *declaración de prescindencia* que marca su fin. Tras la elección de 1928 triunfa Hipólito Yrigoyen y sobreviene un período difícil que se suma a la peliaguda realidad económica mundial. Para Norah Lange, en una entrevista de 1968 con Beatriz de Nóbile que citaremos profusamente en el próximo capítulo, “el periódico se cerró por cansancio en 1927. No creo que haya sido por cuestiones políticas. Esa a lo mejor fue una excusa”.

moral juvenil surgida con la Reforma Universitaria cordobesa. Los directores de *Proa* – Borges, Brandán Caraffa, Guiraldes y Rojas Paz– consideran que la aparición de la revista forma parte de un “deber colectivo”, impuesto a una generación que, liberada por la posguerra de sus tutores, está decidida a prolongar aquel “primer fruto del alumbramiento” que fue la reforma universitaria y construir una nueva cultura que se oponga a la sociedad materialista norteamericana y a la crisis de la Europa de posguerra. *Proa* combinó el interés político con reflexiones sobre la nueva imagen, y ofreció espacio para la difusión de poemas ultraístas-criollistas así como para reseñas de las obras del movimiento, a ambos lados del Atlántico.

El clivaje ideológico es aun más notorio en *Inicial, Revista de la nueva generación* (1923-1927). Los cuatro escritores y fundadores son Roberto A. Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini, es decir, un grupo constituido por hombres más estrechamente ligados al mundo universitario porteño: el cordobés Brandán fue un reformista militante desde 1918 que pertenecía al movimiento estudiantil. El periódico *Martín Fierro*, en el que colaborará con cierta asiduidad, lo presentará como el “promotor de renovación en el organismo universitario cordobés”. Es una revista con una veta antisemita, antijudaica, de la que se editan once números. Aporta dos publicaciones de relevancia: la publicación, en el décimo fascículo, de los poemas vanguardistas de Borges, Huidobro, Neruda, A Hidalgo, Salvador Reyes y Rojas Giménez, y los textos teóricos y críticos de Lanuza, Ortelli, Borges y Carlos M. Onetti. Su hostilidad manifiesta contra el público, la capacidad antagonística y polémica que identificamos en los manifiestos españoles durante el primer capítulo, se hacen visibles en la sección estable titulada “Protestamos”, donde los editores reniegan tanto de “los jóvenes pedantes que van a pedir a la librería *La decadencia de Occidente* [...] Y al día siguiente lo devuelven porque no lo han entendido” como de “los editores que se la dan de mecenas y se entronizan en la vida literaria, especulando con la forzosa amistad de sus editados”, o se protesta contra los nuevos aranceles universitarios, contra los funcionarios públicos, contra el gobierno de Haya de la Torre<sup>636</sup>. En esta publicación híbrida conviven la politización de la Reforma, el fervor nacionalista, las artes visuales –con la incorporación de viñetas humorísticas–, las traducciones que Borges efectúa de los expresionistas alemanes como corresponsal desde Ginebra, teorizaciones sobre la caricatura y el humor junto con información acerca de lo que sucede en el campo intelectual ultraísta hispánico puesto que, a pesar de las nuevas coordenadas del movimiento afincado en Latinoamérica, el campo intelectual español nunca se perderá de vista. Por ejemplo, en 1924 Borges envía una

---

<sup>636</sup> Sin firma: “Protestamos” en Rodríguez, Fernando Diego (Ed.): *Inicial. Revista de la nueva generación (1923-1927)*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 247. Correspondiente al número 4, enero-febrero-marzo 1924.

colaboración desde Madrid donde relata los avatares del agonizante Ultraísmo en España y las disputas entre Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna. Su crónica evita terciar en la disputa, aunque su predilección por el sevillano salta a la vista, al oponer la “sombra luminosa” de Cansinos a los livianos e ingenuos “chascarrillos” de Pombo. En su discurso, Borges –siempre adicto a las oposiciones categóricas– privilegia la destreza grave de la imagen al ejercicio de un tipo de humor reputado como fácil:

La discordia eterna del arte se ha incorporado en esos adversarios tácitos y entrañablemente opuestos: en el madrileño tupido, espeso y carnal que sumergido en la realidad [...] quiere desamarrarse de ella mediante pormenores, grabazones y voluntariosos caprichos y en el andaluz, alto como una llamarada [...] cuyas palabras lentas y eficaces oyen siempre la pena. Ambas tertulias eran privativas; quien frecuentaba la una era exclaustro religiosamente de la contraria, y solo el admirable Eugenio Montes logró, mediante una destreza intelectual que fue voceado escándalo entre sus compañeros, alterar su discutidora presencia en ambas banderías. La greguería ha quebrantado al salmo y los paladeadores de apasionadas imágenes que fervorizaban antaño junto a la sombra luminosa de Cansinos Assens hoy aventuran chascarrillos en Pombo. A las veladas y a la orientación de Cansinos Assens [...] no acuden otros jóvenes que yo, regresado eventual a quien esconderán mañanas las leguas. [...] No es intención de estos renglones el comparar, en menoscabo de cualquiera de ellos, las personalidades verdaderas de los dos escritores. [...] Yo sé que en la rebusca de metáforas que a Cansinos suele atarear hay sospechas de juego. Pero la igualación del escritor madrileño a la travesura y la del sevillano a la trágica seriedad permanece incólume. [...] La literatura europea se desustancia en algaradas inútiles<sup>637</sup>.

También en *Inicial* Roberto Ortelli desautoriza las imágenes ultraístas-futuristas de Guillermo De Torre por no poder asociar sus metáforas maquinistas con esa emoción cotidiana que Borges le traía en sus poemas –en este juicio se percibe la distancia entre el Ultraísmo lúdico y el sentimental, que señalamos páginas atrás–. Esta revista podría ser definida como un nicho donde convergen, indistintamente, aportaciones bifrontes de integrantes que poco después intensificarían sus diferencias y conformarían los grupos de Florida, de Boedo, y el comité de redacción de *Sur* a partir de 1931. De los futuros redactores de *Claridad* participan Elías Castelnuovo y Álvaro Yunque –más Raúl

---

<sup>637</sup> Jorge Luis Borges: “La traducción de un incidente” en *ibíd.*, pp. 358-359. Correspondiente al Nro. 5, mayo de 1924. No obstante, Borges exaltarán también desde las páginas de *Inicial* la figura de Ramón, al efectuar la reseña de *La sagrada cripta de Pombo*. Allí dirá que “Ramón Gómez de la Serna es el mayor de los tres Ramones”, que “*La sagrada cripta de Pombo* es el más reciente volumen de la asombrosa Enciclopedia o Libro de todas las cosas” y se trata de “una intensa atestiguación del café”. Concluye su reseña elogiosa señalando al lector potencial que de las seiscientas páginas que componen el libro “ninguna está escrita en blanco y en ninguna cabe un bostezo”, en *ibíd.*, p.469, correspondiente al Nro. 6, sept. de 1924.

González Tuñón, catalogado según el crítico de turno en uno u otro grupo—, de *Martín Fierro* figuran Leopoldo Marechal, Norah Lange, Jorge Luis Borges y Roberto Ortelli. Así, *Inicial* reúne las dos ramas de la vanguardia argentina de los '20 que pronto se bifurcarán en dos proyectos, dos grupos y dos revistas paralelos y diferentes: una como variante del Ultraísmo español, otra como rechazo del mismo en favor de un arte comprometido con el realismo socialista. Estas dos líneas son explicadas por uno de los integrantes más representativos del Grupo de Boedo, Roberto Mariani, quien en la *Exposición...* simplificaría así los rasgos de las dos escuelas literarias que, “hoy y aquí más escándalo fabrican”, y que se oponen la una a la otra “en actitudes beligerantes”<sup>638</sup>:

<i>Martin Fierro y Proa</i>	<i>Extrema izquierda, Los pensadores, Claridad</i>
La greguería	El cuento y la novela
La metáfora	El asunto y la composición
Ramón G. de la Serna	Fedor Dostoievski

La primera columna es considerada por Mariani como arte puro, frivolidad e imitación, a diferencia de la propuesta del grupo de Boedo, que se plantearía una interpretación “seria y trascendental” del arte. Apelando a la ironía y a la parodia de la prosopopeya incluida en las imágenes de los ultraístas argentinos —al punto de que algunos ejemplos semejan paráfrasis caricaturescas de poemas de Lange o de Borges—, Mariani interpreta así el Ultraísmo nacional:

el Ultraísmo —o lo que sea— no nos sirve: queremos algo que nos permita más grandes cosas. Para combinaciones y construcciones importantes como el poema, el paisaje el cuento, etc. nos servimos como elemento secundario de la metáfora. La metáfora, pues, es un material que sirve para componer fábricas literarias [...] No la despreciamos, seguimos creyendo que ha de estar subordinada al asunto, a la composición, etc. Mientras que todos los ultraístas se parecen entre sí con sus “ruidos que se suicidan”, y sus “calles del recuerdo” y “el cuento que se seca la cara en la toalla turca de las paredes” y “los faroles que se ahorcan”, los “realistas” en cambio son más diferenciados entre sí, más ricos de variedad. [...] El Ultraísmo —o lo que sea— amenaza desterrar de su “arte puro” elementos tan maravillosos como el retrato, el paisaje, los caracteres, las costumbres, los sentimientos, las ideas, etc. Es una desventaja y una limitación. En tan poco espacio no caben más razones, y perdónenme la falta de pedantería por las ausentes citas de Croce, Lipps, etc.<sup>639</sup>

<sup>638</sup> Tanto Borges como Lange minimizarán la polémica con Boedo, considerando que las discusiones no eran tan formidables como las han presentado. “Todos nos sentíamos grandes amigos y nadie se ofendía si estaba de turno para la broma” dirá Lange a Beatriz de Nóbile en la entrevista de 1968.

<sup>639</sup> Roberto Mariani: “La extrema izquierda” en Pedro Juan Vignale y Cesar Tiempo: *Exposición... op. cit.*, pp. 230-231. Reproducido originalmente en: “Sección polémica: Martín Fierro” y *Martín Fierro* en *Periódico Martín Fierro* Nros. 10-11, sept-oct de 1924, p. 76.

Mariani juzga el Ultraísmo argentino aplicando parámetros estéticos correspondientes al movimiento español, lo que constituye un enfoque parcial del mismo. Hace hincapié en la trama metafórica del poema sin considerar dos elementos que hemos apenas desarrollado y que matizarían su clasificación como manifestaciones de “arte puro”: estamos hablando de la preocupación nacionalista, criollista y politizada.

Por último, en el apartado 2.11. estudiaremos una tercera y relevante disimilitud del Ultraísmo argentino en relación con el español: el desarrollo de la imagen subjetiva de corte expresionista.

## 2.6. Una temprana clasificación de los ultraístas argentinos

Néstor Ibarra estudia, en el tercer capítulo de su libro, aquello que denominó “la pléyade ultraísta”, estableciendo una taxonomía de los poetas afiliados al movimiento que en algunos casos roza la descalificación y la burla. Aun así, por ser el primer extenso estudio crítico latinoamericano dedicado al movimiento, y a pesar de la proximidad cronológica que empaña la objetividad de su análisis, nos detendremos en su clasificación porque nos permitirá identificar argumentos comunes a los que recayeron sobre el Ultraísmo español. Ibarra agrupa los poetas por rótulos que incorporan los siguientes calificativos:

- 1) “Los puros”: Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza y Norah Lange.
- 2) “Los humoristas”: Oliverio Girondo.
- 3) “Los desaparecidos”: Francisco M. Piñero.
- 4) “Los ultraístas-reporters”: Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón.
- 5) “Los obscuristas”: Jacobo Fijman y Ricardo Molinari.
- 6) “Los tiernos”: Petit de Murat y Carlos Mastronardi.
- 7) “Los ultraístas-romanticistas”: Leopoldo Marechal y Horacio Schiavo.
- 8) “Los inclasificables”: Andrés L. Caro, Eduardo Keller Sarmiento, Antonio Vallejo, Pedro Juan Vignale, Amado Villar<sup>640</sup>, Brandán Caraffa.
- 9) El único escritor para el que evita acuñar un rótulo generalizador es su amigo Jorge Luis Borges.

Dentro de la producción ultraísta de Bernárdez se incluyen los poemarios *Bazar* (1922), *Kindergarten* (1924) y *Alcándara* (1925)<sup>641</sup>. Ibarra estima su poesía como

---

<sup>640</sup> El escritor gallego Amado Villar, periodista en *El Faro de Vigo*, entabló amistad con Francisco Luis Bernárdez en esa ciudad y publicó algunas de sus colaboraciones en el medio vigués. Más tarde se convirtió en integrante de las filas martinfierristas.

<sup>641</sup> Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), poeta nacido en Buenos Aires de padres gallegos. Entre 1920 y 1925 residió en Orense, su tierra de origen; también pasó temporadas en Portugal, donde Teixeira de Pascoaes trazó su semblanza en verso, y en Madrid, que visitó por vez primera en 1922, y donde frecuentó Pombo –su introductor fue Eugenio Montes–. Escribió en *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Nós*, *Plural* y *La Zarpa*, fue redactor de *El Pueblo Gallego*. En España publicó tres libros: el todavía

imitadora del estilo de Ramón Gómez de la Serna, por su “frialidad de espejo”. No obstante, rescata su último libro, *Alcándara*, pues en él despunta ya la personalidad poética y empieza a encontrarse consigo mismo, desligándose del “tono diminutivo y pueril que hasta ahora empuñó su verso, con pretexto de hacerlo ingenuo y franciscano”<sup>642</sup>. Bernárdez, argentino de estirpe gallega que vivió largas temporadas en la tierra de sus abuelos (Vigo), ha llevado a su lírica “el dejo humilde y lastimero del dialecto galaico, sonando al través de una letra que aspiraba a ser internacional, irónica y moderna”<sup>643</sup>. La descripción que Ibarra efectúa de los contrastes en la poesía de Bernárdez coincide con los juicios que Cansinos Assens manifiesta en *El movimiento V.P.* respecto de los versos del escritor gallego radicado en Buenos Aires Xavier Bóveda/El Poeta Rural –cuya lírica fluctuaba entre la modernolatría V.P. y los “caramillos” autóctonos–. Ibarra dirá de Bernárdez que:

Seducido por la idea de una falsa sencillez, que en él no podía darse sino como resultado de un supremo artificio, ha elegido en *Kindergarten*, para expresar sus emociones, al mundo de los muñecos, el más opuesto al mundo de las ingenuas criaturas. Este ha sido, sin embargo, su nexa con la literatura novísima en un momento en que predominaban en cierto sector de ella los temas del circo [...]. Francisco Luis Bernárdez nos hace la impresión de un poeta gallego que, caminando hacia la Compostela de los tópicos galaicos, se hubiese visto desviado en su trayecto por la estrella del Ultraísmo. [...] que este poeta complicado se decida a hablar complicadamente, renunciando a esa falaz sencillez de forma en que el concepto se retuerce como en una letrilla antigua<sup>644</sup>.

La descalificación de Ibarra hacia la poética de *los puros* del Ultraísmo es categórica: estos poetas prueban que es posible reducir el Ultraísmo a él mismo, “despojarlo de toda sustancia y convertir la poesía en un vacío ensayo o bodrio de nuevo lenguaje. De este Ultraísmo insustancial, indecisor para hablar como Borges, puro con tal que no suene a elogio, dan evidente fe González Lanuza, Bernárdez y Norah Lange”<sup>645</sup>. *Prismas* de Lanuza, como señalamos en un apartado previo, es considerado el más completo muestrario del Ultraísmo argentino, cuya valía es ante

---

modernista *Orto* (1922) y los ya ultraístas *Bazar* (1922), con prólogo de Ramón Gómez de la Serna y cubierta de Barradas, y *Kindergarten* (1923). En Buenos Aires, donde regresó en 1925, año en que publicó *Alcántara*, fue editado por *Proa* y reseñado por Julio J. Casal en *Alfar*. Perteneció al grupo *Martin Fierro*, siendo uno de los escritores que ese mismo año colaboraron en la hoja de frustrada bienvenida a Gómez de la Serna, editada por la revista. En: Juan Manuel Bonet: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 99. También fue cofundador de la revista *Libra* (1929) junto a Leopoldo Marechal.

<sup>642</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, p. 384.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>644</sup> *Ibid.*, pp. 384-385. En septiembre de 1923, desde las páginas de *Alfar* se ofrece una reseña de *Kindergarten*. Se califican sus poemas como “ingenuos, vestidos de primera comunión” y con olor “a campo, a luna y a recuerdo”.

<sup>645</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.



todo documental. Permite cartografiar el movimiento puesto que “cada verso es una imagen: de un verso a otro, ni relación alguna, ni tentativa de transición. De ese cuantioso diccionario de metáforas es forzoso que la casualidad haya acertado algunas: no carecen de cierta inmediata evocación”<sup>646</sup>. Ibarra impugna el exceso de diminutivos (“la mañanita es mía i tuya”) y los “disparates” falsamente concisos (“de pie sobre mí mismo/ me arrodillé en la alfombra de tus pasos”). Como el castizo *Hélices*, *Prisma* es el poemario ultraísta argentino donde aparece mayor cantidad de símbolos futuristas y maquinistas<sup>647</sup>, a diferencia de la línea criollista adoptada por Lange o Borges.

El poeta argentino de origen cantábrico recibe en las páginas de *Proa* una reseña de Borges bajo el título de “Acotaciones”, donde su antiguo camarada identifica su libro como el más puro, menos individual y más generacional del movimiento que los había nucleado. Un texto que testimonia “una derrota estética” y, paralelamente, un triunfo para la historia de la literatura nacional:

con él publiqué *Prisma*, primera, única e ineficaz revista mural [...] Desde ayer han sucedido tres años. Hoy González Lanuza ha publicado el libro de poemas que es la motivación de este examen. He leído sus versos admirables, he paladeado la dulce mansedumbre de su música [...] Todos los motivos del Ultraísmo están entretejidos con ahincada pureza en el volumen que declaro. [...] La tarde [...] el grito [...] el silencio [...] el pájaro y la senda [...] González Lanuza ha hecho el libro ejemplar del Ultraísmo y ha diseñado un meandro de nuestro unánime sentir. Su libro, pobre de intento personal, es arquetípico de una generación. [...] ha logrado un libro nuestro, el de nuestra hazaña en el tiempo y el de nuestra derrota en lo absoluto. Derrota, pues las más de las veces no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas; hazaña, pues el reemplazo de las palabras lujosas del rubenismo por las de la distancia y el anhelo es, hoy por hoy, una hermosura<sup>648</sup>.

La carencia de espontaneidad y la frialdad de escuela con que se acusó la producción del Ultraísmo peninsular se renueva en los juicios acerca de la obra de *los puros*: “Las metáforas de Alcándara (son) modelos de retórica huecamente preciosista [...] no se encuentra entre tanto abalorio ni un solo instante de comunicativa sinceridad: no es creíble ni la sutileza conceptista de Cielo y Río, ni el candor de tanta metáfora colegial, ni su cósmica frondosidad”<sup>649</sup>. Además se les cuestiona la dilección por la cacofonía de los esdrújulos, motivo de caricatura en *El movimiento V.P.*: “Como el índice rústico del hombre/que adivina el horóscopo del viento/ como el índice rústico

---

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>647</sup> En especial poemas como “Instantánea”, “Taller” o “Los Tiempos”.

<sup>648</sup> Jorge Luis Borges: “Acotaciones. *Prismas*, de González Lanuza” en *Proa (1924-1925). Edición facsimilar*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 30-32. Correspondiente a *Proa* [2ª época] Nro 1, agosto de 1924.

<sup>649</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, p. 66.

del álamo/ que profesa la cátedra del cielo”<sup>650</sup>. También el culto de la palabra técnica, arcaica o litúrgica y la retórica ultraizante de los neologismos en *izar*<sup>651</sup>.

La pureza –en sentido negativo– que Ibarra atribuye a la poesía de Norah Lange se funda en la identificación de estereotipos de género: le parece escritura de mujer, sincera, sentimental, de naturaleza irracional, donde la finalidad es “desnudar el alma” a través de una retórica ornamental y hueca:

No teniendo nada que decir, no trató de decir nada; se contentó con barajar, en dialecto ultraísta y bajo la dirección (por ella misma proclamada en la *Exposición*) de JLB [...]: el sol, la luna, la tarde o mañana, la voz, las manos; términos todos directa o indirectamente de amor: en ella la tradición del sexo pudo más que las novísimas influencias. ¿Son las metáforas con que canta el amor y el paisaje [...] más acertadas o menos sistemáticas que las de los demás ultraístas menores? Sin duda no: se diferencian sin embargo en que no buscan ni la ingeniosidad, ni la fuerza, sino que tienden, a favor de la unión nueva de dos o más términos, de producir una impresión inanalizable de misterio, de sugestión alógica. Una cosa es indudable: la sinceridad de Norah Lange; y si en ella las imágenes lógicamente dilucidables resultan generalmente pobres, es posible creer que en los más de los casos hay un no sé qué de íntimo, de simpáticamente gratuito e inútil, de suavemente torpe y poético en sus abandonos irracionales. La Calle de la Tarde es su libro principal; no lo igualan ni el posterior *Las noches y los días*, ni su novela *Voz de la vida*, que valientemente desafía la lectura. En el primero se encuentran sus mejores ausencias. [...] Por otra parte, y en todo caso, el Ultraísmo necesitaba una mujer<sup>652</sup>.

En el último apartado del presente capítulo desarrollaremos nuestra hipótesis de que los rasgos de irracionalidad y sentimentalidad que Ibarra –y muchos otros críticos– han atribuido a la escritura de la temprana trilogía poética de Lange como vinculada a su condición femenina (que muy significativamente Ibarra sentencia diciendo que “en ella la tradición del sexo pudo más que las novísimas influencias”), derivan, por el contrario, 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.

Si avanzamos en la taxonomía ofrecida por Néstor Ibarra, dentro de la carátula de “ultraístas-humoristas” se incluye a Oliverio Girondo<sup>653</sup>, aunque se reconoce que

---

<sup>650</sup> Francisco Luis Bernárdez: *Alcándara en La nueva... op. cit.*, p. 70.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>652</sup> *Ibid.*, pp. 70-72.

<sup>653</sup> Oliverio Girondo (1891-1967) Sobre este gran poeta vanguardista argentino dijo Cesar González Ruano que “Madrileñamente considerado, el argentino Oliverio Girondo es un pombiano”. Ramón Gómez de la Serna, sin conocerlo todavía, reseñó en *El Sol* sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* e incluyó una semblanza suya en *La sagrada cripta de Pombo*. Fue reseñado por Guillermo de Torre en *Alfar* y en *Proa* de Buenos Aires. Encontramos su firma en *Bolívar*, *La Gaceta Literaria*, *Plural* y *Revista de Occidente*. Juan Manuel Bonet: *Diccionario... op. cit.*, pp. 293-294.

otros camaradas ultraístas hacen uso de procedimientos semejantes, como Jacobo Fijman o González Tuñón, sin olvidar que el humorismo contaminado de sátira fue una actitud grupal materializada, por ejemplo, en los ya citados epitafios del cementerio martinfierrista. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) son ultraístas por “las enumeraciones voluntariamente incoherentes”. Pero más allá del parentesco ultraísta, para Ibarra es visible en él la influencia de Gómez de la Serna con sus greguerías donde se mezclan realidad y fantasía mediante analogías humorísticas e imágenes hiperbólicas, por ejemplo, al describir a las chicas de Flores que se prenden y apagan como luciérnagas.

La “costumbre de la sorpresa, elemento cómico por excelencia”<sup>654</sup> ha sido sistemáticamente cultivada por el Ultraísmo argentino. Uno de los métodos humorísticos creados y desarrollados por los ultraístas se basó en la creación de un dialecto a partir de la derivación de palabras, por ejemplo, mediante la supresión de un prefijo: utilizar “olvidable” o “alfabeto” como adjetivo, el rescate de vocablos pertenecientes a diversos registros que contribuyen a crear un campo semántico del absurdo (“crema”, “felpudo”, “lechuga”, “caspa”). Pero, sobre todo, en el caso de Gironde comprobamos la generación de mensajes humorísticos basada en el juego de las variantes, cuyo mecanismo es el siguiente: se toman dos palabras, o una frase en que dos palabras son esenciales (es decir, lexemas), y se desarrollan estas separadamente, buscando sinónimos (a veces parónimos) de cada una de las mismas. Cuando los términos se hallan a gran distancia uno de otro se ha logrado a la incoherencia buscada y el efecto cómico que cada nueva variante viene a reforzar. Por ejemplo, elegida la frase “los marineros han sido detenidos”, se enuncia sucesivamente: “los argonautas han sido petrificados” o “los anfibios han sido coagulados”, o “los tritones han sido reprimidos” o “las focas han sido moderadas”. La apelación a estos novedosos recursos léxicos que aproximan el mensaje girondiano al disparate motiva la siguiente definición que la escritora María Teresa León, en su libro de memorias, le dirige al autor como cumbre de la poesía incoherente:

el extremismo de los ultras [...] el que ha desenvuelto la servilleta para hacer volar el pajarito de la poesía, piándole [...]. [Fue] un dislocador de posturas cómodas, un desfacedor de entuertos pasados, un joven siempre descontento. ¿Cómo era? Yo lo vi siempre sonriéndonos su cara antigua, entre sátiro y santo [...]. Los vates, las rimas, los ripios, Oliverio los cortó, los aderezó, los sacó de sus casillas porque él era el ultra<sup>655</sup>.

<sup>654</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, p. 94.

<sup>655</sup> María Teresa León: *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998, p. 507- 512. La escritora española publicó un artículo encomiástico sobre *Cuadernos de infancia* en el número X de *Romance*, el 15 de junio de 1940. Por su parte, en 1956 Rafael Alberti dibuja a Gironde la portada para su libro *En la masmédula*.

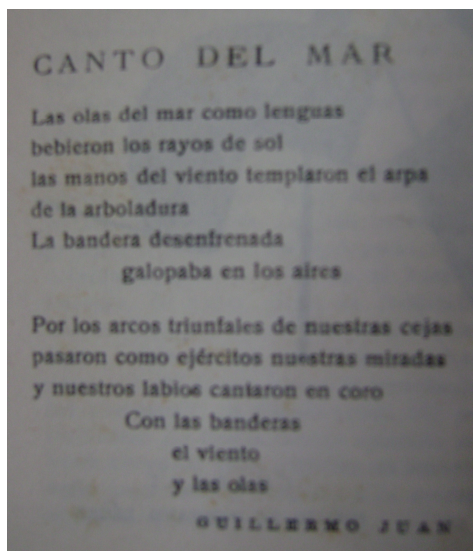
Si en las filas del Ultra español fueron numerosas las desapariciones de poetas centrales del movimiento, algo semejante ocurrió en Argentina. Dos de ellos habían sido firmantes de manifiestos, y publicado en las antologías representativas de las vanguardias latinoamericanas: uno de ellos fue Francisco M. Piñero, cofundador de la revista mural *Prisma*, muerto prematuramente. Valentín de Pedro traza una semblanza suya y cita algunos de sus mejores versos imaginísticos: “Ejércitos de gritos/colman mi soledad y la hacen trágica/ Toda mi vida antigua/ cielón amordazado/ se me prende en las carnes./ ¿Qué voy a hacer con tanto sueño roto?/ Todos somos cadáveres de auroras/ ¡Destino!, palacio de las dudas...”<sup>656</sup>. Otra temprana huida del grupo ultraísta argentino fue la del primo de Borges, Guillermo Juan, quien en la *Exposición actual de la poesía argentina* se autoproclamaba, con veintiún años, maestro de sus “discípulos” Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges, Norah Lange, Paco Luis Bernárdez y Roberto A. Ortelli. Sus demostraciones de precocidad e ínfulas de magisterio empujaron a los antólogos Vignale y Tiempo a asimilarlo con Guillermo de Torre, en consonancia con la caricatura que Cansinos Assens le había dedicado en *El movimiento V.P.*, en calidad del Poeta Más Joven. Los antólogos se burlan de su antologado al seleccionar la cita del Talmud, donde gracias al procedimiento de inversión intrínseco a la ironía invierten los roles de discípulo y maestro entre Guillermo Juan y su talentoso primo:

confesamos nuestro grato estupor ante este jovencito que surge, armado ya de una ironía formidable. [...] Este es el joven auténtico, el que se espera encontrar en una antología de jóvenes, refrendándola con su audacia de lenguaje y su efigie de adolescente. La cara absolutamente imberbe de este Guillermo Juan, que la *Exposición* reproduce, nos recuerda la de su homónimo Guillermo de Torre en la época en que firmó el manifiesto ultraísta. Es la cara del joven que, de cuando en cuando, viene a tocar la trompeta del Apocalipsis sobre los muertos literarios. [...] no hay poeta tan joven que no tenga ya su historia dividida en períodos cuando se nos da a conocer. [...] El joven maestro Guillermo Juan ha aprendido bien la lección de su discípulo Jorge Luis Borges (Lo que no debe sorprendernos, pues ya dice el Talmud venerable: “Sin discípulos, no hay ciencia”)<sup>657</sup>.

---

<sup>656</sup> Valentín de Pedro: *Nuevo parnaso argentino*, Barcelona, Maucci, 1927, p. 292.

<sup>657</sup> Pedro Juan Vignale y Cesar Tiempo: *Exposición... op. cit.*, pp. 445- 447.



**Imagen 37.** “Canto del mar”, poema del ultraísta Guillermo Juan en *Tableros* Nro. 4, 28 de febrero de 1922. “Las olas del mar como lenguas/ bebieron los rayos de sol/ las manos del viento templaron el arpa/ de la arboladura/ La bandera desenfrenada/ galopaba en los aires// Por los arcos triunfales de nuestras cejas/ pasaron como ejércitos nuestras miradas/ y nuestros labios cantaron en coro/ Con las banderas/ el viento/ y las olas”.

Ibarra continúa con su elenco mencionando a Nicolás Olivari y a Raúl González Tuñón, cuyo arte califica de “Ultraísmo abaratado de los reporters”. Los describe como poetas-periodistas caracterizados por un realismo que los emparentaría, de no mediar distinta retórica, con el grupo de Boedo. Según el crítico, este Ultraísmo defiende un “lirismo de lo feo” y busca atraer lo ruidoso, lo pacotilla, las payasadas y las falsas poses. Presenta un gran esfuerzo de onomatopeyas (plán ra ta plán, triqui-traca-troc), que ya habíamos señalado en la escritura de los ultraístas españoles, y hacen uso del “más puro dialecto ultraísta, de singular eficacia en el disparate”, especialmente en *El violín del diablo* (1926) y *Miércoles de Ceniza* (1928). Estudia la poesía de Nicolás Olivari –*La musa de la mala pata* (1926) y *El Gato escaldado* (1929)– como ejemplares de poesía pornográfica y escatológica cuyo objetivo es escandalizar al burgués, pero no lo consiguen, pues “la mejor actitud del lector ante tamaña inocencia no es la indignación sino la sonrisa” como consecuencia de “lo directo, lo certero de su mal humor”<sup>658</sup>.

Aquellos a quienes rotula como “ultraístas tiernos” –Ulises Petit de Murat y Carlos Mastronardi– desarrollan imperfectamente una de las vetas de la poesía borgiana, pues “si todo el Ultraísmo argentino, directa o indirecta, confesada o inconfesadamente,

<sup>658</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, p. 89.

sale de Borges, no todos sus imitadores son dignos de su ejemplo”<sup>659</sup>. Sus versos transmiten una sensibilidad efusiva, tierna y consciente, adoptando una retórica enteramente borgiana, especialmente por su afición a los adjetivos terminados en *-dor*, con o sin complemento en genitivo, al predicado abstracto, a la supresión del artículo, hasta las virtudes generales del estilo como el culto de la concisión y de la elipsis. De Petit de Murat dirá: “Ultraísta es el libro; ultraísta en ausencias y en insignificancia”<sup>660</sup>.

Concluye Ibarra señalando que el impacto del Ultraísmo en Argentina fue tan profundo y generalizado que influyó no solo en la producción literaria sino en otros campos del discurso como la publicidad, por la fértil incorporación de la imagen doble que explicamos en el capítulo anterior:

Mentemos por fin la difusión de Ultraísmo fuera de los campos de la literatura, en el periodismo (*Crítica* en primera fila) y hasta en los dominios de la publicidad: en pocos países ha tomado tanto auge como aquí la *affiche* que es objetivación de cierta imagen de tipo frecuentísimo en el Ultraísmo (“doma el dolor” y abajo un potro, como decir “doma el potro del dolor”, cuchillos que cortan la serpiente del reuma)<sup>661</sup>.

El estudio de Néstor Ibarra padece el defecto de subjetividad de los textos críticos demasiado cercanos en el tiempo. Lo mismo sucede con la *Antología* (1934) de Federico de Onís, en la que encontramos vicios de clasificación o denominación, a pesar de ser exhaustiva en cuanto a la apertura ecléctica y variedad de tendencias que incorpora su ambicioso manual. Onís añadió la voz “Ultraísmo” pero aplicó ese rótulo sin demasiado rigor a poetas españoles e hispanoamericanos muy diversos, cuando no absolutamente extraños u opuestos a aquel movimiento. Por ejemplo, incluyó en las filas del movimiento, como “poetas españoles”, a Pedro Salinas, Jorge Guillén y Rafael Alberti, mientras que como poetas americanos denomina ultraístas a Vicente Huidobro, Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade o Xavier Villaurrutia.

## 2.7. Agotamiento de una fórmula

Mientras Norah Lange se encuentra en Oslo visitando a su hermana Ruth, episodio biográfico que inspira la escritura de *45 días y 30 marineros*, se cierra, a fines de 1927, el periódico *Martín Fierro* en su segunda época. La mentada *Exposición de la actual poesía argentina* de Vignale y Tiempo parece señalar el agotamiento del ciclo del Ultraísmo argentino, funcionando a guisa de “balance”. Cuando Norah Lange regresa de su viaje europeo, en 1929, comprueba con nostalgia que han terminado los

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 97.

días estridentes del grupo, si bien permanece la amistad entre todos los ex-colaboradores.

César Fernández Moreno considera que la década del treinta es la transición entre el Ultraísmo y el Neorromanticismo del cuarenta; lo mismo que sucede en España –según repasamos en el primer capítulo–. La encuesta “Una generación se juzga a sí misma” organizada por *Nosotros* apunta nuevas tendencias alrededor de 1934. Por otra parte, la desaparición de tal revista y el nacimiento de *Sur* en 1931 son hechos significativos de un relevo generacional<sup>662</sup>. Se trata de una mutación en el cambio intelectual que coincide con el suicidio de figuras importantes de las letras rioplatenses (Lugones, Quiroga, Storni), varios ex martinfierristas pasan de la poesía –que no abandonan– a la prosa; es el caso de Borges (*Historia universal de la infamia*, 1935), de Nicolás Olivari (*La mosca verde*, 1933), de Augusto Arias Delfino (*Márgara que venía de la lluvia*, 1936), de Oliverio Girondo (*Interlunio*, 1937), de Leopoldo Marechal (quien comienza a escribir *Adán Buenosayres* en 1930) y de Norah Lange, que sí abandonará definitivamente la escritura en verso.

En el número correspondiente al 1 de junio de 1930 de *La Gaceta Literaria*, Miguel Pérez Ferrero iniciaba una encuesta sobre el vanguardismo español, marcando así su fin<sup>663</sup>. A partir de 1930 el vanguardismo experimenta un viraje de la literatura a la política, y del espíritu de grupo a la obra personal. Tal encuesta había tenido una amplia resonancia entre la intelectualidad española; las preguntas fijas eran 1) ¿Existe o ha existido la vanguardia? 2) ¿cómo la ha entendido usted? 3) ¿A su juicio, qué postulados literarios presenta o presentó en su día? 4) ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político? En esa oportunidad Cesar Arconada responde lo mismo que hubiera podido responder, contemporáneamente, un escritor argentino:

Si en este momento hay vanguardia, yo soy un desertor [...] A todos los antiguos vanguardistas nos preocupa hoy, más que defender una bandera colectiva, hacer una obra personal. [...] Hoy la vanguardia –hablamos de literatura– no existe. [...] El vanguardismo literario existió en un tiempo en que era preciso imponer una nueva sensibilidad de acuerdo con las exigencias de una época nueva. [...] Hoy lo podemos ver claro. Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. Es decir, las últimas delicuescencias del impresionismo: la pintura quebrada de reflejos de sol. La música acuática y vaporosa. [...] el joven que sigue siendo vanguardista –acometedor– se interesa por otros aspectos: por la política<sup>664</sup>.

---

<sup>662</sup> “Prólogo” en Fernández Moreno, Cesar: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid, Aguilar, 1967.

<sup>663</sup> Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. cit.*, p. 393.

<sup>664</sup> *Ibid.*, pp. 396-398.

## 2.8. Cronotopos inversos: la prosa de viaje y la prosa de lo inmóvil. El agua como metamorfosis ontológica en la narrativa langeana

Expuestos los lineamientos distintivos del Ultraísmo local, en este apartado proponemos 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). 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, donde se cuestionan roles 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”<sup>665</sup>. Consideramos que la narrativa de Norah Lange construye una geografía íntima que se funda en una dialéctica entre el adentro y el afuera, no obstante se haya hecho especial hincapié en la prosa de interiores de Lange hasta convertirla en un estereotipo de su estilo, desatendiendo la otra línea, la disonante, la ultraísta, la quizás menos lograda estéticamente pero portadora de ideologemas<sup>666</sup> de género, según estudiaremos aquí.

Al aludir a las narraciones consagradas de Lange, Ana Miramontes las juzga como “centramientos en la estética vanguardista” en tanto son tributarias de su producción poética temprana pero encuentran cabida dentro de las políticas culturales vigentes. Mientras que, según su propio esquema organizativo de la producción langeana, en la transición de los poemas tempranos a la narrativa consagrada existe un hiato constituido por sus dos primeras novelas, evaporadas de su catálogo, que considera descentramientos<sup>667</sup>.

---

<sup>665</sup> Exactamente en 1927 salen a la calle el poemario *Espejos de sombras* de Emilia Bertolé (1901-1949), el teatro de Alfonsina Storni (*El amo del mundo*) y la primera novela de Lange, *Voz de la vida*. El drama de Storni también recibe la etiqueta de amoral: en él las referencias genéricas al varón son sarcásticas. *El amo del mundo* fue estrenada en el Teatro Cervantes en 1927 y bajada de cartel a los tres días. Allí expresa, en una de sus acotaciones, que “Por ser hombre se cree un poco amo del mundo. La mujer puede ser a su lado el capricho, la distracción y hasta la locura. Pero nunca otro ser de igual limpieza moral”.

<sup>666</sup> Admitimos acá el sentido otorgado por Julia Kristeva en su *Semiótica*, como la función intertextual que condensa el pensamiento dominante de una determinada sociedad en cierto momento histórico.

<sup>667</sup> Ana M. Miramontes: *Oscilaciones estéticas en la narrativa de cuatro autoras sudamericanas: Norah Lange, María Luisa Bombal, Armonía Somers y Clarice Lispector*, Pittsburg, University of Pittsburg, 2005, p. 32. Miramontes alude a la “prosa evaporada” de los catálogos de Lange jugando con el epitafio martinfierrista dedicado a Lange: “En verso y prosa escribí/ Norah Lange. Aquí reposa./ Su verso se evaporó/ y a nosotros nos quedó/ su prosa” en Salas, Horacio (Ed.): *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 102. Correspondiente a *Martín Fierro* Nros. 14 y 15, 24 de enero de 1925.



*Voz de la vida* es una novela epistolar en la que se reproducen treinta y un cartas dirigidas por Mila (Milagros) a Sergio, en un lapso que va desde el 6 de noviembre de un año incógnito hasta el 10 de junio del año subsiguiente, abarcando un arco temporal de diecinueve meses. Se inserta un poema inaugural, “Tarde que fue encuentro”. Sergio primero viaja a España (escribe desde Las Palmas) y más tarde se asienta en Inglaterra, motivo por el que la pareja interrumpe su relación amorosa, con la promesa de reencontrarse de un lado u otro del océano. Las respuestas de Sergio se presentan al lector como discurso referido a través de las paráfrasis epistolares de Milagros. En el ínterin Sergio se enamora de otra mujer, se casa y espera un hijo de la misma, pero al final el bebé muere junto a su madre. Paralelamente, Milagros, cansada de esperarlo y de enviarle reclamos de amor<sup>668</sup>, se casa con Iván, el antiguo mejor amigo de Sergio, al que no ama, y al que finalmente abandona para reunirse con Sergio en Europa tras la muerte de la esposa. Durante la novela se esparcen alusiones de la nostalgia erótica experimentada por Mila. Incluso dos horas antes de casarse, mientras la madre le coloca el velo nupcial, la protagonista imagina la noche de bodas con añoranzas de Sergio: “Cuando la noche nos deje solos en las tinieblas, que para él serán preguetación de fuego, cuando en su visión comience a arder el deseo de posesión, deseo legítimo y merecido, ¿qué haré con mis brazos, con mis labios?”<sup>669</sup>. La historia de este triángulo amoroso es tildada de obscena por la crítica, censurada por carecer de recato, por el demérito de la institución matrimonial, “por parecer un hombre (la autora más que la protagonista, Mila). Milagro es que en esos años una mujer asumiera una voz semejante”<sup>670</sup>. En la misma línea, Adriana Rosman-Askot señala coincidencias entre las dos novelas en las cuales “avizoramos una ruptura a nivel temático y semántico de lo considerado tradicionalmente femenino en la época”<sup>671</sup>.

Formularemos la hipótesis de que en la narrativa de Lange los viajes son vivencias desequilibrantes que implican una ruptura de la continuidad y cotidianeidad pacífica de la vida de los personajes femeninos, ofreciendo la ocasión de transgredir

---

<sup>668</sup> Por ejemplo, en carta del 8 de mayo, Mila escribe “Sergio: ¡Llámame! Te quiero tanto que aún ante una entrega total, nadie podría poner ni un comienzo de humillación en mi frente enaltecida para siempre”.

<sup>669</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 165.

<sup>670</sup> María Gabriela Mizraje: *Argentinas... op. cit.*, p. 36.

<sup>671</sup> Adriana E. Rosman-Askot: *Aspectos de la escritura femenina argentina: La obra narrativa de Norah Lange*, Ann Arbor, UMI, 1987, p. 87. Señala Miramontes que lo notable es que ni *Voz de la vida* ni *45 días y 30 marineros* pasaron a formar parte del canon. Las razones que ha dado la crítica —especialmente la que aparece próxima a su publicación— tienen que ver, en general, con su escaso valor estético. La temática de ambas novelas no podía encontrar cabida en la poesía que la autora había escrito hasta ese momento. El género epistolar, sin embargo, resulta una vía más aceptable que otras para que una mujer escriba prosa. Y además, ese “yo-epistolar” permite la exploración de otros aspectos de la subjetividad que le están vedados al “yo-lírico”.

normas sociales y morales<sup>672</sup>. *Voz de la vida* transcurre durante el éxodo de Sergio y se cierra con el anuncio de viaje de Milagros: en la anteúltima carta, el 27 de mayo, Mila informa a Sergio que “Esta noche, serenamente, le diré a Iván que parto. Ninguna amenaza podría inducirme a no hacerlo. Y si su voz se eleva en ruego, el sollozo que siempre anuda mi garganta, se realizará en consuelo pero no en debilidad. [...] Mi madre ignora el motivo de mi viaje”<sup>673</sup>, y en la última epístola, del 10 de junio, le confirma que “en callada y segura ofrenda voy a tu regazo, y entonces, siempre más lejos, apresurando leguas, siempre ennoblecidos por la mutua y única elección, nos quietaremos cálidamente, hondamente...”<sup>674</sup>. Las reseñas adversas no se harán esperar. Desde *Nosotros*, Ramón Doll juzgará la obra no solo como desviación de las representaciones normativas de la unión sexual (el matrimonio) sino del lenguaje femenino normativo (una retórica eufemística), atacando doblemente ética y estética de la novela:

Estamos en presencia de una pasión femenina carnal. [...] Mila habla generalmente un estilo insexuado y cuando no, usa expresiones y giros varoniles. El afán de imitar a los escritores neosensibles, ha producido la lamentable consecuencia de que Mila, novia y virgen, diga a todo pasmo en su libro que “desea”, que “siente urgencias de Sergio”, que “lo necesita”. Si hay un lenguaje que debe embeberse de sexo, es el del amor y así, palabras como las transcriptas son demasiado precisas, demasiado masculinas... todo eso que no es gramática ni retórica, sino fisiología, es lo que del lenguaje de Mila puede decirse: lenguaje aprendido en una literatura sin sexo o del sexo masculino: lenguaje que en labios de mujer, no tiene interés para el hombre, que tanto busca en estas confidencias femeninas lo más íntimo del ser de la mujer en sus fases de virgen, casada o amante<sup>675</sup>.

De acuerdo con aquello que Delfina Muschietti califica como “policía discursiva” de la época, Lange no escribe como debería hacerlo una mujer: el género es el principal criterio con el que se juzgan sus primeras obras<sup>676</sup>. Pero la retórica del deseo y la apelación al campo semántico del erotismo que se censura en la escritora mujer es practicada por sus camaradas generacionales incluso al hablar de estas mismas escritoras: “Norah Lange sabe de la virginidad de los giros recién nacidos” escribe

---

<sup>672</sup> Incluso en *Cuadernos de infancia*, el regreso a Buenos Aires tras la muerte del padre, marca la declinación socio-económica y el comienzo de la escasez material tras un período de sosegada y pudiente vida familiar en Mendoza.

<sup>673</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 171.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>675</sup> Ramón Doll: “Literatura femenina” en *Nosotros* Nro. 230, año 22, julio de 1928, pp. 88-90. Doll alude a escenas de transgresión declarada, como “Sé hacia dónde el deber tiende su mano rígida. Pero el deseo es más, y mi ternura hacia ti derrota toda barrera convencional, toda consideración” o “Él ha tenido un año de amor, yo un año de gestos reprimidos, de insomnios ansiosos”.

<sup>676</sup> Delfina Muschietti: “Mujeres: feminismo y literatura”, en *Historia social de la literatura. Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

Fermín Estrella Gutiérrez<sup>677</sup>, Lange “se desviste de normas largamente acatadas, audacia nada común en su sexo”<sup>678</sup> manifiesta Leopoldo Marechal. Cuando Victoria Ocampo solicita consejo a Ángel de Estrada antes de publicar *De Francesca a Beatrice*, este encuentra el proyecto osado, y lo equipara con una suerte de “strepitose” mental<sup>679</sup>.

Para Miramontes, la escritura de Lange despierta cierto recelo por la posibilidad misma de que una mujer transgreda límites y ponga en peligro las convenciones de género (*gender / genre*), activando ciertos mecanismos institucionales destinados a la custodia de valores que supuestamente deben ser preservados. De algún modo, las condiciones mismas de recepción intentan prescribir sobre ciertos tipos de escritura, alentándolas o desalentándolas<sup>680</sup>. La elección del tratamiento del tema erótico a través de una novela epistolar, de acuerdo con las coordenadas ofrecidas por Josefina Ludmer en “Las tretas del débil”, no es un hecho secundario. Usando el método estructuralista, Ludmer explica la generación del argumento de la “Respuesta a Sor Filotea” desde los términos “decir”, “saber” y sus negativas. Arguye que al emplear la carta y la autobiografía para desarrollar una tesis filosófica, Sor Juana derriba los límites de los géneros, y concluye que:

ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras-límites entre lo literario y lo no-literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como puntos de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ese es uno de los resultados posibles de las tretas del débil<sup>681</sup>.

Apoyándose en un análisis de la lógica interna de la “Respuesta”, Ludmer llega a señalar que la transgresión de los límites del género va mucho más allá de la literatura y constituye una subversión de la diferenciación entre la esfera pública (masculina) y la esfera privada (femenina). Este juicio se aplicaría no solo a la novela epistolar *Voz de la vida*, sino también a *45 días y 30 marineros*, que puede ser abordada como una

---

<sup>677</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras... op. cit.*, p. 77.

<sup>678</sup> Leopoldo Marechal: “Reseña de Los días y las noches” en *Martín Fierro Nro. 36*, año III, diciembre de 1926, s. n.

<sup>679</sup> Victoria Ocampo: *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1981, p. 106.

<sup>680</sup> Ana Miramontes: *Oscilaciones... op. cit.*, p. 70.

<sup>681</sup> Josefina Ludmer: “Tretas del débil” en Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.): *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1985, p. 53.

autobiografía en tercera persona en la que se incorpora el recurso de la metaficción y donde las fotografías de la presentación del libro funcionan como paratextos: no es inocente la elección de Norah Lange como la única mujer presente –y, significativamente, disfrazada de *sirena*–<sup>682</sup> en un grupo de artistas vestidos de marineros, con Girondo en el rango de capitán.



**Imagen 38.** Foto tomada durante la presentación de *45 días y 30 marineros*, año 1933. En la foto: Norah Lange (sirena), Oliverio Girondo (capitán) y los marineros Pablo Neruda, Cesar Tiempo, Evar Mendez, Amado Villar, Jorge Largo, P. Rojas Paz, Conrado Nalé Roxlo, E. Petorutti, J.Gonzalez Carbalho, L. Galtier, el Vizconde de Lascano Tegui (con escafandra). En el fondo, a la izquierda, se observa un salvavidas con la inscripción “Norah”. Según Silvia Molloy, esta foto es una réplica de la situación de la novela, pues expone y revela mejor que ningún documento la relación de Lange con el Ultraísmo (Gentileza Susana Lange)

<sup>682</sup> Hesíodo, en su *Teogonía*, describe a las sirenas como divinidades de amplia cabellera, sin los atributos negativos que a partir de Homero el pensamiento occidental se encargó de atribuirles. La duplicidad de su constitución humana y animal motivó desde la Antigüedad la asociación por analogía con otros seres terribles y dúplices como las sibilas o la gorgona. Aunque las primeras representaciones la muestran con la parte inferior de pájaro, más tarde se la vinculó al mundo marino por conversión de su parte inferior en cola de pez. Algunas explicaciones etimológicas hacen derivar su nombre de la forma griega *seiren-enos*, de raíz semítica *seiren*, que significaría “hembra que fascina con sus cantos” o, más literalmente “la que apresa o atrae”. El encantamiento de la voz de las sirenas es, desde entonces, asociado al peligro, con lo que la sirena se convierte en un “ideologema”: la mujer que habla es una mujer peligrosa. Al romper el silencio no solo encanta sino que se aparta del rol asignado a su género (según San Pablo: *mulieres in ecclesiis taceant*, pasaje bíblico incorporado justamente por Sor Juana Inés de la Cruz en la *Respuesta a Sor Filotea* con el objetivo de anular la diferencia sexual). El concepto que pervive sobre estos seres fantásticos es el fijado a partir del Canto XI de la *Odisea*, en el que Ulises atraviesa la dura prueba de vencer la tentación de las sirenas de Mesina. *El libro de Enoc* las considera “mujeres de los ángeles caídos”.



**Imagen 39.** Otro marinero célebre, Federico García Lorca, que en 1933 vivía en Argentina. Aldo Pellegrini, poeta e historiador del Surrealismo local, atestiguó que Oliverio había trabajado amistad con García Lorca y con Salvador Dalí en España, de modo que en aquella primera velada en el departamento de los Rojas Paz, Oliverio fue el único de los presentes que ya conocía personalmente a Federico. María Esther de Miguel indica en su cuestionada biografía sobre Norah Lange la siguiente anécdota: a Federico se le ocurrió salir a pasear por la ciudad: un taxi vacío iba detrás de la patota. Había sido idea de Federico; cuando le preguntaron por qué, contestó: “Es de respeto”. Fueron a parar al restaurante *El pescadito* de La Boca.

En la escritura de Lange los viajes suelen fundarse en una experiencia autobiográfica, generalmente penosa. “Sergio: ¡Sensación rígida y dolorosa de saberme sola! [...] ¿Si Dios me negara tu regreso?”, escribe Mila desde Buenos Aires<sup>683</sup>. Norah y Oliverio se habían conocido en 1926, un año antes de la publicación de la novela, en un banquete en homenaje a Güiraldes, pero al poco tiempo Girondo viaja a Europa: será este el primer distanciamiento que sufrirá la pareja. De los siguientes alejamientos de Girondo nacerá el último poemario de Lange: *El rumbo de la rosa* (1930). El escritor pasará tres años en el extranjero, entre 1927 y 1929: se establece en París, viaja por Italia, Egipto y el País Vasco, y visita a Gómez de la Serna en Portugal. Así describe Lange este período:

---

<sup>683</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 123.

Casi todos los poemas [de *El rumbo de la rosa*] los escribí entre los años '27 y '29. Fue la época más desconsolada para mí. Extrañaba profundamente a [su hermana] Ruti, que estaba en Noruega, y a Oliverio. Tanto sufría que se me cayó el pelo. Durante un tiempo anduve con un gorrito para disimular mi cabeza. Después me salieron unos rulos preciosos<sup>684</sup>.

Luego tocará a ella el turno de viajar, y en 1928 va a visitar a su hermana Ruth, casada con un noruego, para conocer a su sobrina recién nacida, Norah Kildal Lange. De esta experiencia nacerá *45 días y 30 marineros*, donde se narran las aventuras de Ingrid, única mujer en un barco de carga que cruza el Atlántico entre Buenos Aires y Oslo<sup>685</sup>. A pesar de la adopción de la tercera persona, es fácil homologar a la autora con la protagonista, no solo por las referencias biográficas (la nostalgia de las tertulias organizadas en su casa de la calle Tronador, la mención permanente de la madre, la alusión a la calle Florida como metonimia del grupo de pertenencia, el nacionalismo literario del '20), pero también porque Ingrid, poco antes de llegar a Stavanger, confiesa que tiene ya “impaciencia por ver a su hermana e hijo”<sup>686</sup>. Por otra parte, el reconocimiento de la novela como autobiográfica figura en los *Discursos*: en 1939, con motivo del viaje de Amparo Mom, Lange rememora “Soy la única mujer que ha pernoctado en barco de mesurada tarifa e inexistentes viáticos. Mi libro anterior rememora esa hazaña, por más que un erizado pudor me impida destacar que el puerto de Buenos Aires atestiguó mi partida, adosada al trigo, al cemento, a las manzanas, adjunta a una sola libra esterlina en malhumorado bolsillo”<sup>687</sup>. De manera que podemos considerar *45 días y 30 marineros* como una novela exofórica, por aludir a una realidad extratextual ofreciendo instrucciones de búsqueda hacia la biografía de la autora. De acuerdo con la clasificación ofrecida en el primer capítulo, el tipo de abismación que le corresponde es la *abismación de la enunciación*, la *novela del novelista*.

El texto se abre con la imagen de la joven Ingrid subiendo a bordo del transatlántico que la conducirá hasta la capital noruega mientras una multitud de miradas celestes la observan, “le suben por las piernas, le llegan a la cintura [...] la desnudan del sol y del viento, y comienzan a llevarla, cada uno, en su sueño de soledad

---

<sup>684</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras... op. cit.*, p. 13.

<sup>685</sup> El hecho de haber sido la única mujer que viajó desde Buenos Aires a Noruega rodeada de marineros se ha convertido en un mito dentro de la biografía de Lange, en parte construido por ella misma, y reiterado en sus *Discursos*. No obstante, circula la versión de que habría viajado también una cocinera, según testimonios de familiares de la propia Lange, aunque no es un dato comprobado. Según Susana Lange, en un intercambio por correo electrónico mantenido en febrero de 2012, su tía Norah Lange viajó “en un barco de carga; el marido de [mi tía] Ruth era abastecedor de abordaje y conocía al Capitán, le consiguió y pagó el pasaje. También se la recomendó para que la cuidara. Mucho del libro fue ficción”.

<sup>686</sup> Norah Lange: *Obra... op. cit.*, pp. 364. 363. A Ingrid “Un apresuramiento de brazos la esperan, en Oslo, y las manos menudas de un niño de ocho meses”.

<sup>687</sup> Norah Lange: *Estimados congéneres. Edición aumentada pero no corregida*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 87.

compartida”<sup>688</sup>. A partir del tercer día comienzan a lloverle invitaciones de los oficiales y marineros para subir a sus camarotes y beber acquavit, mientras le cantan “come on, baby”. El capitán ejerce un doble papel de protector y de acosador: “Cuidado con los oficiales, señorita Ingrid [...] debo velar por usted y es muy difícil si se encierran en los camarotes [...] levanta una mano y despacha al comerciante. Con la otra se apoya, con una levedad que es enseguida sospechosa, sobre el brazo de la muchacha”<sup>689</sup>. Al séquito de pretendientes en alta mar se suman paulatinamente ingenieros, carpinteros, el cocinero irlandés, un grumete ebrio, el electricista del barco, un estibador, el mayordomo, negros que la acechan “con sus ojos de lujuria y su impaciencia dental”<sup>690</sup>. Recibe roces de zapatos por debajo de las mesas, insinuaciones de marineros a los que el alcohol pone “excesivos de galantería”, escucha pasos que se acercan a su cabina durante la noche. En todo momento siente “que los hombres se le van acercando – círculo encendido y caliente–, que el círculo se cierra, lento –presagio de palabras fuertes dichas a su oído a la menor oportunidad [...] La hilera de marinos que cruza por sus ojos todos los días lleva un solo fin, determinado y antipático: poseerla”<sup>691</sup>. Ingrid sufre dos tentativas de abuso por parte del capitán, que la obligan a sacar un barrote de las cortinas y colocarlo como palanca contra la pared y la puerta, sujetándolo al picaporte por medio de unas correas de baúl. Se suceden rituales de confesión de afecto por parte de los marineros, que ensayan diversas estrategias para seducirla: intentan con la fuerza, las insinuaciones, la compasión, la furia, las falsas protecciones, las lágrimas y los reproches, pero todas fracasan. En una de las últimas escalas antes de arribar a destino, en Rotterdam, Ingrid conoce al oficial Peter cuyo barco se dirige a Stavanger. Se descubre que son parientes lejanos y el hombre le propone embarcarse con él, pues tiene ocasión de conocer al capitán y adivina sus intenciones (“No me gusta que sigas viaje con ese hombre y las cosas pueden tornarse desagradables al llegar a Oslo”, le dice). De manera que Ingrid toma la decisión de mudarse de barco y se despide de sus antiguos y apesadumbrados compañeros de viaje, no sin sentirse traidora.

Nuevamente desde la revista *Nosotros* se emitirán “advertencias cordiales” dirigidas a posibles mujeres receptoras de la novela, donde se las insta a no imitar a la protagonista-autora. La potencialidad transgresora del viaje se hace aquí evidente, y se interpreta la travesía de Ingrid como un *exemplum* negativo para la educación sentimental de la mujer:

La obra es completa dentro de su círculo y ha sido realizada con maestría indudable. Norah Lange se propuso novelar un momento de tormenta y no

---

<sup>688</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 244.

<sup>689</sup> *Ibid.*, pp. 246-249.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 290.

temió desencadenar todos los vientos. Mas si ella llegó a puerto, tan airosa como Ingrid, sin mancilla a pesar de la jauría de a bordo, no nos parece recomendable el camino que a muchos conduciría al naufragio, tal como su heroína, la autora ha jugado con fuego, diremos usando un símil vulgar, y no se ha quemado. Otros, en cambio, se abrasarían<sup>692</sup>.

Señala María Elena Legaz que lo que la crítica considera disonante de las dos novelas citadas es la actitud independiente y desafiante de sus personajes protagónicos. Mila e Ingrid toman las decisiones de abandonar la legitimidad de una relación conyugal para volver al antiguo amor, o de viajar sola en un barco de carga, y ambas elecciones se condenan como inconvenientes<sup>693</sup>. El concepto de “oscilación estética” acuñado por Ana Miramontes para aludir a los descentramientos de la escritura femenina de vanguardia respecto de los lugares socialmente preestablecidos se ajusta al caso de las dos obras. Ambas constituyen descentramientos donde “el humor le permite [a Lange] satirizar ciertos estereotipos de género” y determinar que durante años estas obras sean la prosa evaporada de los catálogos de la autora<sup>694</sup>. La propia Lange juzgará con severidad su narrativa temprana, pues cuando De Nobile le pregunta sobre *45 días...*, ella la descalifica y solo le concede un valor de experimento rentable para el enriquecimiento de su obra futura:

Es un libro superficial. También fue a parar al cajón de los desechos. Solo me queda de él el recuerdo de una fiesta que me dieron cuando se publicó. Para mí fue un entrenamiento. Me divertí muchísimo mientras lo escribía, pero, sobre todo, me daba cuenta de que empezaba a hacer con el idioma lo que quería<sup>695</sup>.

Girondo regresa en 1930 a la Argentina y lee los manuscritos de la novela. Opina que “no podía publicar una cosa tan insustancial. Pero como él no quería coartarme me pidió que otro amigo serio diera su opinión. Entonces yo se los mandé

---

<sup>692</sup> Juan B. González: “Reseña a *45 días y 30 marineros*” en revista *Nosotros* Nro. 296-297, enero-febrero de 1934.

<sup>693</sup> Señala María Elena Legaz que también en el cuento “Un vacilante juego mortal”, publicado en el diario *Crítica*, habrá lugar para la transgresión femenina, pues adjudica a una mujer la posibilidad de jugar imaginativamente con la muerte del esposo.

<sup>694</sup> Ana Miramontes: *Oscilaciones... op. cit.*, p. 6. En su clarificador estudio, Miramontes analiza no solo los descentramientos en la obra de Lange sino también en la obra de la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), la uruguaya Armonía Somers (1914-1994) y la brasileña Clarice Lispector (1920-1977). Allí la autora examina de qué manera responden las autoras a su sobredeterminación como mujeres en el lenguaje y cómo se relacionan con las convenciones. Esto implica considerar no solo la búsqueda de un lugar de enunciación propio, sino también las dislocaciones necesarias con respecto a los lugares preestablecidos. La zona de tensión entre género y valor estético cobra mayor visibilidad con la consolidación de las vanguardias y con la expansión del mercado en el campo de la cultura.

<sup>695</sup> Beatriz De Nobile: *Palabras... op. cit.*, p. 18.



Amado Villar. La respuesta se concretó en un telegrama: *Creo en Dios, en Yrigoyen y en Norah Lange*<sup>696</sup>.

La novela alegoriza las artimañas de una mujer en un entorno regido por hombres. Sylvia Molloy propone que, más allá del resto autobiográfico, se lea *45 días y 30 marineros* como elaboración de la experiencia ultraísta, suerte de picaresca femenina que atestigua las maniobras y los ardides a los que recurre el único personaje femenino para manejar a un grupo cerrado de treinta hombres *un poco excesivos de ternura*<sup>697</sup>. De esta manera, la reflexión que Karl, el mayordomo del barco, expone a Ingrid, bien podría aplicarse al rol de Lange dentro del martinfierrismo:

Los ojos de Karl brillan de pura malicia:

–Tiene demasiada tarea usted señorita Ingrid, entreteniéndola solita a tantos...<sup>698</sup>

Molloy categoriza la novela apelando a un género anacrónico: la picaresca. Pero ¿en qué sentido cabría calificar la obra de *picaresca femenina*? Creemos que, si bien Ingrid no comparte cualidades con el pícaro clásico (en especial, por el bajo estamento o rango social) ni actúa mediante procedimientos ilegítimos, sí subyace una intención satírica dirigida a desmantelar las estrategias masculinas de relación con las mujeres. De este modo, la novela podría considerarse como moralizante en cuanto plantea sucesivos *exempla*, mostrando la realidad aun en sus aspectos desagradables (como las tentativas de abuso o las falsas protecciones de algunos marineros). No se adopta un narrador protagonista que confiesa su pasado a través de una falsa autobiografía según rasgos intrínsecos al género pero sí se presenta una focalización interna, en tercera persona, que incursiona cómodamente en la conciencia de Ingrid. Esta sería el equivalente del “mozo de varios amos” pues cada intercambio con distintos marineros es funcional para satirizar, parodiar y criticar el comportamiento del sexo opuesto, y del suyo propio (aunque más atenuado en su acometividad). La novela, de acuerdo con la propuesta de Molloy, sería entonces una metáfora del rol de Lange dentro del grupo ultraísta pero distorsionado por la ficcionalización y la incorporación del humor, por lo que se

---

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>697</sup> Sylvia Molloy: “Prólogo” en *Obras... op. cit.*, p. 13.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 250. Hay otro pasaje de la novela, durante una cena de celebración, en que Ingrid avanza “como una walkyria” llevando un hombre asido a cada brazo. María Gabriela Mizraje señala que son innumerables las veces que Norah aparece como la única mujer (tal definición expresa tanto la forma en que es percibida como aquella en la que Lange se mira a sí misma). Como única mujer incluida en algunas antologías del período y en cierto circuito editorial, como única mujer “ensayada” (por Borges en *Inquisiciones*), como única mujer incluida en la bibliografía escogida (en el año 1926, por Editorial El Inca) al lado de Hidalgo, Huidobro y Borges, como única mujer de la Revista Oral junto a Bernárdez, Macedonio, Ortelli, Caraffa, Scalabrini, Marechal, Borges, Huidobro. En las fotos de la presentación de *45 días y 30 marineros*, sus camaradas literarios superan el número de marineros: en ese caso la cifra asciende a 56.

convertiría en una especie de “resarcimiento” indirecto similar al practicado por Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*

Los motivos marítimos, como señalamos ya, constituyen cronotopos de la prosa temprana de Norah Lange. Gastón Bachelard sostiene que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. Y corresponde al agua la poética de las metamorfosis, de la transformación, de la transgresión.

el agua es también un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser. [...] El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre fuego y tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia que se derrumba. [...] El agua corre siempre<sup>699</sup>.

Según se materialice literariamente la relación con las aguas, Bachelard acuña dos complejos: el complejo de Ofelia y el complejo de Caronte, según el personaje desaparezca en el agua profunda o en un horizonte lejano. Ambos se asocian, respectivamente, con la profundidad o con la infinitud, “tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas”<sup>700</sup>. Viajar atravesando el agua es una elección drástica que puede modificar el destino de una vida: ninguna utilidad legitima el inmenso riesgo de lanzarse a las corrientes, “para afrontar la navegación se necesitan intereses poderosos. Y los verdaderos intereses poderosos son los intereses quiméricos, los intereses que se sueñan, y no los que se calculan”<sup>701</sup>. Afirmamos que el agua, en la narrativa langeana, metaforiza lo inestable, lo variable, la carnavalización de los valores, la búsqueda de una identidad que transgreda los límites de la prohibición. *En y a través* de los viajes se despliegan las diversas zonas con las que entra en contacto la construcción de la subjetividad. El viaje al país escandinavo significó una transición en la vida y en la obra de Norah Lange: fue una cortina que separó dos estadios, “los poemas de la juventud y la aceptación definitiva de otra modalidad literaria, la prosa”<sup>702</sup>. En el proceso de esta metamorfosis literaria y personal intervienen tanto la presencia del agua –el viaje transatlántico– como la elección de la meca europea. Así lo expresa Ingrid, quien comienza a urdir mentalmente una carta cuando está a punto de concluir la travesía marítima: “*He llegado a Europa*. Sabe que su vida ya estará cortada,

---

<sup>699</sup> Gastón Bachelard: *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 14-15.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>702</sup> Beatriz De Nobile: *Norah Lange. Páginas escogidas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1971, p. 17.

inevitablemente, por la presencia del océano, que la llevará en dos acontecimientos, así resumidos: *antes de mi viaje a Europa; después de mi viaje a Europa*<sup>703</sup>.

La puesta en contacto con el Viejo Continente es una condición esencial y constitutiva de la cultura argentina; problematizar los modos de esta relación ha sido desde siempre un cometido de la crítica literaria local. Con su “ida a Europa”, Lange se integra a un linaje de larga prosapia en la cultura argentina que comienza en el siglo XIX, en el que resuenan nombres como el de Sarmiento, Eduarda Mansilla, Ricardo Güiraldes o Julio Cortázar. Pero, también, su novela se inscribe en una genealogía de crónicas de viajeras que relatan sus memorias de emigración rodeadas de hombres. Una es Flora Tristán, la escritora feminista franco-peruana hija del coronel Mariano Tristán y Moscoso. Tristán se había embarcado en 1833 en *Le Mexicain* con destino Perú, y vuelca su experiencia de viaje –en su caso, de 139 días y 19 hombres– en un diario publicado en francés con el título *Peregrinaciones de una paria* (1838). “Aquella figura de mujer firme y decidida estaba en la atmósfera atrayendo aires de emancipación y propiciando intersecciones de literatura y viaje. Claro que no tenemos pruebas fácticas para demostrar estos circuitos de lectura”, señala Gabriela Mizraje<sup>704</sup>. Mencionaremos otra experiencia escrituraria que presenta una tónica semejante: *Memorias de España. 1937* de la mexicana Elena Garro. Libro nacido de la experiencia de viaje como acompañante de su esposo Octavio Paz y de otros intelectuales pertenecientes a la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (José Mancisidor, Juan de la Cabada, Fernando Gamboa, José Chávez Morado, Silvestre Revueltas, Carlos Pellicer y otros), la joven de diecisiete años se desplaza unos meses a España con motivo del II Congreso Internacional de escritores para la Defensa de la Cultura. En sus memorias –colmada de procedimientos novelescos– narra las peripecias de ese viaje y las luchas en los diversos frentes en plena Guerra Civil española.

El viaje a España fue feliz. Yo, sin saber cómo ni por qué, iba a un Congreso de Intelectuales Antifascistas, aunque yo no era anti nada, ni intelectual tampoco, solo era estudiante y coreógrafa universitaria. El barco inglés “Empress of Britain” era imponente y el capitán me mandó flores a la mesa, porque Nicolás Guillén y Juan Marinello hicieron correr la broma de que yo era una estrella rusa de ballet, que viajaba de incógnito<sup>705</sup>.

Hay motivos compartidos con la novela de Lange: el capitán la corteja a bordo, se sube al barco sin una moneda en el bolsillo, viaja rodeada de presencias masculinas que buscan protegerla y recibe insinuaciones, aunque no tan atrevidas, dada la presencia

---

<sup>703</sup> Norah Lange: *Obras...op. cit.*, p. 349.

<sup>704</sup> María Gabriela Mizraje: *Argentinas... op. cit.*, p. 216.

<sup>705</sup> Elena Garro: *Memorias de España 1937*, México, Siglo XXI Editores, 1992, p. 9.

cercana de su esposo<sup>706</sup>. El viaje de estas mujeres se presenta, también, como ocasión favorable para el cuestionamiento de la institución matrimonial. Garro reproduce parlamentos donde se reflejan fricciones maritales cotidianas y efectúa digresiones para juzgar su relación con Paz: “Durante mi matrimonio siempre tuve la impresión de estar en un internado de reglas estrictas y regañones cotidianos, que, entre paréntesis, no me sirvieron de nada, ya que seguí siendo la misma”<sup>707</sup>. Lo mismo sucede en *45 días y 30 marineros*, cuando Ingrid reposiciona el deseo femenino en relación con el imperativo nupcial:

- ¿Me dejas sacar la mano? [...]
- ¡Lástima que no te conocí hace tres años, Ingrid!
- ¿Qué hubiese sucedido?
- Me hubiese casado contigo. Ahora ya es tarde. Estoy atado a mujer y a chico.
- Hace tres años, hubiese sido tarde lo mismo, Guttorm. Ustedes nunca piensan, cuando encuentran a una mujer que les gusta, que puede haber la probabilidad de una negativa de ellas. Hace tres años... yo no me hubiese casado contigo... [...] ¿Nunca piensan que, de repente, pueden no gustarle a la mujer? Nunca oyes decir a una mujer: ¡qué lástima que no te conocí antes!<sup>708</sup>

La última experiencia femenina que mencionaremos donde la visita a Europa es una oportunidad de transgresión es el tercer viaje de Victoria Ocampo, en 1913, durante su luna de miel. Paradójicamente, a Ocampo el matrimonio le creó las condiciones para el acceso al conocimiento más allá de los límites impuestos por los prejuicios familiares: su casamiento fue menos la consagración del amor –mantuvo casi de inmediato una relación paralela con el primo de su esposo, Julián Martínez Estrada, que duró más de una década– que una posibilidad de liberación. En varios sentidos ese viaje representa un punto de inflexión respecto de los anteriores regidos por las normas de la oligarquía:

La vida nueva que llevábamos en París, con libertad para asistir a espectáculos prohibidos dos meses antes (teatros, ballets rusos, etc.) me divertía. Durante mi larga estadía anterior en esa ciudad que adoraba, solo me había permitido ir a las *matinéas* clásicas de la *Comédie Française* (Racine, Corneille, Molière). Ahora leía lo que se me antojaba<sup>709</sup>.

---

<sup>706</sup> Por ejemplo, en el libro de memorias de Garro, la escena del encuentro con David Alfaro Siqueiros: “¿Y esta preciosidad de dónde sale? –preguntó arqueando las cejas y mirándome como se mide un cuadro–. Es la compañera de Paz –explicó Juan de la Cabada–. ¡Mira nada más, muchachita linda, adónde te han traído! ¡Qué bárbaros! ¡Traer al frente a esta muchachita divina!” –y me abrazó con efusión” en *ibid.*, p. 65.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>708</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 282.

<sup>709</sup> Victoria Ocampo: *Autobiografía... op. cit.*, p. 12.

Las confesiones autobiográficas de Ocampo casan con la propuesta de Gabriela Mizraje, para quien la *literatura del mar* sirve para mirar fuera, para descubrir otras constelaciones culturales y sociales, a diferencia de la *literatura del río*, que se practicaría para mirar adentro, para pensar la nación<sup>710</sup>. Los motivos marítimos estarán ausentes en la narrativa de madurez de Lange, donde la mención rápida a viajes se reduce al tren (*Cuadernos de infancia*) o a los coches victorias (*Personas en la sala*). Sí hemos documentado una alusión a un río subterráneo en su novela inconclusa *El cuarto de vidrio*<sup>711</sup>.

En *45 días y 30 marineros* el motivo del mar se vincula con la infidelidad matrimonial en numerosas oportunidades. El Capitán menciona a Ingrid la obra teatral *La dama del mar* (1888) de Henrik Ibsen y le relata la historia de la protagonista, que durante el embarazo vive obsesionada por el recuerdo de un antiguo amante al que cree sepultado en el lecho del mar y por eso el niño nace con los ojos iguales a los de los peces<sup>712</sup>. Más adelante, el oficial Guttorm le cuenta que en Kristiansand lo esperan su esposa y sus seis hijos varones (“todos míos”) y que tiene “amores de ida y vuelta en tres puertos de Sudamérica”<sup>713</sup>. Otro marinero le confiesa que ella le gusta “porque no preguntas por las esposas, como si conocieras la ubicación inverosímil de la esposa que se contempla una vez al año, como los puertos lejanos adonde se arriba de vez en cuando”<sup>714</sup>. Y el mayordomo Karl le revela la costumbre de las mujeres viajeras que se deslizan en las cabinas haciéndose pasar por sonámbulas para tener relaciones con los marinos.

Las descripciones que Lange dedica al mar, o al campo semántico del universo náutico, son herederas del cultivo de la imagen ultraísta. Los marineros son bautizados “mariposas de internado”<sup>715</sup>, se define el viaje a Noruega como “una primera ausencia construida sobre agua”<sup>716</sup> y, al hablar del panorama acuático que la rodea, Lange intercala neologismos de cuño ultraísta con sufijos en *-ción* (pregustación, recordación) así como exclamaciones que recuerdan la poesía temprana de Girondo: “¡Pero el agua...el agua...! Realidad vidente, cotidiana, magnífica del agua. Primera sensación del oleaje, primera realización inmediata y heroica de un horizonte de agua; el agua profunda, espesa, movida, miedosa, desmayada. El agua... el agua... [...] la sitúa en

---

<sup>710</sup> María Gabriela Mizraje: *Argentinas... op. cit.*, p. 214.

<sup>711</sup> Allí el personaje femenino señala: “no pude evitar la impresión de encontrarme apoyada contra la baranda de un puente, pero de espaldas, y aunque mi cintura sintiese la madera reconfortante, me sentía en el aire, sin olvidar, ni un instante, el río que se movía abajo” en Norah Lange: *Obras completas II*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 645.

<sup>712</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 265.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 241.

sueños irreales donde ella siempre está sola”<sup>717</sup>. Desde la proa, Ingrid estudia los movimientos del agua por la noche y –fluctuante y voluble como las mismas olas– analiza su presencia femenina por contraste con las presencias masculinas que la circundan. La mujer calla y observa; los hombres conversan ruidosamente.

Su perfil, en las noches largas, acostado sobre un barrote frío, sigue el vaivén del agua, la espuma desesperada que golpea la proa para invadirla, las estrellas cansadas de movimiento, el caminito listo que construye la corredera mientras va alcanzando cifras de lejanías recorridas. La luna esparce la sombra de su fina silueta, sobre la cubierta, por la cual los oficiales pasean, hablando descuidadamente. ¿La seriedad callada de su figura, es como una prohibición o como una defensa? Y así, en esos dos días, de un lado a otro, de estribor a babor, en lenta contemplación del agua, trepada a la proa, y descansando su certidumbre de belleza recién alcanzada, en la obscuridad silente de la popa<sup>718</sup>.

Este binarismo de género se irá diluyendo a medida que avancemos en la novela, porque Ingrid se repositionará –y, con ella, a su colectivo de pertenencia– mediante actos y palabras, y pasará de ser testigo pasivo a activo protagonista en la toma de decisiones a bordo.

Los espacios acuáticos caracterizaron la rutina conyugal de la pareja Girondo-Lange, de modo que cobra mayor relieve autobiográfico la burlesca atribución de jerarquías navales (capitán, marineros, buzo, sirena) durante la presentación de la novela. Ambos tenían una casa de descanso en la isla llamada “La Recalada” – sustantivo que indica la acción de recalcar, es decir, de arribo de un buque– situada en la primera sección del Delta del Tigre. Allí, a partir de 1936 pasaban temporadas estivales con el objetivo de trabajar intensamente su escritura. Existen testimonios como el de María Teresa León, que fue huésped junto a Rafael Alberti en la quinta de Tigre:

¿Te acuerdas, Oliverio, que nos llevaste una vez a tu casa del Tigre, ese río que se despereza en mil brazos antes de darse al Río de la Plata? Si yo dijera que nunca ni en el Danubio ni en el Yan-se-kian tuve más sensación de volverme nereida o pez o esa caña que se deja arrastrar por la corriente [...] todo navegaba, y flotaba, y corría alrededor nuestro. Aquel rincón de soledad de Oliverio y Norah se volvía con la correntada un navío cabeceante. Es el río que sube, nos dijisteis. [...] Mirábamos fascinados el tumulto del agua, la insurrección del oleaje. El río subía su pecho pretendiendo los pies de Norah o tal vez entrar en la tertulia para poner los puntos sobre las íes de lo que Oliverio había escrito aquella tarde o decirnos

---

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 243. Este pasaje evoca el final de “Croquis en la arena” de Girondo, firmado en Mar del Plata en 1920 y publicado en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*: “¡Y ante todo está el mar!/ ¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia./ ¡El mar!... hasta gritar/ ¡basta! como en el circo”.

<sup>718</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 244.

a nosotros húmedamente tierno: *Este es el único poeta argentino verdaderamente florecido de ismos*<sup>719</sup>.

En La Recalada la pareja tendrá su propio bergantín, al que Girondo bautizó “Martín Fierro”, que será objeto de uno de los *Discursos* de Lange dedicados a su esposo, con fecha 8 de febrero de 1936, en ocasión del bautismo del buque. En su arenga comienza Lange utilizando vocativos que remiten a la presentación de su novela: “Tripulantes, grumetes, náufragos y demás ingredientes: ¡henos aquí reunidos! En esta bodega cuantiosa que aún no ejerce su profesión habitual, en este instante hidráulico...”<sup>720</sup>. Antes de concluir la ceremonia del bautismo, Lange acepta el cargo de madrina, promete “vigilar su velamen” e instituye a Girondo el rango de almirante: “Verificada tu irreprochable contextura, digna de propagarse hasta la séptima generación, quedas instalado Almirante de tu pailebot *Martín Fierro*”<sup>721</sup>.

No obstante el inventario precedente de los espacios acuáticos en la narrativa temprana de Lange, en otros textos híbridos –los *Discursos* podrían clasificarse como expositivos o dramáticos, dado su contenido performativo– y, también, en su poesía ultraísta que estudiaremos más adelante, el cronotopo langeano unánimemente identificado e interpretado por los estudiosos de su obra –en detrimento de los espacios abiertos– es la casa. El empleo literario del cronotopos doméstico en la narrativa madura de Lange se ajusta a la descripción del “ámbito generador y receptor de la afectividad [...] presencia arraigada que se lleva consigo siempre. No solo es el sitio del habitar sino el vértice de convergencia con los seres más queridos y, a través de ellos, con los ancestros”<sup>722</sup>. Según el toponálisis bachelardiano –es decir, el estudio psicológico sistemático de los parajes de la vida íntima– la casa genera ilusiones de protección, por ello en los sueños se la reconfigura como una gran cuna o como un receptáculo cerrado que guarda los recuerdos, conservando sus valores de imágenes<sup>723</sup>.

Sylvia Molloy señala que la primera lectura que se realiza de *Cuadernos de infancia* intenta reacomodar la imagen de su autora, quien, por sus dos primeras novelas, había sido considerada excéntrica y hasta escandalosa. Al escribir sobre la infancia y la familia se la podía ubicar ahora en otra zona más segura y tradicional. Por eso se le otorgan premios y distinciones más allá de sus méritos literarios<sup>724</sup>. El libro recibe el Premio Municipal al poco tiempo de su publicación y más tarde el Tercer

---

<sup>719</sup> María Teresa León: Memoria... op. cit., p. 510

<sup>720</sup> Norah Lange: “Discurso a Oliverio Girondo” en *Obra completa II*, op. cit., p. 57.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>722</sup> María Elena Legaz: *Escritoras...* op. cit., p. 67.

<sup>723</sup> Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 36-38.

<sup>724</sup> No obstante, *Cuadernos de infancia* no es un relato nostálgico y autocomplaciente como otros libros de recuerdos. Para Sylvia Molloy, además de convertirse en un lugar de experimentación narrativa y de investigación literaria, es una autobiografía con fisuras y escenas carnales, un “autorretrato excéntrico” de alguien que corta y desmenuza su infancia como la niña corta y desmenuza palabras.

Premio Nacional. Las críticas adversas en relación con la ruptura del decoro social de las novelas estudiadas son contrapesadas por la consideración de *Cuadernos de infancia* como un texto que trabaja sobre un terreno más adecuado a la sensibilidad femenina. “Solo así puede explicarse que, después de una lectura que adivino apresurada, un crítico haya celebrado *Cuadernos de infancia* por su “candor femenino”; cliché de por sí dudoso que solo un *tour de force* ideológico haría aplicable a *Cuadernos*”<sup>725</sup>.

En esta obra cada habitación está ligada a un miembro de la familia. “Tres ventanas dan sobre mi niñez”<sup>726</sup>, comienza diciendo la narradora, mediante una aseveración donde se intuye el trabajo de la condensación y de la metáfora. La primera ventana corresponde al escritorio severo de su padre, colmado de planos y mapas de distintos países. La ventana de su madre se describe como más acogedora, se trata de un cuarto de costura. La tercera ventana es la de Irene, la hermana seis años mayor, por quien la protagonista siente admiración y miedo pues conversa sobre temas considerados tabú y tiene algunas actitudes inquietantes, que la mirada de la niña no termina de comprender:

Le habían sorprendido secretos y, al comentarlos con un tono regocijado y misterioso, se hallaban muy lejos de creer que pronto les llegaría el turno a ellas. Susana y yo, las menores, no éramos suficientemente perspicaces para adivinar el motivo de tan largos cuchicheos. Una tarde las oí hablando de pechos. [...] De su ventana, siempre esperábamos las más grandes sorpresas. Irene nos hablaba de raptos, de fugas, de que alguna mañana se iría con su bultito de ropa, como *Oliver Twist*, porque en casa no la querían, o porque alguien la aguardaba afuera<sup>727</sup>.

Durante la novela se describen, además, el salón de música y el gabinete de clases de Miss Whitside<sup>728</sup>. María Luisa Gil Iriarte efectúa un abordaje psicoanalítico de la configuración de la casa descrita en *Cuadernos*. Utilizando la terminología de Jacques Lacan, sostiene que la casa permite la perpetuación de la fase preedípica y que la autora, merced a la mirada, recuerda su infancia como tres ventanas. La primera de ellas corresponde a la estancia paterna y sobre ella el juicio de la narradora es el del espacio frío y prohibido. El mundo del trabajo aparece asociado al principio masculino

---

<sup>725</sup> Molloy juzga que los críticos que tacharon *Cuadernos de Infancia* como relato autobiográfico *poético* jamás pensaron en la poesía anterior de Lange “como posible antecedente, ni establecieron conexiones con la estética ultraísta; nunca lo leyeron teniendo en cuenta los estrechos lazos de la autora con el Dadaísmo y el surrealismo; no se les ocurrió comentar sobre el sesgo deliberadamente literario que daba a la recuperación de su infancia, ni hablar de las estrategias de ruptura narrativa”, en Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 21.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>728</sup> En la misma sintonía, para María Elena Legaz también en *Antes que mueran* se destaca el tiempo de la cotidianidad, el tiempo diario medido por los placeres, las emociones y los detalles de la vida personal de la familia. Ambas obras descansan en la “atemporalidad, una suerte de pausa estética [...] Los acontecimientos del país y del mundo se ven como ajenos en el cerrado universo familiar”.



y no es accesible a la mujer. La segunda ventana es la que da al cuarto de costura, espacio femenino, cálido porque corresponde al hábitat materno. Sin embargo este lugar tampoco permite a la protagonista una vía de inserción en el mundo, porque perpetúa la imagen tradicional de la mujer sumisa relegada al mundo doméstico. Mientras que la tercera ventana pertenece a la habitación de la hermana mayor y promete el espacio deseado, porque vaticina la entrada en el mundo adulto y es el símbolo de la relación simbiótica con el personaje femenino epítome:

estos tres fragmentos testimonian que el método compositivo de *Cuadernos de infancia* responde a teorías narrativas de la vanguardia, porque es la metáfora la que domina las relaciones de los elementos textuales. La niñez está simbolizada con tres ventanas porque la protagonista testigo solo tiene una visión parcial de la realidad. Sin embargo, a partir de esta perspectiva es capaz de organizar la realidad total, a través de la asociación, de esta manera imita la fórmula cubista<sup>729</sup>.

La literatura langeana, desde finales de la década del '30, reacomoda la realidad en constelaciones personales, ritualiza lo insignificante e incorpora sin tabúes o inútiles dramatismos la muerte y se la apropia “desde esa dimensión íntima, nunca vista como una conmoción inaceptable sino como un detalle trascendente de la condición humana que permite reflexionar –tanto a sus narradoras como a sus lectores– acerca de la privacidad”<sup>730</sup>. *Antes que mueran* dará aun un paso más: la exacerbación de las percepciones interiores y de la afectividad borrarán lo que en *Cuadernos de infancia* constituían datos o notaciones con cierto grado de concreción. Ya no hay sino escasos nombres propios, los protagonistas de las instantáneas son ella y él. Ezequiel Martínez Estrada considera que uno de los mayores méritos de Norah Lange reside en “un poder extraordinario de fijación de un presente inmóvil que como en el caso de Hudson y de Proust, le permite animar con nueva vida la real, la de los recuerdos”<sup>731</sup>.

Si la narrativa temprana de Norah Lange se construye como una invitación al viaje, su narrativa madura constituye una apología de la privacidad. El contenido de reivindicación femenina de las primeras será más sutil en las segundas, pero no desaparecerá nunca, a pesar de la recepción crítica de su prosa consagrada.

---

<sup>729</sup> María Luisa Gil Iriarte: “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, p. 133.

<sup>730</sup> Leonor Silvestri: “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]

<sup>731</sup> Ezequiel Martínez Estrada: “Con motivo de los dos retratos de Norah Lange” en *Ficción* Nro. 6, marzo-abril de 1957, pp. 148-154.

## 2.9. El humor al servicio del género. Un solvente para demoler estereotipos

Una revisión de las reflexiones que a partir de las vanguardias se desarrollaron en torno a la capacidad de la mujer para producir discursos humorísticos, para comprenderlos, o para “sintonizar” con el tipo de humor masculino nos permitirá conocer mejor de qué modo las vanguardistas y sus sucesoras utilizaron armas como la caricatura, la ironía, el humor negro o la parodia para expresar su disconformidad con el papel socialmente asignado a su género. Uno de los primeros en abordar el asunto fue Ramón Gómez de la Serna, quien identifica el humor fuera de las esferas de dominio femenino pero lo atribuye a un *habitus* social y no a un condicionante intelectual:

Una objeción que se hace al humorismo es que no suele ostentarlo la mujer, que la mujer no es humorista. No es objeción seria esa; porque es que a la mujer se la ha acostumbrado demasiado a llorar, y el humorismo es una nueva fórmula para evaporar las lágrimas. Todavía se necesita algún tiempo para que aprenda a sonreír de lo que le hacía llorar. Si la mujer no puede ser clown es porque su coquetería se opone a ello, pero no por una razón antihumorística. [...] Solo una mujer muy excepcional puede comprender a los humoristas. La mujer nunca sabe cuándo habla el humorista y cuándo el hombre trágico. La mujer llega a comprender lo cómico y lo dramático; pero lo que le irrita, lo que la descompone y saca de sus casillas es ese no saber cuándo es dramática una cosas ni cuándo es cómica<sup>732</sup>.

Juzgar a la mujer como incompetente a la hora de reconocer cuándo habla un humorista y cuándo el hombre trágico es, según Aída Díaz Bild, un camino errado para aproximarse al humorismo femenino: hasta hace pocas décadas –los ’70 marcarían el punto de inflexión– los estudios sobre la comedia se centraban básicamente en las obras escritas por hombres, a las que se les atribuía un significado universal, dando así a entender que todos nos reímos de las mismas cosas y vemos la realidad de la misma manera<sup>733</sup>. La convicción de que la mujer carece de sentido del humor o no es divertida es un juicio basado en la constatación de que las mujeres no se ríen de los chistes o historias que cuentan los hombres, pero lo que suele omitirse es que en la mayoría de estos casos la mujer es el blanco de las bromas y, evidentemente, no puede disfrutar viendo cómo la ridiculizan. Según Mary Crawford, psicóloga y especialista en estudios de la mujer, no solo hay una clara discrepancia entre lo que hace reír a los hombres y a las mujeres, sino que el humor que estas producen es también distinto<sup>734</sup>. Una de las

---

<sup>732</sup> Ramón Gómez de la Serna: “Gravedad e importancia del humorismo” en *Revista de Occidente*, febrero de 1928, pp. 348-360.

<sup>733</sup> Aída Díaz Bild: *Humor... op. cit.*, p. 18.

<sup>734</sup> Mary Crawford: “Gender and humor in social context” en *Journal of Pragmatics* Nro. 35, 2003, pp. 1413-1430.

razones por las que, aparentemente, la mujer tendría menos sentido del humor que el hombre es porque se negaría a reírse con los chistes o bromas que claramente la denigran: la respuesta se encuentra en el carácter subversivo del humor y en la impunidad del que lo practica. Así, el deseo de silenciar el humor femenino es un intento de mantenerla en una actitud sumisa para conservar los privilegios de una sociedad patriarcal. James F. English considera que la risa de las mujeres se censura para evitar la aparición de grietas en su fachada, en la misma tónica que Ramón hablaba de la “coquetería” como obstáculo para desarrollar un sentido elevado del humorismo<sup>735</sup>.

De lo dicho hasta ahora se deduce que el uso y usufructo del humor dependerá del sujeto de enunciación: es ahí donde entran en juego las consideraciones de género. Lo que en un caso es *natural* (el empleo del humorismo por parte del hombre) en el otro es *transgresor* (cuando lo incorpora la mujer a su discurso) en función de las expectativas asignadas al comportamiento de ambos por la pertenencia a un colectivo. “Historically men have preferred women’s tears to their more threatening laughter”<sup>736</sup>, opina Nina Auerbach. Precisamente, hay un pasaje de *45 días y 30 marineros* donde Norah Lange parodia este cliché del llanto femenino. Su texto no es maniqueo: se burla tanto de la artimaña adoptada estratégicamente por las mujeres como de la simplicidad de la reacción del capitán, que podemos leer como una sinécdoque del colectivo masculino de pertenencia. Tras la segunda tentativa de abuso físico, Ingrid escribe una carta furiosa al uniformado, donde le solicita que “me deje en paz, si es que le queda un resto de caballerosidad”<sup>737</sup>. Después de leerla, el hombre se presenta en su camarote, rojo de furia, hablando de honor, de rectitud y de la imposibilidad de recibir insolencias en su propio barco:

—¿Qué no merezco el título de capitán? ¿Se atreve usted a decírmelo en mi propio barco? [...] he dado órdenes para que el barco vire hacia Pernambuco. Allí desembarcaré a usted y telegrafiaré a la oficina de la línea. Puede esperar el próximo vapor o se arreglará como pueda. ¡No estoy dispuesto a aceptar insultos en mi propia casa!<sup>738</sup>

Ingrid, temerosa ante la amenaza de ser abandonada a la deriva en un país extraño, tiene la idea de echar mano al así llamado “sistema plañidero” como estrategia de persuasión, al considerarlo eficaz por estar incorporado a un tácito reglamento de conducta femenino:

---

<sup>735</sup> James F. English: *Comic transactions: literature, humor, and the politics of community in twentieth-century Britain*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

<sup>736</sup> Aída Díaz Bild: *Humor... op. cit.*, p. 122.

<sup>737</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 314.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 315.

De pronto la cruza una idea luminosa. Llorar. Simular que llora desesperadamente. Acaso el hombre, acostumbrado a idéntica artimaña, se enternezca. Lanza un suspiro hondo, aunque la incomoda el sistema plañidero y –nunca practicado– de las demás mujeres. Por el vidrio del ojo de buey, levantado en alto, ve el gorro blanco del capitán que se acerca para escuchar. Redobla la sonoridad lastimosa de sus lamentos y se arroja sobre la cama. Oye un golpe de nudillos contra la puerta<sup>739</sup>.

La farsa funciona, dado que el capitán, arrepentido y conmovido, solicita permiso a Ingrid para entrar en su camarote y reconoce que el exceso del alcohol sumado al recuerdo de la joven lo habían atormentado al punto de no poder medir sus palabras. Acto seguido, da la contraorden del trasbordo e Ingrid continúa su viaje sin sobresaltos. Si Ramón señalaba que la mujer estaba tan habituada a llorar que no podía ser buena humorista, en su novela Lange efectúa una resemantización del tópico a través de la parodia de comportamientos codificados tanto en el hombre como en la mujer. Con este ejemplo entramos en el aspecto revolucionario e irreverente de la risa femenina, ya que esta puede ser empleada literariamente por la mujer como arma subversiva<sup>740</sup>. Gloria Kaufman distingue entre *female humor* y *feminist humor*: el primero mira la vida desde el punto de vista de la mujer y muestra un reconocimiento de la opresión de la que la mujer es objeto. El segundo, por el contrario, es el humor de la esperanza y el cambio<sup>741</sup>. Norah Lange, en *45 días y 30 marineros*, está quizás aún en el primer peldaño: el del humor que denuncia y que se muestra incómodo con el lugar que la sociedad ha asignado a su género.

En sus diálogos, Ingrid caricaturiza estereotipos sexuales masculinos como el erotismo fácil, las fantasías nocturnas o la fetichización del cuerpo femenino<sup>742</sup>; las

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 316. Hélène Cixous fue una de las primeras teóricas en identificar paródicamente (en *La risa de Medusa*) “las armas de la mujer”, es decir, las lágrimas, gritos, venenos, velos, redes y ruegos en calidad de estrategias de persuasión ante los hombres, como parte de una tradición plasmada textualmente desde la mitología clásica en las figuras de Medea, Ariana o Dido.

<sup>740</sup> Ha sido la crítica feminista la pionera en inspeccionar el papel reivindicatorio de la risa. En Francia en los años setenta se despierta un gran interés por demostrar cómo la risa de la mujer es un arma subversiva y un modo de resistencia que permite la creación de una sintaxis femenina fuera del falogocentrismo. Ejemplos claros de esta orientación serían la citada *La risa de Medusa* y *El mundo de la mujer*, de Annie Leclerc. Hay dos cuestiones por las que la crítica feminista se ha preocupado de forma especial: por un lado defender que la mujer tiene sentido del humor y que está perfectamente capacitada para escribir textos cómicos y, por otro, demostrar que la risa de la mujer es eminentemente revolucionaria e irreverente.

<sup>741</sup> Gloria Kaufman: *Pulling our own strings: feminist humor & satire*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

<sup>742</sup> Ingrid ironiza con la “amante estúpida” de Karl, el mayordomo, que se trata de una “mujer de cartulina” alojada en su camarote. La protagonista la describe con un aspecto “un poco muy evidente de revista de media noche” capaz de adentrarse “en los ojos del hombre, hasta temblarle en los labios”. También se muestra capaz de ironizar con su rol de mujer objeto antes los marineros. En un pasaje de la novela acepta que uno de los marineros vaya a buscarla a su camarote, “la desciende de su percha y la conduce en brazos, diplomáticamente, hasta la cubierta despejada”. Lo mismo cuando solicita al oficial Guttorm que le suelte la mano: “nunca puede estar cerca sin tener que agarrarse de algo. Parece un náufrago”.

ironías de la joven sobre este tema generan perplejidad en el capitán, que duda sobre el sentido recto de sus palabras, situación que le provoca inquietud, desconfianza y rabia:

–Muy interesante –comienza Ingrid–. Ahora todo el mundo está enterado de que usted se pasea la noche durmiendo con una fotografía mía.

De pronto se le aparece la visión de su enorme cuerpo acostado encima de su figura en cartulina y la risa le sube a la garganta, oponiéndose al escrúpulo, al resentimiento.

–Como paliativo amoroso, no está mal el sistema –le manifiesta, sonriente–. Ojalá todos pudiésemos practicarlo. Yo me haría construir una fotografía tamaño natural del hombre que me gustara. Me acostaría con ella todas las noches. Tendría hijos fotogénicos... La infidelidad sería un mito. El día que me cansara, solo tendría que romperla en pedacitos. ¿Se imagina usted esto? Romperle el cuerpo en pedacitos y tirarlo al mar, o enterrarlo, o repartirlo entre los amigos más adictos...

–Con usted no se puede hablar seriamente. ¿O es que toma a risa lo que yo digo día a día? Va a terminar por enfurecerme.

–¿Por qué no me rompe en pedacitos y me distribuye entre los marineros? Sería un gesto nuevo...<sup>743</sup>

En este intercambio se subvierten los roles preestablecidos en el ejercicio del humor: el objeto de la risa es el hombre, a quien evidentemente no causan gracia los juicios vertidos por el personaje femenino por la degradación que conllevan<sup>744</sup>. La autodeterminación femenina en el terreno sexual prescinde de las elecciones masculinas y la risa de Ingrid es transgresora porque se opone al *escrúpulo*, es decir, a la duda de la conciencia sobre qué es lo bueno y qué es lo malo; su risa se subleva contra el *deber decir*. El discurso de la protagonista quiebra las expectativas sobre lo que es lícito que una mujer exprese, especialmente en los años '20, y el humor opera una inversión: desplazar al hombre al rol pasivo de fetiche desencadenante de la pasión amorosa, que asume así el papel de objeto, mientras la mujer da rienda libre a su deseo, incluida la práctica del onanismo. Como diría Luisa Valenzuela, “cuando *el reprimido* de su cultura y de su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, absolutamente arrasador,

---

<sup>743</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 296. La presencia del fetiche u objeto de la conducta parafilica como parte del comportamiento sexual se reitera en la novela. Además de la mujer de cartulina, el Capitán roba un vestido a Ingrid para pasar la noche con él: “Yo tengo su vestido, en mi cabina. Se lo he limpiado con un agua especial. Quedará como nuevo”. Cuando se lo entrega, al día siguiente, Ingrid no le dice nada, “pero comprende que ya no podrá usarlo más”. Aquí el agua aparece connotada eróticamente.

<sup>744</sup> Que en esta novela el hombre es el objeto de la risa femenina se ve claramente, por ejemplo, en otra escena de diálogo entre Ingrid y el capitán: “Sus palabras [...] producen a Ingrid una gracia incontenible. La risa la sacude, mientras el hombre prosigue, creyendo que su efecto se debe forzosamente a que está diciendo cosas notables, o a que su vida no deja de ser interesante, al menos, para ella”. Otro episodio que confirma la falta de “seriedad” con que Ingrid aborda su relación con el capitán es el siguiente: “¡Ingrid! ¡Ingrid! ¡usted me está enloqueciendo! [...] Las otras mujeres, en otros barcos de esta categoría, generalmente se brindan” a lo que Ingrid responde “¿Recuerda la noche de Santos cómo se enfureció porque mi camisión era de una tela inadecuada para el amor? Después de eso, ya no podría tomarlo en serio, nunca”.

sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada<sup>745</sup>. La mujer que regresa, a través de la escritura, a nombrar el cuerpo que le confiscaron, escribe textos subversivos, hablados con la *lengua de Electra*<sup>746</sup>.

No es un detalle secundario el modo en que Ingrid se libraría sin explicaciones de la compañía masculina: rompiéndole el cuerpo en pedazos, enterrando o repartiendo los órganos amputados y ejerciendo así sobre la cartulina una violencia simbólica que en la realidad fáctica viene asociada al “sexo fuerte”. Así, a través de la metáfora, Lange incursiona en la práctica del humor negro. Ejerce también una crítica de las convenciones sociales, según la cual la mujer, al unirse afectivamente a un hombre, debería permanecer a su lado. De acuerdo con el método de Ingrid, cuando ella se cansara, con “solo” romper la foto en pedacitos se liberaría de su compañero. De esta forma Lange se inserta en una tradición de resistencia femenina a la rigidez de las convenciones que gobiernan las relaciones amorosas, donde la mujer queda sometida a la voluntad de su compañero, y lo hace a través del humor como estrategia de denuncia de la moral convencional. El primer antecedente argentino es el periódico *La voz de la mujer* (1896-1897), publicación de sesgo ideológico comunista-anarquista, cuyo lema fue “Ni dios, ni patrón ni marido”, donde se aconseja a las lectoras que oculten su amor y busquen en la masturbación un lenitivo para sus ansias, pues las mujeres “no somos seres que puedan y deban sentir hasta que nos lo permitan, del mismo modo que el cigarrillo no pide que lo fumen y espera a que su poseedor quiera usarlo<sup>747</sup>”.

---

<sup>745</sup> Luisa Valenzuela: *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001, p. 58.

<sup>746</sup> Este rótulo es acuñado por Cixous, la feminista francesa precursora en la defensa de la ruptura con la tradición del pensamiento logocéntrico basado en oposiciones binarias. Este esquema ubica dentro de uno de los términos oposicionales al hombre, con un signo positivo, y en el otro a la mujer, con un signo negativo. La forma de ruptura que ve Cixous desde la escritura femenina es la de volverse hacia el cuerpo, hacia la sexualidad femenina que la sociedad patriarcal ha reprimido instalando, a través de ese signo negativo, la censura, la culpa y la violencia. La escritura metafórica de Cixous –construida deliberadamente en el límite entre el discurso teórico y el discurso poético– se convierte en una búsqueda, en otro registro, de lo que puede leerse como su propuesta de lo que es o debe ser la escritura femenina. Ver Alicia Genovese: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1999.

<sup>747</sup> *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, p. 61. La revista aconseja a jóvenes, niñas y mujeres en general que si no quieren convertirse en “en prostitutas, en esclavas sin voluntad de pensar ni sentir” no se casen, dado que en el hogar no encontrarán otra cosa que un amo y un tirano. Así justifican las páginas de la revista fundada por Virginia Bolten el sentido de su publicación, humorísticamente, identificando al adversario con animales o incorporando en estilo indirecto las palabras masculinas: “Cuando nosotras (despreciables e ignorantes mujeres) tomamos la iniciativa de publicar *La voz de la mujer*, ya lo sospechábamos ¡oh modernos cangrejos! Que vosotros recibiríais con vuestra macanística y acostumbrada filosofía nuestra iniciativa porque habéis de saber que nosotras las torpes mujeres también tenemos iniciativa y esta es producto del pensamiento ¿sabéis?, también pensamos”; “Ya teníamos la seguridad de que si por nosotras mismas no tomábamos la iniciativa de nuestra emancipación, ya podíamos tornarnos momias o algo por el estilo, antes que el llamado Rey de la tierra (hombre) lo hiciese”, “Ya sabíamos señores infelices que para vosotros una mujer no es más que un lindo mueble, algo así como una cotorra que os halaga, o cose, os trabaja, y lo que es más, os obedece y os teme. ¿Verdad señores maridos?”; “no sois tales leones, ni siquiera perros de presa; lo que sí sois es un compuesto de gallinas y cangrejos”; “se acabó eso de *anarquía y libertad* y las mujeres a fregar ¡salud!” en *La voz de la mujer* Nro. 2, año I, 31 de enero de 1896. Otro antecedente del planteo que Ingrid hace al

La construcción femenina de la imagen masculina en la novela langeana se vehiculiza a través de la caricatura, que, como señalamos en el capítulo anterior, muestra bajo un aspecto cómico los vicios y defectos con intención de denuncia hiperbolizando rasgos efectivamente existentes en el modelo. Por su parte, la parodia es la especie humorística desde la cual Lange aborda los estereotipos del comportamiento femenino. Además del llanto, se parodian la sonrisa persuasiva (“Ante su silencio, [Ingrid] interpone la sonrisa más dulce, argumento ineludible en cualquier mujer”<sup>748</sup>) o el coqueteo infructuoso (“Cuidado –murmura la muchacha–. Tendrás que flirtear conmigo hasta Oslo y es un poco largo el viaje”<sup>749</sup>). Ingrid se ríe cuando los marineros le regalan frascos de colonia o cajas de bombones, obsequios socialmente codificados como transacciones de la seducción. La parodia de estereotipos de género persistirá incluso en un texto considerado “seguro” por la crítica, sin asomo de transgresión: *Cuadernos de infancia*. En este libro hay numerosas escenas que abordan cuestiones de género, travestimiento y feminidad. Resulta emblemático el capítulo dedicado a Jacquette, la hija de Madame Lagrange, que adquiere visos de autoparodia. El estereotipo de la debilidad de la condición femenina se cifra en la búsqueda de una mujer lánguida, casi decadentista, anémica. La niña protagonista del libro, alter ego de Lange, desea conocer a “la mujer perfecta” y cree haberla encontrado en la hija de su profesora de francés, propensa a desvanecimientos y desmayos<sup>750</sup>.

Lange, a través de los dichos de Ingrid, deconstruye metáforas que habían inmovilizado a la mujer en la pasividad. Alicia Genovese estudia las dos o tres metáforas que, en Hispanoamérica, se erigen como lugares obligados de esa situación: la primera de esas metáforas es “poesía eres tú”, el repetido verso de Bécquer donde la mujer queda inmovilizada como fetiche amoroso. Otra, quizás no ubicable en un verso en particular, es la que elabora el Modernismo y que le da a la mujer el lugar de objeto suntuoso dentro de esa utilería de hadas y princesas que tanto escenificó Rubén Darío.

---

capitán, sobre la insatisfacción que provoca el matrimonio a la mujer, lo encontramos en la biografía de Victoria Ocampo, en quien casamiento y adulterio habían sido hechos casi simultáneos: “Creemos que la sociedad tiene que cambiar. Tal como está, las injusticias son intolerables, en muchos dominios. En el del casamiento y de la mujer en general (que es el que conocemos) la cosa no tiene nombre” en *Autobiografía II: El imperio insular*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1983, pp. 111-112. Carta del 21 de octubre de 1908 a Delfina Bunge.

<sup>748</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 247.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>750</sup> El episodio dice así: “En esa época me hallaba convencida de que las mujeres debían de ser muy débiles, físicamente, y que una especie de languidez, una perpetua convalecencia constituía la característica de la verdadera feminidad. Segura de que una mujer capaz de desmayarse a menudo era perfecta, una noche me acosté con una mano cerca de la garganta, imaginándome desmayada. Ansiosa por llegar a ser una mujer ideal, me abstuve de respirar y, entrecerrando los ojos, aguardé a que el techo y las paredes comenzaran a girar en torno mío, dulcemente hasta que sobreviniese el marco precursor del desmayo. Pero esa noche me dormí más pronto que nunca. Una tarde Madame Lagrange nos indicó que no aguardásemos a Jacquette para la hora el té, porque se había desmayado mientras le probaban un vestido [...] Siempre que se resistía a un segundo vaso de leche, a una tostada, yo recuperaba en ese desgano la certidumbre de su feminidad” en *Ibid.*, pp. 417-419.

Otras se constituirían con la amada inmóvil inalcanzable de Amado Nervo, con la mujer ángel heredada del *dolce stil nuovo*; mujeres hechas solo con la materia del discurso amoroso que suelen reforzar los lugares comunes de la exclusión: el silencio y la ausencia. Este tipo de metáforas dibuja una serie discursiva, y el discurso –siguiendo a Michel Foucault– se asocia a los sistemas de poder y a sus estrategias, funcionando, por ejemplo, dentro de la red legitimadora de la represión sexual. Como parte de este entramado, el discurso literario construye o revalida sentidos que circulan socialmente: la mujer fetiche amoroso, objeto suntuoso, la mujer silenciosa que es identificada con una marca de ausencia<sup>751</sup>. Luisa Valenzuela, quien ha teorizado acerca de la risa como elemento liberador –tanto como la incorporación de la mala palabra en el léxico cotidiano femenino–, explica así el progresivo abandono del motivo de la mujer-objeto: “La mujer, cuyo mandato fue ser bella y callar va perdiendo su máscara y ya no le importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre”<sup>752</sup>. En *45 días y 30 marineros*, la escena del primer asalto del capitán en el camarote de la joven parodia el motivo de la *femme fatal* y caricaturiza el cliché del impulso erótico masculino:

[Ingrid] siente pasos que se acercan hacia su cabina, abundantes de vacilaciones y tropiezos. [...] Tiene la certidumbre reconfortante de haberse ubicado dentro de un camisón de franela rosa, que el presagio de Noruega, con sus 15° bajo cero le había hecho adquirir. La puerta de tejido se abre y de golpe, hálito de whisky sobre su boca. Pero los noruegos no deben tener el sentido de la ubicación muy desarrollado, y por suerte, sus labios salen ilesos del pretendido contacto. [...] La muchacha se pone de pie, más ataviada que nunca con su enorme camisón de franela, que cae en torno de ella, sin otorgarle ninguna curva, como esas camisas que usan las monjas cuando se bañan [...]

–Pero ¿qué camisón lleva usted puesto? Es de criatura ¡y qué abrigado! ¡Absurdo! Con cuello alto... Bueno, no importa. ¡Vamos, Ingrid! Hace calor aquí dentro<sup>753</sup>.

En el discurso literario, lo que otorga mayor validez a los sentidos es el uso reiterado, iterativo. Ingrid efectúa nuevamente una subversión de roles donde el fetiche sexual pasa a ser masculino, como vimos ya. A lo largo de su novela, Lange invierte gran parte de las oposiciones duales jerarquizadas que había reconocido Hélène Cixous en *La risa de la Medusa*: Actividad/pasividad, Cultura/naturaleza, Padre/madre, Razón/sentimiento, Inteligible/sensible, Logos/pathos, Hombre/mujer (agregamos que

<sup>751</sup> Alicia Genovese: *La doble... op. cit.*, p. 19.

<sup>752</sup> Luisa Valenzuela: *Peligrosas... op. cit.*, p. 37.

<sup>753</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, pp. 267-268.



durante las vanguardias se funda otra polaridad: mujer/máquina, heredada de la misoginia del Futurismo italiano, y que al menos la revista *Inicial* recoge<sup>754</sup>).

*45 días y 30 marineros* se inscribe dentro del tipo de literatura que Alicia Genovese, a partir de los estudios ginocríticos de Elaine Showalter, calificó como escritura de “doble voz” pues en ella se combina la transgresión con el estereotipo de género. Ante estas obras se debe efectuar una lectura de doble articulación: considerar los textos literarios con sus especificidades poéticas pero, al mismo tiempo, una producción diferenciada, irradiada por su filiación de género. Elaine Showalter, al elaborar su modelo cultural ginocrítico, considera que la escritora corporiza a través de su escritura la herencia hegemónica social, literaria y cultural (la cultura central), pero a la vez esa escritora habla desde un lugar diferente, una zona salvaje o inexplorada (*wild zone*)<sup>755</sup>. De manera comparable, uno de los motivos que define Alicia Ostriker al leer a poetisas norteamericanas es el del yo dividido, el doble donde puede aparecer un yo que está dentro de los estereotipos del género femenino y el otro yo borrado, deforme mudo, invisible, a través del cual se produce una búsqueda de identidad. Ostriker marca la duplicidad entre un yo “salvaje” y desconocido, y un yo domesticado, definido desde una cultura masculina. Existe cierta coincidencia entre los planteos ginocríticos de Showalter, Ostriker y lo propuesto por Gilbert y Gubar, al considerar los textos escritos por mujeres como “palimpsestos”, en ellos puede leerse el sentido primero más un

---

<sup>754</sup> A este respecto, señala Mihai Grünfeld que si examinamos el discurso vanguardista latinoamericano notamos que este reviste aspectos eminentemente masculinos, semejantes al lenguaje de los futuristas italianos, que luchaban contra el aspecto “femenino” en la sociedad. La guerra, la velocidad y un futuro mejor se retratan con imágenes masculinas, siempre de connotación positiva, mientras que la inercia y el estancamiento de una sociedad burguesa o el letargo de una vida campesina donde nada cambia se asocian con lo femenino. Lo femenino sigue asociándose con lo irracional de la naturaleza humana, con algo malévolo, una fuerza indómita que amenaza destruir la armonía social. El chileno Pablo de Rokha en el libro *Heroísmo sin alegría*, caracteriza la amistad entre los hombres como “una relación noble en la que la posible intrusión de un elemento tercero, lo femenino, que rompe el equilibrio, es temible y despreciable. [...] una mujer como un abismo podría dividir EL MUNDO. Por eso las admiro y las desprecio. Añadamos que una mujer solo es noble cuando pare ¿y cuando llora? Cuando llora es temible”. Por otra parte, sigue Grünfeld, durante las vanguardias lo femenino suele asociarse con la “naturaleza”, la cual debe ser reemplazada por símbolos masculinos rebosante de sexualidad activa como la tecnología y la máquina. Arturo Uslar Pietri incluso afirma que “la máquina, la máquina que es bella con sus crestas de fuego [...] ha de llenar el vacío de la mujer en el arte y en el mundo” en Mihai Grünfeld: *Antología... op. cit.*, pp. 20.21. Yendo al caso de la revista *Inicial*, sus editores ponían en el mismo plano los impulsos modernizantes y la presencia amenazadora de las mujeres, que eran vistas como un grupo que ponía en peligro la masculinidad del Estado tradicional. Al promover un discurso específicamente nacionalista, *Inicial* exigía un regreso a los valores tradicionales y hacia una defensa rotunda de la nación. La presentación inaugural de la revista “contra los afeminados de espíritu que ponen en verso el gemido de las damiselas y hacen ensueños sobre la ciudad futura; en fin, contra todo lo que hay, en arte, en política, de engaño, de impotencia y de feminidad”. Estas comparaciones entre los actos de perfidia nacional y el comportamiento femenino asocian claramente a los traidores de la nación con los homosexuales o las mujeres. De este modo, en este texto fuertemente impregnado de prejuicios sobre el género, una retórica masculinista corrobora la virtud y el patriotismo y, en rigor, se convierte en símbolo del orden.

<sup>755</sup> Ver Elaine Showalter: “La crítica feminista en el desierto” en Maria Fe (Coord.): *Otramente: lectura y escrituras feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, y *Vom Fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher Differenz im Erzählwerk von Carmen Martín Gaité*, Frankfurt/Main 1994. S.R.

sentido borrado. Son siempre textos que requieren una decodificación doble. En *45 días y 30 marineros* la protagonista presenta un comportamiento que fluctúa entre la transgresión de roles vehiculizada a través del humor (parodia, caricatura, como señalamos ya) y la reproducción de preceptos ligados a la conducta “honorable” de la mujer (por ejemplo, algunos diálogos sobre el matrimonio que Ingrid mantiene con los marineros sobre las posibles consecuencias adversas de una entrega sexual anterior al matrimonio para la mujer, o el flagrante hecho de que Ingrid no haya accedido al juego erótico con ninguno de sus variados y numerosos acompañantes de viaje):

–Todas las personas que quieren algo, profundamente, se dejan llevar, sin pensar en los riesgos, y en las consecuencias. Especialmente las mujeres, que lo dan todo, y para quienes las consecuencias son siempre más desastrosas y totales<sup>756</sup>.

O más adelante:

–No me gusta que algo se realice como sucesión o como epílogo necesario. Por eso, las grandes orgías tienen un final indecoroso. El hombre que propone. La mujer que rehúsa o acepta. Y al día siguiente, al hombre no le mortifica ninguna de las dos suposiciones. ¡Pero a las mujeres! [...] Yo sé que los hombres son muy aficionados a los escalofríos. Pero las mujeres somos distintas. No es una cuestión de prejuicios. Posiblemente, se trata de algo orgánico. Hasta las más banales sienten, en cierto grado, la seriedad, la responsabilidad de su entrega. ¿Será por el hijo probable?  
–Si te vuelves maternal, estamos perdidos –exclama Guttorm–. La seriedad no te queda bien<sup>757</sup>.

La fluctuación entre transgresión y decoro que se deduce del comportamiento de Ingrid se comprende mejor al trasluz de la explicación que Sarlo ofrece sobre la coyuntura sociohistórica del país. La vanguardia del '20 es un período de convivencia de dos comportamientos antitéticos en la mujer: la liberalización de las relaciones entre hombres y mujeres se combina con las descripciones ácidas de Roberto Arlt, que todavía denuncia el noviazgo y el matrimonio como trampas para hombres solos tendidas por mujeres hipócritas y poco escrupulosas, angustiadas ante la posibilidad de un soltería que representa, además de una *capitis diminutio* social, el seguro estado de la estrechez económica. Entre esas dos visiones, la de Scalabrini y la de Arlt, se debate la experiencia del cambio que afectada a las costumbres privadas y públicas. Modelos de relaciones más modernas son difundidos por las revistas y el cine: las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales, se convierten en un lugar transitado del imaginario colectivo, aunque se recorten contra las

---

<sup>756</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 283.

<sup>757</sup> *Ibid.*, pp. 345-346.

persistentes imágenes de la muchacha de barrio cuyo horizonte se reduce al casamiento y la crianza. En el campo de la cultura esta trama compleja de cambio y persistencia puede leerse en las biografías de escritoras, de Alfonsina a Victoria Ocampo, dos modelos según los que se produce la lucha no solo por ocupar lugares equivalentes a los de los hombres, son por lograr que se acepte una moral privada igualitaria. “La fundación y dirección de la revista *Sur* marca un punto de inflexión en este proceso: Victoria Ocampo es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta destinos intelectuales masculinos”<sup>758</sup>.

La adopción de roles activos habitualmente atribuidos al hombre en el terreno del intercambio sexual coincide con la propuesta de Luce Irigaray de jugar con la mimesis para desenmascarar el sexismo de las representaciones y los sistemas discursivos dominantes<sup>759</sup>. Un reto directo a las condiciones de subordinación exige que las mujeres hablen/escriban como sujetos masculinos y reproduzcan sus términos. Jugar así con la mimesis es, según Irigaray, desplazar la posición del sujeto (masculino) del discurso por medio de la repetición/imitación para subvertirlo<sup>760</sup>. La puesta en acto de la violencia femenina contra el hombre no solo se vislumbra en la escena de cortar en pedacitos el cuerpo del amante sino también en el siguiente intercambio entre Ingrid y el capitán:

Lo halla empeñado en abrir la botella. Se la quita de las manos y la destapa, dejando que el corcho salte contra el techo. Al capitán le causa gracia porque el tapón pega con fuerza sobre el retrato de su mujer.

[...]

—¿Por qué bebe tan apurada?

—Porque me gusta. El champagne me da ganas de tirar todo al aire, las sillas, los muebles, las copas, los hombres, todo. Es una bebida demasiado liviana.

—¿A mí también querría tirarme al aire?

—Claro. Usted iría por la ventana, al agua, para descongestionarse.

El hombre se ríe porque se cree seguro en la farsa de sus palabras<sup>761</sup>.

Norah/Ingrid parece haberse embarcado, literalmente, en un proyecto de viaje colmado de hombres por afán experimental: se divierte atestiguando la reacción de sus compañeros de travesía al contacto con la presencia desequilibrante de una mujer joven, atractiva, colocada en una pose de inocencia simulada, que se escabulle astutamente al primer anuncio de peligro o de acecho. Esta situación es funcional para la

---

<sup>758</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 24.

<sup>759</sup> Nattie Golubov: “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia” en *Debate feminista*, año 5, vol. 9, marzo de 1994, p. 124.

<sup>760</sup> Luce Irigaray: “The power of discourse” en *The sex which is not one*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 76.

<sup>761</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 303. *Descongestionarse* asume una resonancia erótica, como detener la excitación sexual.

caricaturización de las manifestaciones del eros masculino, concentrando la burla en la descripción de la excitación sexual y, metonímicamente, de la masculinidad. La narradora insiste en la incorporación de adjetivos de gradación humorística como “absurdo” o “risible” para desjerarquizar y descalificar al capitán:

Los contornos del capitán, siempre risibles cuando la pasión lo sacude, se le acercan cada vez más, y ya puede sentir sobre su boca el hálito alcohólico y caliente. El hombre forcejea para alcanzarle la boca. Cuando la yerra por dos o tres centímetros, le quedan los labios temblando en la actitud del beso fracasado, y con un aire de estupidez, que le hace subir un oleaje de risa por la espina dorsal, a pesar de la gravedad del momento que no le permite ningún descuido. Procura detenerla sobre su pecho, pero ella se desaloja con eficacia, no bien la cree retenida. Al evadirse, el hombre golpeado por el sentimiento de abstinencia forzosa que la actitud de ella le alcanza de golpe, cae al suelo, casi de rodillas junto al sofá vacío y un poco menos cálido. La muchacha ya alejada, simula no verle, mientras el capitán se levanta, soñando todavía un poco, su sueño de temperatura alta. Luego ella le habla; su voz es como una aplanadora cordial sobre el barullo intenso que le produce el deseo.

[...]

—¿Qué? ¡Siempre esta desesperación por dentro! ¡Por qué seré tan hombre!<sup>762</sup>

Concluimos este apartado diciendo que *45 días y 30 marineros* es una *Bildungsroman*. Ingrid comienza la novela “ubicada totalmente en su destino de mujer”<sup>763</sup>, empujada a la mera contemplación del agua. Página a página, el humor se convierte en un vehículo eficaz para la conquista de una progresiva independencia de acción y de palabra, denunciando mediante la parodia estereotipos de su propio género – de los que Ingrid/Norah se distancia– y desautorizando gracias a la caricatura manifestaciones del comportamiento masculino fundantes de una relación sexual asimétrica. La potencialidad “solvente” del humor habilita una inversión de roles y el corrimiento de la pasividad a la actividad de Ingrid, que se consagra en el último capítulo, con la iniciativa de mudarse de barco, a contracorriente de la voluntad de los marineros. Como dijimos ya, esta operación de inversión viene facilitada por la

---

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 305. En otra situación de alcoba se insiste en la ridiculización del capitán: “su aspecto, escasamente visible, tiene, sin embargo, contornos deshonestos de vestimenta. Al darse vuelta para eliminar la luz –alguien puede estar vigilando desde la proa– Ingrid advierte una liga sobre su pierna enfurecida por una casi cabellera. ¡Qué espectáculo indecoroso el de las ligas de los hombres que no son amados y que fracasan! ¡Qué escaso amor por el detalle, cuando en el amor todo es detalle! La robe de chambre, corpulenta, apenas consigue identificarse con su cuerpo informe. ¡Pero la liga!... Ella no puede menos que reír. Las carcajadas comienzan a escurrirse por los pasillos, por los ojos de buey; suben a los mástiles y alcanzan el puente. El capitán se enfurece con poco éxito. *¿De qué se ríe? ¡Esto es absurdo! ¡Ridículo! Despertará a media tripulación, enterando a todo el mundo de mi presencia, aquí, en su cabina.*

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 245.

presencia del agua, símbolo de la metamorfosis ontológica que hace del ambiente marítimo un *topos* propicio para la ruptura de las convenciones sociales y para la infracción de las normas y formas relegadas a la expresión femenina. El capitán, a quien corresponde el papel temático de antagonista de la novela, será significativamente encarnado –en la extravagante presentación de la misma– por su futuro esposo, Oliverio Girondo.

### 2.9.1. *El humor de los Discursos y la performance pública*

Jorge Luis Borges llegaba caminando desde La Paternal y de inmediato le exigía a cualquier piano que rezongara el tango “Pejerrey con papas”.

Norah Lange, “Discurso con motivo del vigésimo quinto aniversario de la aparición del periódico Martín Fierro”, noviembre de 1949.

Los únicos textos de Lange intencionalmente humorísticos son los *Discursos*, obras performáticas cuyo objetivo era teatralizar un monólogo ante los invitados de la pareja Girondo-Lange, en tertulias literarias y banquetes. El círculo de amigos en el que se integraba Norah Lange, escritores en su mayoría, acostumbraba a celebrar con comidas muy estridentes cualquier suceso que les perteneciera: publicaciones, premios, exposiciones, viajes, cumpleaños. A pesar de que tales discursos se compilan por primera vez en volumen en 1942, su origen se remonta a 1925 y 1926, cuando junto a sus camaradas martinfierristas, Lange concurre los sábados a la “Revista Oral”, creada por el poeta peruano Alberto Hidalgo en Corrientes y Esmeralda, en el sótano del Royal Keller, de la que participa también Macedonio Fernández. Es allí donde comienza a improvisarlos. Pero continúa después en la casa que comparte con Oliverio Girondo, a partir de 1933, en la calle Suipacha. Sus discursos son “monumentos de disparates macarrónicos (aunque escrupulosamente documentados) [...]. Si los tés en San Isidro fueron escenario literario predilecto para Victoria Ocampo, el banquete dadaísta lo fue para Norah Lange”<sup>764</sup>. Lange reunió sus discursos en forma de libro en dos ocasiones: la primera en *Discursos* (1942) y la segunda, ampliada pero no corregida, en *Estimados congéneres* (1968). Los antecedentes argentinos son las *Causeries* de Mansilla, los *Brindis* macedonianos y las charlas de Enrique Loncán, un olvidado del género dialogado, que fue prolífico autor de tres tomos de *Las charlas de mi amigo* firmados por su heterónimo Americus. Su primera recopilación de brindis y discursos data de 1925, cuatro años antes que los escritos de Macedonio. Vicky Unruh, en su conferencia “Del jardín al espacio público: la mujer en las vanguardias latinoamericanas” señala que

---

<sup>764</sup> Sylvia Molloy: “Prólogo” en *Obras... op. cit.*, p. 16.

la imagen de la mujer aspirante a *escritora* en el contexto vanguardista derivó con frecuencia de algún tipo de *performance* público:

varias escritoras entablaron un diálogo crítico con figuras masculinas de las vanguardias o adoptaron una concepción vanguardista de la labor literaria como compromiso, un encuentro de tira y afloja entre el protegido espacio de la mujer acomodada en su jardín y un contencioso y dinámico espacio público. [...] al imaginarse más como las incitadoras del cambio que como sus musas, estas escritoras abrazaban el papel disponible de la nueva mujer del *performance* como un modelo del activismo cultural más dinámico y andrógino que aquella inmóvil *femme fatale* del Modernismo hispanoamericano<sup>765</sup>.

En consonancia con la superación de la dualidad pasividad femenina/actividad masculina a través del humor, estudiada en el apartado previo, Unruh describe así a la mujer que emerge como nuevo sujeto social y comienza a disputar un nuevo espacio de inserción en la sociedad, desde la esfera pública. En el capítulo anterior analizamos la descripción de la amada sentimental en el jardín romántico efectuada por el personaje Juan Ramón Jiménez/El Poeta del Mañana y del Pasado Mañana. Los *Discursos* de Lange son materializaciones del cambio operado de imagen de la escritora argentina; un cambio de imagen que implica “poner en escena el cuerpo”, hacerse visible también físicamente. No es casual que cuando Norah publica sus discursos bajo el título *Estimados congéneres*, los subtítulo “ensayos anatómicos”. Precisamente, la novedad que introduce Lange no es el tipo de discurso –con al menos dos antecedentes, mencionados ya– sino el *metadiscurso* que lo acompaña: la gestualidad, el mimo, la escenografía, el cuerpo.

También desde el paratexto *Estimados congéneres (edición aumentada pero no corregida)* se perfilan lo paródico y lo lúdico, pues “con la voluntad metafórico-paródica del martinfierrismo, caricaturiza los conocimientos médicos y biológicos de las concepciones positivistas y del naturalismo”<sup>766</sup>. Estos elementos representan la palabra colectiva, dado que incorporan procedimientos generacionales reiterando recursos

---

<sup>765</sup> Unruh, Vicky: “Del jardín al espacio público: la mujer en las vanguardias latinoamericanas”, 2009. Conferencia inédita. Para Beatriz Sarlo, Lange y Victoria Ocampo podrían considerarse figuras “puente” de la vanguardia. Ambas funcionan como traductoras de las ideas de otros, como tamices de material discursivo extranjero, pero ambas fueron igualmente importante en la revisión del lenguaje y la subjetividad de las mujeres. En este sentido, ambas transforman nuestras expectativas comunes sobre el comportamiento de vanguardia que postula una ruptura con las ideologías y las prácticas verbales dominantes; dan forma a la experiencia personal y al lenguaje para negociar sus posiciones en la modernidad y transforman las expectativas femeninas de participación en los asuntos nacionales. Esta combinación de fuerzas permite que las mujeres emitan una voz en la esfera pública, donde afirman una teoría de autoconstitución que absorbe las prominentes tradiciones nacionalistas. En *Una modernidad...* *op. cit.*, pp. 195-196.

<sup>766</sup> María Elena Legaz: *Escritoras... op. cit.*, p. 42.

empleados en el manifiesto martinfierrista, en las secciones del Parnaso satírico o en el cementerio humorístico:

Esta estilización abarca el tono desenfadado, la sintaxis complicada con enunciados exorbitantes –los procedimientos humorísticos y hasta un léxico compartido- el uso de “fonética”, anatomía, “elucubraciones” o la mención de algunas denominaciones técnicas como “Phillips” significativas y metonímicas de lo nuevo se realizan en el mismo nivel semántico que en el Manifiesto<sup>767</sup>.

El humor negro se despliega en torno al discurso frenopático, con citas de Lombroso. Señala Legaz que la estrategia de indagar la anatomía particular del homenajead y seleccionar un tic como centro de la disertación repite, con una tendencia expansiva, procedimientos de los epitafios del Cementerio Humorístico o de las burlas del Parnaso Satírico. La ridiculización se atenúa cuando se trata de sus amigos, pues toca solo pequeñas e inofensivas zonas susceptibles de provocar la propia sonrisa. Algunas fórmulas humorísticas, propias del material del periódico *Martín Fierro*, son estilizadas también como en el caso de la inversión de refranes tradicionales: “La historia no se repite” para exaltar lo inédito y creativo (como “Todo es nuevo bajo el sol” del Manifiesto) o cuando replica que “el ombligo no el can ni el caballo es el mejor amigo del hombre” o “deja para mañana lo que pudiste hacer anteayer”. A veces adjudica la frase a la Enciclopedia y es sistemática la parodia de refranes, frases hechas o lugares comunes que la sociedad ha reglamentado porque conviene a los intereses de las instituciones, o que la costumbre ha impuesto sin discusión o análisis<sup>768</sup>.

Nuevamente, la palabra humorística en boca de mujer no es bien vista por la crítica contemporánea, y menos cuando los parodiados son más hombres que mujeres. Así reseña el libro Roberto Giusti, desde la revista *Nosotros*, en 1943:

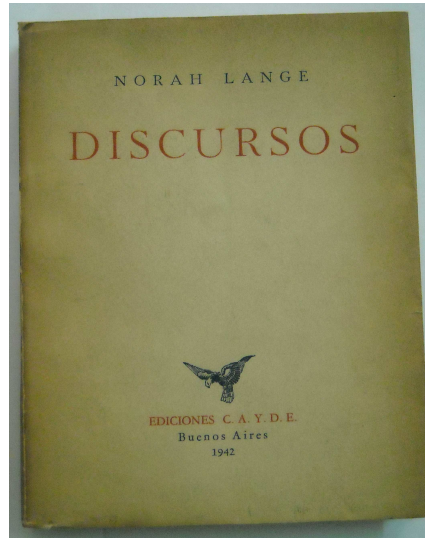
Explicar este singular y absurdo amasijo de frases paródicamente huecas, bufas y descripciones anatómicas y fisiológicas, imágenes estafalarias y recónditas alusiones, no se puede. Hay que oír para creer. Literatura “scafigliata” como se califica en Italia a la alegría juvenil y bohemia; en efecto, descabellada, su vértice es la ingeniosa agudeza, su escollo la monotonía. Fuera del cenáculo que le da sustento y aliento, carece de significación; como expresión extraliteraria de un grupo de poetas, escritores y artistas que prolongan las tertulias y facecias memorables del extinguido periódico de vanguardia *Martín Fierro*, donde algunos hicieron sus primeras armas, es un curioso y ameno documento recordatorio<sup>769</sup>.

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>768</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>769</sup> Citado por María Elena Legaz, *ibid.*, p. 79.



Para Leopoldo Marechal  
con la antigua e invariable  
amistad de  
Norah Lange  
Enero 5-1943  
Talcahuano 638

**Imagen 40 y 41.** Portada y dedicatoria de Norah Lange a Leopoldo Marechal de un volumen de sus *Discursos*, 1942. Ejemplar radicado en la Biblioteca de la Escuela de Letras de la Universidad de Rosario. “Para Leopoldo Marechal, con la antigua e invariable amistad de Norah Lange”. En el discurso dedicado al vigésimo quinto aniversario de la aparición del periódico *Martín Fierro*, Lange evoca al escritor en las tertulias martinfierristas: “Leopoldo Marechal auscultaba escenas para su entusiasmado archivo”, en alusión a la ficcionalización del grupo que llevaría a cabo en *Adán Buenosayres*

Los recordatorios y homenajes que efectúa Lange a sus antiguos camaradas ultraístas se suceden en *Discursos*. Por ejemplo, en el dedicado a Evar Méndez, ofrecido en el banquete para recordar el décimo aniversario de la fundación del periódico (el 20 de diciembre de 1934), la escritora augura que transcurrirá mucho tiempo antes de que el país conozca otro periódico literario del mismo calibre, otro momento tan abastecido “de buenas intenciones, de limpidez estética, de altas preocupaciones y, ante todo, de



renovación pura y desinteresada”. En esta ocasión recupera el léxico ultraísta, plagado de “sarcásticos lirismos”<sup>770</sup>, neologismos (“pregustación”), imágenes (describe a Méndez como un pierrot cansado, con una “pluma de explotado palmípedo”) y giros irónicos (las “momias” académicas del Manifiesto, aquellos que “gimotean en amarillo limón”)<sup>771</sup>.

Con motivo del vigésimo quinto aniversario de la aparición del periódico, Lange volverá a dedicar un discurso a su antiguo grupo de pertenencia, durante la fiesta que se realizó en la Sociedad Argentina de Escritores, en noviembre de 1949. En tal ocasión, los ex-martinfierristas habían decidido quemar al “muñeco académico” en el patio de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE)<sup>772</sup>. El día de la fiesta, el muñeco arribó a destino del brazo de dos muchachas pero a Lange le dio lástima y no aceptó quemarlo, así que se lo llevó al domicilio conyugal<sup>773</sup>. El humor de cuño martinfierrista atraviesa el discurso de inicio a fin, plagado de “las humoradas juveniles de aquellos poetas bonaerenses”, como diría Cansinos Assens<sup>774</sup>:

Sé que también se invocaran infancias que no coinciden pues, mientras algunos nos amaestrábamos en pañoletas y andadores, otros ya rabiaban manomóviles. De más proferir que estos debiluchos argumentos solo funcionan 4 ó 5 años y todos, de pie, abordamos un vigésimo quinto aniversario, por más que recién estrenados procuren quitarnos lo bailado hostigando excesivos remociclos. No creo, queridas contrincantes escasamente empadronadas, que debamos desesperarnos. El vigésimo aniversario de *Martín Fierro* nos encuentra mejorados y, lo que es más importante, aumentados y corregidos; consuelo que podéis verificar en los perfiles de sus colaboradores. Para trasladarme a prematuros achaques de otras generaciones ¡no faltarán banquetes!<sup>775</sup>

Este “Discurso” emplea un léxico donde se combinan el vocabulario técnico médico-anatómico con voces del registro coloquial y familiar, lo cual, como en el *Espantapájaros* girondiano, provoca extrañamiento dada la elección de vocablos por similitud fonética y no por significado, la reiteración de prefijos –que se expanden como en una verdadera hidra vocal– y la aliteración. Incorpora el procedimiento ultraísta definido por Néstor Ibarra, páginas atrás, que es la generación de mensajes humorísticos

---

<sup>770</sup> Este sintagma pertenece a Borges, escrito en carta a Maurice Abramowicz el 3 de noviembre de 1920.

<sup>771</sup> Norah Lange: *Obras completas II. op. cit.*, pp. 362-364.

<sup>772</sup> Se trata del muñeco gigante de papel maché con galera, pipa y monóculo, conocido como el espantapájaros que viajaba en carroza funeraria tirada por seis caballos, con su auriga y lacayos vestidos según la moda Directorio, con el que se paseó Oliverio Girondo durante quince días por Buenos Aires para vender el libro. Lo había fabricado el poeta, con cabeza diseñada por Horacio Butler.

<sup>773</sup> Hoy se conserva, en muy buen estado, en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires.

<sup>774</sup> Rafael Cansinos Assens: *La nueva... op. cit.*, p. 282.

<sup>775</sup> Norah Lange: *Obras completas II. op. cit.*, p. 514.

basada en el juego de las variantes<sup>776</sup>. Lange describe a los miembros del grupo mediante la hipérbole de la caricatura:

Ante todo, estimados alópatas emperrados en adelgazar un órgano capaz de tan llamativas proezas, como el hígado, no era martinfierrista quien se permitía asaltar por regímenes al pie de holando-argentina o despanzurrados zapallitos. Tampoco lo era quien –en trance de jurado- trasladaba su bolsillo el título aconsejado de camandulero teléfono, ni quien, pegajoso de requiebros, se ubicaba en diversas cabeceras, a la siniestra de directores de revistas para estropearles la Copa Melba [...] No era martinfierrista [...] quien distribuía abundantes raciones de mal humor –como acontece en la actualidad– [...] y sobre todo, no era martinfierrista el que se acomodaba en conocido sillón parecido a cualquier academia<sup>777</sup>.

Es significativo que en el discurso que ofrece Norah Lange a su familia (la madre, Irma, Haydée, Chichina, Ruth y de Juan Carlos) “por ser protagonista de *Cuadernos de infancia*”, en el banquete correspondiente al 23 de octubre de 1938, la escritora sitúe el origen de su sentido del humor en la “ley materna”. El cultivo del humorismo no lo ubica Lange en el código estético común a sus colegas martinfierristas, sino en la educación de su madre, que la obligó a creer en que “un poquito de chaleco de fuerza no hace mal a nadie”<sup>778</sup>. Los homenajes a la figura materna atraviesan la obra completa de Norah Lange, desde sus poemarios ultraístas, hasta la narrativa madura.

Señala Gabriela Mizraje, tanto *Cuadernos de infancia* como *Personas en la sala* revelan un mundo de mujeres, con pocas intromisiones de la masculinidad. El padre, visto de lejos. El médico, como presencia temporaria, agregado. El hermano Eduardito, cuasi decorativo. El peón de la quinta, el carpintero en la miseria, el jardinero de la calle Tronador<sup>779</sup>. Figuras con escasa relevancia en los recuerdos, en el afecto y en el

---

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 477. En el discurso dedicado a Juan Antonio Zuccarini la alocución comienza con un “Abnegados portadores de bacterias que me escucháis por penúltima vez”, según el método de asociación de variantes ultraísta, recurrentemente practicado por Gironde.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 515.

<sup>778</sup> *Ibid.*, pp. 421-422. Lange juega con el humor absurdo en este discurso, como se adivina en el siguiente pasaje: “Con una tranquila dulzura, acaso porque la casa de la calle Tronador solo ostenta planta baja, mi madre nos decía: *Hay que aprender a recibir los golpes de la vida* y todos nos arrojábamos desde el techo para que nos doliera menos si no encontrábamos empleo, si llegaba el cobrador de la luz, si el puchero denotaba, más que nunca, un gusto a bombasí hervido. Esa misma ley que nos impulsaba y nos impulsa aún a recorrer con reiterado júbilo aquella parte misteriosa que es la región situada debajo de las mesas, nos obligó a creer, de golpe, en la atracción singular del Banco Municipal de Prestamos, en la carcajada sin moratoria, en French y Berutti, en la bicicleta como única profesión terapéutica y decidir, sobre todo, que un poquito de chaleco de fuerza no hace mal a nadie y debe constituir un miríñaque oculto y envidiado en la vida de todo ciudadano que se respete. Podría agregar varios capítulos sobre las piruetas sentimentales de la familia Lange”.

<sup>779</sup> Advierte María Gabriela Mizraje que en esta obra es frecuente que esa voz de la narradora se funda con la del resto de sus hermanas, generalizando su experiencia infantil a los sentimientos de las otras. Curiosamente en esa colectividad no está presente el hermano varón Eduardito, quien se mantiene como personaje individualizado en todos los recuerdos. Por tanto, la diferenciación sexual sí funciona como eje

protagonismo de su prosa. Su padre, el ingeniero Gunardo Lange, administrador de la colonia noruega Colonia Alvear, funcionario de la Comisión de Límites con Chile, constructor de diques y explorador del Pilcomayo muere prematuramente cuando Norah tiene diez años de edad. Pero la madre estará siempre presente, desde la dedicatoria de *Los días y las noches* (“A MI MADRE, con el querer que se dice muy despacio”), también en su poema inédito fechado el 1 de enero de 1923 y encabezado por la dedicatoria “Para Madre en la despedida callada: de unos instantes...”<sup>780</sup>, en *Cuadernos de infancia*, en sus *Discursos*.

Berta Erfjord, prematuramente viuda y con cinco hijos a cargo, ofrece a Norah un modelo de perseverancia y de creatividad al servicio de la supervivencia cotidiana que da vía libre a “la carcajada sin moratoria” y a la “autoequimosis” como mecanismo de defensa para afrontar las vicisitudes económicas (“mi madre nos decía: *Hay que aprender a recibir los golpes de la vida* y todos nos arrojábamos desde el techo para que nos doliera menos si no encontrábamos empleo”). La educación materna, según las memorias de Lange, no solo possibilitó a las hijas el rechazo de las labores reservadas a la mujer (bordados, tareas domésticas) sino que dio cabida a las reuniones de los ultraístas argentinos y apuntaló un capítulo fundamental de la vanguardia argentina:

¡Memorables seres que deambulasteis por la calle Tronador! [...] La madre se ocupará de la casa e instigará en las labores a sus hijas [...] afortunadamente, la mía, con una entrañable y consolidada sabiduría, presintió que el festón y la vainilla tendrían funestas consecuencias para nos y para posibles prójimos y solo una vez, a fin de evitarse remordimientos, nos habló muy despacio de las tejedoras de Ñanduty. ¡Era demasiado tarde! [...] Este sistema educativo no puede, en realidad, calificarse de sedante, pero nos habituó a la autoequimosis, mucho más entretenida, a fin de cuentas, que la que ostentan ciertas señoritas derivadas de la Santa Unión, y determinó desde entonces que la ley de gravedad, con todas sus desventajas y horarios, con sus saltos mortales y sus corrientes de aire, influyera en la vida y en la agilidad de la familia Lange<sup>781</sup>.

Francine Masiello explica que el desafío formal, implícito en la estructura de las novelas femeninas de vanguardia, está encaminado a examinar la validez del discurso heredado, producto de una lógica del mundo masculina. Por este motivo, varias novelas tienen en común la deconstrucción de la genealogía como explicación deseable de la identidad, lo que conlleva la abolición de la importancia de la figura del padre. Asimismo, estos textos privilegian las relaciones femeninas basadas en la igualdad,

---

estructurador del texto. La oposición él/nosotras es rentable, desde el punto de vista de la narrativa, con lo cual es lícito analizar el texto como “femenino”.

<sup>780</sup> Ver apéndice.

<sup>781</sup> Norah Lange: *Obras completas II. Op. cit.*, pp. 419-422.

lejos de cualquier jerarquía. Estas afirmaciones se aplican a *Cuadernos de infancia*. Allí (y en la vida de Lange), el padre de familia muere, de modo que el cuestionamiento del linaje patriarcal se hace más evidente porque la gestación de los personajes no está regida por los principios organizadores de la ley patriarcal. Para Masiello, “las novelas femeninas de vanguardia distan mucho de esta expectativa, pues rechazan la autoridad familiar como eje de la novela. Predominan en estos libros huérfanas, personajes solitarios y jóvenes que se ven obligadas a abandonar su casa y a cambiar de vivienda”<sup>782</sup>. La segunda característica que Masiello anota como común a las novelas femeninas de vanguardia es la predilección por las relaciones femeninas desjerarquizadas. En el caso de *Cuadernos* esto puede constatarse fácilmente<sup>783</sup>.

Tampoco faltarán los españoles homenajeados en los *Discursos* de Lange. El 7 de octubre de 1940, en el banquete de bienvenida ofrecido a Rafael Alberti y a María Teresa León, dedica al poeta un discurso con lenguaje ornitológico (al que califica de “reseña doméstico-patológica) y le regala “un honesto y descansado piperigallo”, es decir, un gallo Leghorn vivo y encerrado en una jaula decorada por Oliverio Girondo<sup>784</sup>. En su discurso describe con humor la criollización preocupante del poeta español, al contacto con la fauna de la pampa<sup>785</sup>. También Ramón Gómez de la Serna recibe su discurso en la comida que le ofreció Oliverio Girondo el 31 de agosto de 1941, para festejar la aparición de su libro *Retratos contemporáneos*. Norah Lange le regala en esa ocasión una retorta conteniendo un “misterioso elixir”. A Ramón le festeja la generosidad de su buen humor, “enemigo del ahorro, del sábado inglés y del libro de quejas” y desliza una queja hacia la recepción de la literatura argentina en España, elogiando en Ramón “una última bondad de su pluma vigilante: la de ser la única que, desde España, acusaba recibo de nuestros libros, después de leerlos”<sup>786</sup>.

Cronista de las peripecias del los ex-martinfierristas, Norah Lange no llegó a cumplir el deseo que expresaba al final del discurso de las bodas de plata del grupo:

---

<sup>782</sup> Francine Masiello: “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia” en *Revista Iberoamericana* Nros 132-133, 1985, p. 810.

<sup>783</sup> La voz narrativa del “nosotras”, que se alterna con el “yo”, es prueba de la fusión de las hermanas, en algunos momentos del relato, como un solo personaje multiforme, diferenciado del hermano varón y del padre. A este respecto señala Gil Iriarte que “como fruto del deseo de dignificación del semantema de la madre, devaluado en las novelas de concienciación masculina, la imagen materna, aunque no llega a fundirse con el “nosotras”, está evocada como modelo de dulzura, de justicia, de comprensión” mientras que las dos figuras masculinas, el padre y Eduardito “ni siquiera gozan de una etopeya superficial”, en María Luisa Gil Iriarte: “La escritura...” *loc. cit.*, p. 129.

<sup>784</sup> El sentido del regalo está vinculado con la bienvenida y con el exilio de la pareja: “Mañana, tendrá el grito afónico de sus grandes momentos de madrugada, y ese grito os dirá, a María Teresa y a ti, esta esperanza rubricada por 492 comensales: ¡Quedados en Buenos Aires!”

<sup>785</sup> Norah Lange: *Obras completas II. Op. cit.*, pp. 453-455. La preocupante criollización de Alberti, según Lange, incluye el elección de describir el lomo inflado de parafina de los toros contritos en vez de hablar de Juan Ramón Jiménez; la estimulación de la aversión por destemplados caranchos y cacofónicos benteveos en lugar de recitar a Salinas y la exaltación de las manías de persecución de golondrinas supeditadas a la humedad relativa en vez de murmurar las “palabras duraderas” de Cernuda.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 475.

reencontrarse para festejar el cincuentenario del periódico, para ofrecerles, siempre que “el mal humor no cunda”, el retrato completo y desautorizado de todos los martinfierristas que durante cuatro años habían tratado de ejercer aquello que constituía el fundamento de “nuestros días y nuestras noches”: la obra sin apremio, la amistad sin ictericias, el cariño y su lógico y enternecedor barullo<sup>787</sup>.

## 2.10. *El origen ultraísta-expresionista de la imagen subjetiva langeana: una refutación del abordaje de género*

–Beatriz De Nobile: en 1926 es ya la imaginista que se perpetuará a lo largo de toda su obra.

–Norah Lange: Para esa fecha ya estábamos definidos en nuestra estética. Yo seguí en la imagen.

B. de N., *Palabras con Norah Lange*

El discurso del hombre está en la metáfora de la mujer.

Gayatry Chakravorty Spivak, *Displacement and the Discourse of Woman*

Es propósito de este apartado justificar nuestra conjetura según la cual 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, como ha estudiado ya Zunilda Gertel<sup>788</sup>. En el apartado 2.4, al estudiar los rasgos diferenciales del Ultraísmo argentino en relación con el español, identificamos el criollismo urbano de vanguardia y la politización como torsiones o innovaciones locales, pero nos quedó por proponer una tercera y relevante disimilitud: la imagen subjetiva de corte expresionista, que abordaremos con más detalle aquí.

Si, como vimos ya, el Ultraísmo peninsular estuvo cerca del Futurismo, el argentino lo estuvo del Expresionismo. En la base de esa predilección encontramos un distanciamiento relevante entre ambas modalidades, sin dejar de ser un movimiento complejo que aglutinó numerosas tendencias vanguardistas, como había propuesto

---

<sup>787</sup> *Ibid.*, 518.

<sup>788</sup> Zunilda Gertel: “La imagen metafísica en la poesía de Borges” en *Revista Iberoamericana* Nros. 100-101, Vol. XLIII, Pittsburgh, julio-diciembre de 1977, pp. 433-448.

originariamente Rafael Cansinos Assens. La incorporación positiva que se hizo en España de los motivos maquinísticos modernos fue diametralmente distinta del juicio que les mereció a los mentores del *ismo* alemán, quienes plasmaron una crítica hacia los aparentes adelantos de la ciencia y la tecnología y elevaron su protesta contra el hombre-máquina. Ese fue el objetivo prioritario del Expresionismo germano; el pintor, poeta y dramaturgo Lothar Schreyer, editor durante casi una década de la revista *Der Sturm* (1910-1932) y traducido por Borges en *Cervantes* hacia 1920, lo definió como “el movimiento espiritual de una época que pone la experiencia interior por encima de la vida externa”<sup>789</sup>.

Ya señalamos antes la persistencia, en la obra borgiana, de la proyección del sujeto en el objeto hasta el punto de desdibujar sus límites, así como la deformación de la realidad según estados de ánimo subjetivos, materializados a través de la retórica de la prosopopeya, la hipálage, la metagogia y el desplazamiento calificativo (un proceso semejante al corroborado en la obra pictórica de su hermana). 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.

En la anatomía de la nueva imagen ultraísta argentina, como rasgo diferencial de la imagen múltiple española, hallamos un componente distintivo: el sincretismo de la imagen de corte creacionista con la imagen de tipo expresionista, operación inaugurada por Borges e intensificada en la lírica de Norah Lange, que luego la escritora trasladará 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*. Esta hipótesis echa por tierra la presunción de que el mundo exterior *animizado*, espiritualizado, de “carácter sentimental”<sup>790</sup> que brota con naturalidad en la escritura de mujer –como manifestaba Borges al analizar la poesía de Nydia Lamarque o Brandán Caraffa la de Lange– así como “la sensibilidad naturalmente vaga e irracional”<sup>791</sup> de Lange en su trilogía poética ultraísta deriva de su condición femenina. Muchos críticos han abordado las imágenes de la poesía de Lange a partir de la pertenencia al género sexual, perspectiva que no cuajó para la interpretación de la temprana trilogía borgiana por motivos evidentes, a pesar de utilizar procedimientos retóricos comunes. Aquí

---

<sup>789</sup> Ángel González García et. al.: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, 1999, p. 95.

<sup>790</sup> Beatriz De Nóbile: *Palabras... op. cit.*, p. 16. Para esta autora, Lange no solo se afianza en la imagen “sino que concreta el sentimiento. Los recuerdos avanzan desde el estímulo ciudadano que motiva el poema: una ventana, una iglesia, un amanecer, una puerta. La orientación ultraísta no anula la participación fundamental del sentimiento. El carácter sentimental de los poemas de Norah se prolonga hasta el tercer y último libro de versos: *El rumbo de la rosa*”.

<sup>791</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.* p. 104.

presentamos la idea de que Lange efectúa una apropiación de la técnica expresionista reelaborada a partir de los rasgos intrínsecos a la modalidad ultraísta local y a sus propios intereses poéticos, gracias a la sostenida difusión e influencia de su amigo y camarada Jorge Luis Borges<sup>792</sup>.

Respecto del abordaje de género que perjudicó el interés sobre la producción poética temprana de Lange, la recepción crítica juzgó que a nivel temático Lange no transgredía las convenciones sociales de género sino que, por el contrario, afianzaba y reproducía estereotipos femeninos. Por ejemplo, para Naomi Lindstrom:

Desafortunadamente, la temática “femenina” y su tratamiento neorromántico obran en contra de estos elementos experimentalistas y los derrotan, quedando el poema muy desactualizado por ello. Hoy se asocia con una imagen de la poeta mujer –delirante de amor, desbordante de emociones—que poco agrada en una época tan sensible al peligro de los estereotipos sexuales<sup>793</sup>.

También Mihai Grünfeld se focaliza sobre la idea de una voz femenina cargada de subjetividad, en calidad de rasgo “esencializador” de la escritura de mujer. Y Ortelli, desde la revista *Alfar*<sup>794</sup>. No obstante, uno de los primeros en atribuir estas mismas

---

<sup>792</sup> Lange y Borges, a partir de 1921, compartieron paseos entre los crepúsculos de los barrios de Buenos Aires, según confiesa la autora a Beatriz de Nóbile en su entrevista. El escritor la actualiza sobre la nueva estética basada en la imagen y la metáfora, explicándole también el arte de los expresionistas alemanes y austriacos por él antologados en España. Incluso el título del primer poemario de Lange es un tributo a un verso de *Fervor de Buenos Aires*: “Solo después reflexioné/ que aquella calle de la tarde era ajena,/ que toda casa es un candelabro/ donde las vidas de los hombres arden/ como velas”. Helena Percas sostiene que tanto las eficacias de las asociaciones como la técnica de construir la imagen de JLB, el uso especial del diminutivo, del símil litúrgico, de la palabra castiza y del adjetivo de sentido nuevo los aprendió de su amigo: “Si el ejemplo de Jorge Luis Borges le sugirió el método, Norah Lange llegó por su intuición a un estilo muy propio”. Se ve, al comienzo, la marca de Borges, en los rebuscados neologismos, por ejemplo; *pregustación, silencio, puridad*; o en el uso afectivo del diminutivo aplicado a lugares: *chiquitita, esquinita, estrellita*. Comparte también con Borges la predilección por la deriva urbana, pero a diferencia de Borges, la deriva de Lange es una verdadera errancia. El uso de los diminutivos persistirá, incluso en 45 días y 30 marineros: “Ingrid tiene puesto un traje de lanita blanca, que deja montoncitos de pelusa sobre su uniforme oscuro” o en un inédito sin título que dice “Los pétalos del Sol/ Siempre en acecho/ Como una multitud/ De boquitas ruborizadas”. Por su parte, cuando Norah Lange comenta los poemas de Borges elige para diseñar sus rasgos característicos aquellos que se encuentran en la misma línea: “Puede decir patio y suburbio, con bondad y con justicia. Puede escuchar un tango, de pie y en silencio, como lo suelen hacer unos pocos” (“Borges pensando en algo que no alcanza a ser poema” “Jorge Luis Borges pensando en algo que no alcanza a ser poema” en *Martín Fierro* Nro. 40, 1927, p. 7).

<sup>793</sup> Naomi Lindstrom: “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.

Lindstrom, Naomi. “Norah Lange, presencia desmonumentalizadora y femenina en la vanguardia argentina.” *Crítica Hispánica* 5.2 (1983): 131-48. Por su parte, Naomi Lindstrom retoma el análisis de Helena Percas y de Marta Scrimaglio quienes reconocen una temática “femenina” distintiva en la poesía de Lange: el enfoque intimista, los estados de ánimo surgidos de la experiencia de estar enamorada, la familia, la casa, la niñez.

<sup>794</sup> Acerca de la “poetisa” como protegida de un aval masculino, en *Alfar* Ortelli publica una “Pequeña antología de nuevos poetas argentinos”. Este se encontraba ligado a Norah Lange por la amistad forjada

cualidades a los versos de Lange fue Leopoldo Marechal, en una reseña incluida en *Martín Fierro* con motivo de la publicación de *Los días y las noches*:

La realidad asciende a un plano subjetivo y adquiere un precio de flamante creación. Norah Lange es la primera mujer que en nuestra literatura ha comprendido la eficacia de esa traslación [...] Se desviste de normas largamente acatadas [...] audacia nada común en su sexo y que le conquista el primer lugar entre nuestras mujeres líricas [...]. Sobre todo, impone a los versos la señoría de su feminidad delicada, feminidad que ilustra su libro como un perfume<sup>795</sup>.

A pesar del encasillamiento de la poesía langeana dentro del estereotipo de la feminidad, Leopoldo Marechal fue un crítico señero en la identificación de los procedimientos distorsionadores de la imagen subjetiva langeana, al hablar de “el animismo que desnuda en las cosas un gesto familiar y les proporciona una fisonomía casi humana al asociarlas con una vida sentimental” o de “la constante recreación de la realidad que se traslada a un plano subjetivo”<sup>796</sup>. Más tarde Helena Percas, en la misma línea de Marechal, rescatará las dos notas consolidadas en toda la producción langeana: la personificación subjetiva del mundo circundante y el dominio del recuerdo sobre las demás emociones<sup>797</sup>.

El Expresionismo es una corriente emanada de las fuentes de la filosofía y estética alemanas desde el Romanticismo, cuyos inicios se remontan al grupo de Dresden, *El Puente* (Die Brücke) fundado en 1905 por los estudiantes de arquitectura E.L.Kirchner, F. Bleyl, E. Heckel y K. Schmidt-Rotuff, a cuyas filas se sumó más tarde E. Nolde, entre otros. Este grupo se apoyará en experiencias psíquicas primitivas y místicas, en la propia vida psíquica como estimulante de la vivencia existencial y estética<sup>798</sup>. Posteriormente evolucionará hacia el Expresionismo abstracto puro del grupo *El Jinete Azul* (Der Blaue Reiter), fundado en 1911 en Munich por W. Kandinsky y F. Marc. *El Puente* lleva a la cumbre la teoría formulada por M. Denis que ya había utilizado Van Gogh, de la *deformación subjetiva*, tanto la formal como la cromática,

---

en el ámbito de la revista *Inicial*. Y aquí también apela a la presencia de una garantía masculina: Valientemente enrolada bajo una bandería de vanguardia y aconsejada siempre por el admirable Jorge Luis Borges, Norah Lange ha producido muchos poemas, en versos y en prosa. Dada a las imágenes un tanto grandiosas, a veces consiguió efectos sorprendentes y vigorosas interpretaciones de paisajes y sentimientos. Ortelli juzga que la identificación entre *tarde* y *alma*, en los versos langeanos, “se nos antoja de encantadora infantilidad y, sin concederle excesiva trascendencia, lo interpretamos como simpático juego de una chica enamorada del encanto de las palabras sugerentes”.

<sup>795</sup> Leopoldo Marechal: “Los días y las noches. Reseña” en *Martín Fierro* Nro. 36, diciembre 1926, S.P. Un año más tarde, en la antología *Exposición actual de la poesía argentina*, la presentación de la autora que se ofrece al lector –a pesar de una evidente voluntad de elogio– cae en los mismos tópicos: Norah Lange “ha sabido tan bien dotar de nuevo ritmo al sentimiento”.

<sup>796</sup> *Ibid.*

<sup>797</sup> Helena Percas: *La poesía... op. cit.*, p. 491.

<sup>798</sup> Ángel González García et. al.: *Escritos... op. cit.*, p. 96.



proyectando sobre los objetos representados las propiedades que corresponden a estados primitivos de la vida psíquica:

La búsqueda de la esencia secreta de las cosas, de su lado espiritual (F. Marc), de la forma como expresión secreta de fuerzas misteriosas (A. Macke) o la melodía interior de la forma (Kandinski) remiten siempre a la convicción de que *la forma no es el problema esencial* y la renovación no puede venir de ella. El *arte puro* es una reinterpretación *contenidista* de la alianza del psicologismo con la mística y la ideología difusa en la filosofía vitalista (Lebensphilosophie). La forma es algo externo, casual, en permanente cambio. Lo decisivo es el espíritu, la *necesidad interior*<sup>799</sup>.

En 1911, Nolde expresaba que los gritos de angustia y de terror de los animales acosaban sus oídos y luego se condensaban en colores: el grito era un amarillo chillón, los tonos violeta el ulular de los búhos<sup>800</sup>. Para A. Macke, los sentidos eran el puente que iba de lo incomprensible a lo comprensible, por ello “contemplar las plantas y los animales es sentir su secreto. Oír el trueno es sentir su secreto. Entender el lenguaje de las formas quiere decir: estar más cerca, vivir su secreto”<sup>801</sup> mientras que para Wassily Kandinsky la forma era la expresión exterior del contenido interior<sup>802</sup>.

Junto al Fauvismo, el Expresionismo se convirtió en una de las primeras vanguardias históricas. En el ámbito pictórico, con sus colores violentos y sus temas en torno al campo semántico de la opresión y la angustia, reflejó la amargura que invadió a los círculos artísticos e intelectuales de la Alemania prebélica, de la Primera Guerra Mundial y del período de entreguerras. Esa aflicción influyó con provecho en la búsqueda de novedosas dimensiones imaginativas para la renovación de los lenguajes artísticos. El movimiento intentó reflejar la distorsión emocional de la realidad a través del carácter expresivo de los medios plásticos, que cobraron una significación metafísica. Espejo de las circunstancias históricas, plasmó el lado pesimista de la vida, la angustia existencial del individuo, que en la sociedad moderna, industrializada, se va alienando e incomunicando. Ligeramente más tardío que la pintura, el Expresionismo literario comenzó a desarrollarse en 1910. Temas y motivos son idénticos a los de la pintura: angustia, hastío, delirio, pesadumbre, alienación del sujeto en la era industrial y capitalista, una realidad distorsionada con miras a presentar su aspecto más sombrío y descarnado. Un atributo del dinámico lenguaje expresionista fue el simultaneísmo, la percepción del espacio y el tiempo como algo subjetivo, heterogéneo, atomizado, inconexo, una presentación simultánea de imágenes y acontecimientos. Los principales poetas expresionistas fueron Franz Werfel, Georg Trakl, Gottfried Benn, Georg Heym,

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>800</sup> E. Nolde: “El color como vibración” en *ibid.*, p. 100.

<sup>801</sup> A. Macke: “Las máscaras” en *ibid.*, p. 103.

<sup>802</sup> W. Kandinsky: “El problema de la forma” en *ibid.*, p. 105.

Johannes R. Becher, Else Lasker-Schüler, Ernst Stadler y August Stramm, en su mayoría publicados en las páginas de la revistas *Die Aktion* y *Der Sturm*.

De muchos de estos autores Borges oficia como traductor de primera mano, dentro del ámbito iberoamericano, por haber conocido su obra durante su estancia suiza anterior a la española. En uno de sus viajes a Europa (tras el primer regreso de 1921 a la Argentina), envía desde Ginebra a la redacción de *Inicial*, en calidad de corresponsal, un breve artículo informativo sobre tal estética, “Acerca de Expresionismo”, donde juzga que “los expresionistas han amotinado de imágenes visuales la lírica contemplativa germánica” y traduce “La batalla de la Marne” de Guillermo Klemm así como “Andanzas en el atardecer” de Augusto Stramm<sup>803</sup>. Ya en las páginas de *Grecia*, en el temprano 1920, había reseñado y traducido “Lírica austríaca de hoy. *Velut Canes*, de Simón Jichlinski<sup>804</sup> y “Lírica expresionista. Wilhelm Klemm”<sup>805</sup>.

Todavía más vasta y representativa de su labor difusora del Expresionismo fue la antología de lírica publicada en la madrileña *Cervantes*, en octubre de 1920. Allí comenta y traduce poemas de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynicke, Werner Hahn, Alfred Vagts, Wilhelm Klemm, Lothar Schreyer y H. V. Stummer<sup>806</sup>. Su comunión con el mundo expresionista alemán es tal que un cronista español –antes de conocerlo personalmente– le menta como George Ludwig Borges<sup>807</sup>.

Una de las principales influencias del Expresionismo alemán fue el noruego Edvard Munch (1863-1944), quien entre 1892 y 1908 se radicó en Berlín. Este “disecionador de almas”, como le gustaba llamarse, transmitió a través de sus figuras y colores los sentimientos de melancolía, angustia, soledad y muerte. Se lo clasifica dentro de la corriente del Expresionismo modernista, de transición entre el Impresionismo-Simbolismo y las vanguardias históricas, y distinto en su plasmación formal del Expresionismo abstracto de Kandinsky o del de base futurista-cubista de *Die Brücke*, aunque focalizado igualmente en la proyección del mundo interior del artista. Una característica de su estilo pictórico radica en la incorporación de motivos religiosos y bíblicos, de modo que un grupo de sus lienzos son ejemplos del arte sacro-

---

<sup>803</sup> Jorge Luis Borges: “Acerca del Expresionismo” en *Inicial* Nro. 3, diciembre de 1923, p. 172. Su labor de traductor se deduce de la anotación al pie: “El culpable de haber castellanizado estos versos soy yo. Ginebra, Jorge Luis Borges”.

<sup>804</sup> *Grecia*, Nro. 17, Año III, 20 de marzo de 1920.

<sup>805</sup> *Grecia*, Nro. 50, Año III, 1 de noviembre de 1920.

<sup>806</sup> Los ejemplares poéticos seleccionados por Borges redundan en procedimientos de deformación como la prosopopeya y la hipálage, entre sujeto y paisaje: Werner Hahn (“Desata la madeja/ De los valles cansados”), Alfred Vagts (“Nube, cráneo sin mandíbula inferior, alisa el campo carcomido de cráteres”) y Wilhelm Klemm, Lothar Schreyer, H. V. Stummer (“El corazón voló sobre las plazas que esponjaba la noche/ Las avenidas sueltas/ Colgaron sus hamacas de tus hombros/ Púrpura fresca se despeñó por la desnuda ventana/ Los espejos bebieron las aureolas/ Los ojos fueron una vid trepadora sobre tu torso irradiante/ Bajé a tu carne como quien baja a una fuente/ Trapecio sensorial estrella honda gimnasia curvilínea”).

<sup>807</sup> Dato ofrecido por Antonio de Undurraga: “Teoría...” *loc. cit.*, p.119.

expresionista, como el cuadro *Golgotha* (1900) o su particular *Madonna* (1894-95). Los motivos religiosos distorsionados a través de la lente expresionista tienen un germen autobiográfico: su padre, el médico militar Christian Munch, manifestaba un comportamiento obsesivo de tipo religioso, de modo que esta atmósfera circundó al joven pintor durante su infancia y primera juventud, hasta 1889, fecha de la muerte de su progenitor.

La importancia de Munch en el tema que nos ocupa se basa en nuestra presunción de que algunos poemas tempranos de Norah Lange parecen graficar los estados de ánimo de las obras del pintor noruego: Lange evoca los mismos paisajes nórdicos y elementos naturales desrealizados mediante la deformación subjetiva típicamente expresionista como en sus cuadros; sus imágenes cromáticas coinciden en la selección de colores cálidos (amarillo, naranja y, especialmente, rojo) o las gamas de azules, además de la construcción de un yo poético que expresa sentimientos de soledad, melancolía, opresión, despojo y espera infructuosa o la acuñación de imágenes religiosas sufrientes.

La insistencia en la incorporación de motivos vinculados con la muerte, el sufrimiento o la enfermedad en la obra de Munch se ha interpretado en conexión con sucesos biográficos trágicos, como la muerte temprana de la madre y de la hermana. También Norah Lange ha hecho especial hincapié en su interés por narrar la muerte:

Me he pasado la vida hablando sobre la muerte. Me gusta. Hablo en serio, en broma y en toda forma. Xul Solar y yo teníamos largas conversaciones sobre la muerte. No le tengo miedo. Me parece que es una gran aventura. Por eso no soy partidaria del suicidio. Porque como es una gran aventura hay que dejarla para el último momento, como el gran postre<sup>808</sup>.

Para Sylvia Molloy, a despecho de la jocosidad y el legendario exhibicionismo que suelen atribuírsele a Norah Lange como persona, a pesar de los disparatados discursos de *Estimados congéneres* o de *45 días y 30 marineros*, la melancolía permea su obra. A menudo se habla desde una pérdida; la narración siempre se da a partir del despojo y “existe siempre un intersticio donde vida y muerte se contaminan”<sup>809</sup>. La predilección por imágenes mortuorias asoma ya en sus poemarios ultraístas: “Los árboles de pie sobre la noche/ como un cortejo de ataúdes negros”<sup>810</sup>; “Y los arbolitos/ de la mano/ como un cortejo de niños”<sup>811</sup>, pero también en *Voz de la vida* los símiles

---

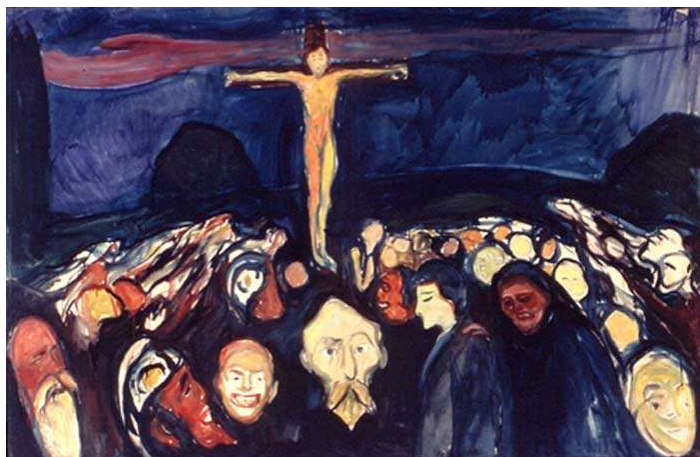
<sup>808</sup> Beatriz De Nóbile: *Palabras... op. cit.*, p. 27.

<sup>809</sup> Sylvia Molloy: “Prólogo” en *Norah Lange: Obras... op. cit.*, p. 26.

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 66.

escogidos suelen ser trágicos: “Sus palabras pequeñas me acariciaban, como las manitas de un niño enfermo...”<sup>812</sup>.



**Imagen 42.** Edvard Munch, *Golgotha* (1900). El Cristo crucificado es un autorretrato.

En numerosos versos de *La calle de la tarde* y *Los días y las noches* se intercalan visiones crísticas, bíblicas o pertenecientes al campo semántico del culto religioso: cruces, sangre, plegarias, ángeles componen imágenes donde se hace presente la prosopopeya al asimilarse el objeto con algún fenómeno afectivo o con nociones intelectuales. “La noche se persigna ante un poniente”<sup>813</sup> compone un tipo de metáfora típicamente ultraísta que, según la clasificación de Borges efectuada en las páginas de *Alfar*<sup>814</sup>, desata el espacio sobre el tiempo: la transición entre el atardecer y el anochecer es metaforizada mediante la imagen de una noche haciendo la señal de la cruz ante el

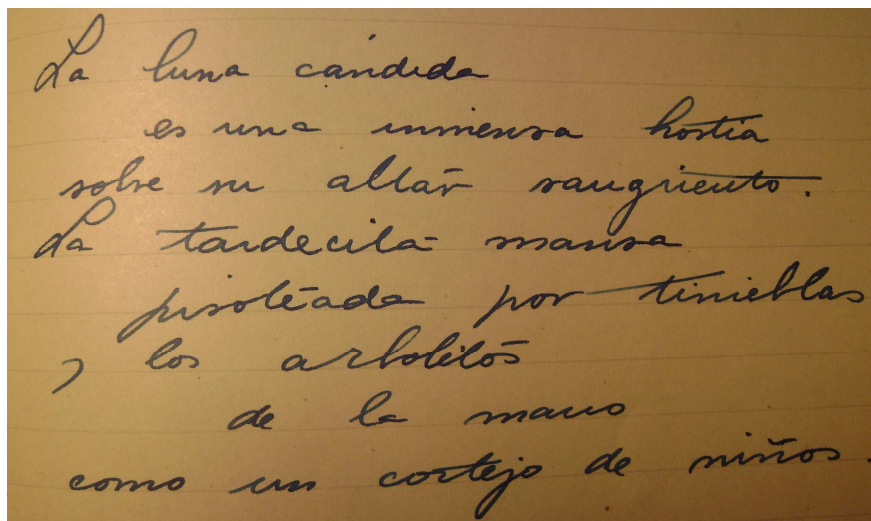
---

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>814</sup> Borges había esbozado una sistematización de la metáfora, intentando clasificar sus distintos órdenes, según las sensaciones a las que afectasen y el medio intelectual abarcado. En los números 40 y 41 de la revista herculina enumera tipos de metáforas: la traslación que sustantiva los conceptos abstractos, la que aprovecha la coincidencia de formas (“La altitud no ha conseguido amedrentarla [...] ni producirle calesitas cerebrales”, en *45 días y 30 marineros*); la imagen que utiliza lo concreto (“La noche la deja solitaria, rodeada de barcos que, mañana, tendrán actividad de rumbos. [...] La noche le alcanza un cielo, atareado de estrellas y un horizonte poblado de mástiles cercanos. [...] La noche es una tristeza final que no puede compartir con nadie” en *45 días y 30 marineros*); la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual “pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas” (en el inédito de Lange titulado “Luz”: “En el cielo/ como en un pentagrama/ se colocan las clases de luz”), la imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio (“El silencio se tendió a dormir./ El poniente se ahondó en tus ojos”, en *La calle de la tarde*), y su inversa: la metáfora que desata el espacio sobre el tiempo (“y el camino/ largo como un siglo/ formó otro horizonte”, en *La calle de la tarde*), la imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación (así como su inversa: la artimaña que sustantiva negaciones, que Borges más tarde convertirá en su ficción en la lítote característica) y, por último, señalamos la imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad.

poniente, como anticipo de su final inminente<sup>815</sup>. “La tarde reza en su ermita de fuego./ Sobre el despoblado/ Hacen penitencia las sombras./ Las estrellas columpian la escalera/ Por donde bajarán los ángeles a la tierra”<sup>816</sup>; aquí se evidencian traslaciones que sustantivan conceptos abstractos personificados (la tarde devota, las sombras penitentes, las estrellas danzantes)<sup>817</sup>. Otros ejemplos dentro del campo semántico señalado: “El poniente se ahondó en tus ojos/ Rojo como religión de sacrificio”<sup>818</sup>; “Te alejas/ entre leguas de silencio./ La tierra está sembrada de gritos./ [...] Hoy no hay luna entre mis manos/ [...] y hacia el otoño de un poniente/ cayeron como pétalos mis rezos”<sup>819</sup>; “mi alma se anuda a la cruz”<sup>820</sup>; “En el espejo se pavonea la luna/ como una biblia”<sup>821</sup>; “La luna cándida/ es una inmensa hostia/ sobre su altar sangriento”<sup>822</sup>.



**Imagen 43.** En *La calle de la tarde* este poema sin título sufrirá la supresión de los tres primeros versos.

<sup>815</sup> 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.

<sup>816</sup> *Ibid.*

<sup>817</sup> *Ibid.*

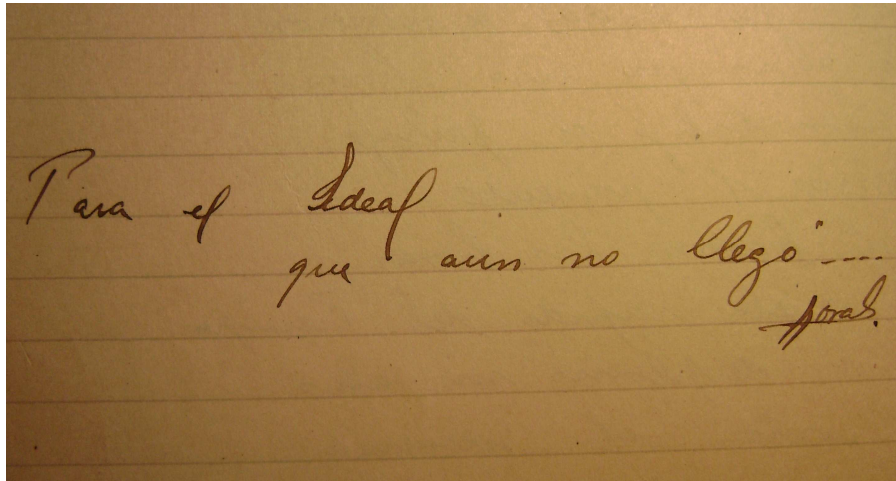
<sup>818</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 49.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>821</sup> Ver apéndice.

<sup>822</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 66. Estos tres versos figuran en el cuaderno original pero han sido descartados del poema.



**Imagen 44.** Anotación aislada de Norah Lange en su cuaderno personal *Oasis*, intercalada entre las composiciones ultraístas de 1922 y 1923.

Un arquetipo estable dentro de la poesía temprana de Lange es el mendigo. Funciona como metáfora de la espera en la que se embarca el yo poético, siempre pasivo y expectante, sufriente. La misma actitud de expectación que se adivina en la anotación autógrafa introducida más arriba. En sus versos la naturaleza, la ciudad y el paisaje comulgan con esta pose contemplativa del sujeto, o este las falsea por interpretarlas al trasluz de sus propias sensaciones: “Por todas partes/ como mendigos nos miran los caminos./ La tarde es una inmensa lágrima de sangre”<sup>823</sup>; “La luna piensa/ como una mendiga/ de mirada cristalina”<sup>824</sup>; “La noche sirve de regazo para la orfandad de mi ruego”<sup>825</sup>; “Después al mediodía/ En el aljibe se suicida el sol./ La tarde hecha jirones/ Mendiga estrellas./ Las lejanías reciben al sol/ Sobre sus brazos incendiados./ [...] Amanece la angustia de una espera/ y aún no es la hora”<sup>826</sup>; “tu recuerdo enmudece/ como una mano que retiene su dádiva”<sup>827</sup>; “Ventana abierta sobre la tarde/ con generosidad de mano/ que no sabe su limosna”<sup>828</sup>. Si en todos los ejemplos dados se utiliza la prosopopeya, el anteúltimo caso se inserta dentro de la categoría de la imagen que “amalgama lo auditivo con lo visual”<sup>829</sup> según el principio de la sinestesia (el silencio es análogo a la mano que ha conseguido un donativo y entonces deja de pedirlo), mientras el último ejemplo compone una metáfora “que aprovecha la coincidencia de formas”<sup>830</sup> (la apertura de la ventana y la apertura de la mano

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 43.

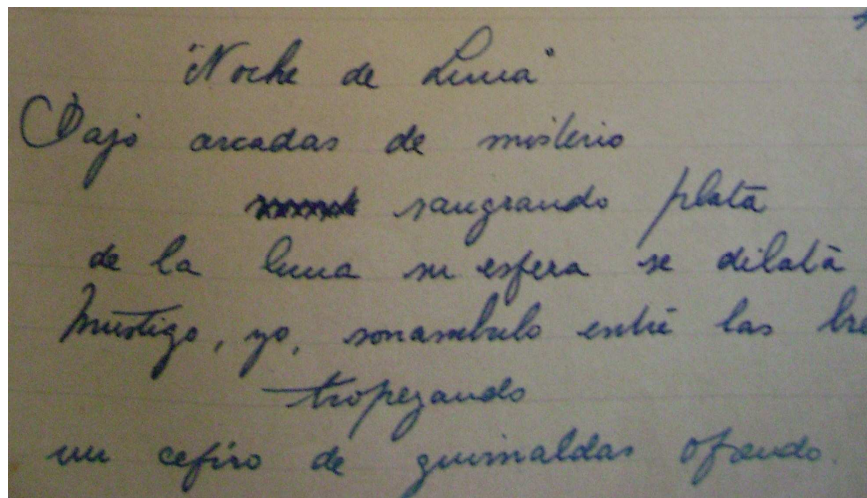
<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>829</sup> Jorge Luis Borges: “Examen...” *loc. cit.*, p. 386.

<sup>830</sup> *Ibid.*

suplicante). Otro tipo de metáfora que aprovecha la coincidencia de formas o cualidades combinada con la prosopopeya figura en el inédito “Noche de luna”: “Bajo arcadas de misterio/ sangrando plata/ de la luna su esfera se dilata”<sup>831</sup>, donde se homologa la sombra apenas visible de la luna cuando esta no está en fase de luna llena con los restos de ese metal. Aclaremos que este tipo de metáforas no son exclusivas de la poesía ultraísta, antes bien son prestamos provenientes tanto de otros períodos históricos como de ismos contemporáneos, pero Borges organiza una taxonomía personal y la aplica a la poesía ultraísta dada la sistematicidad en la incorporación de todo tipo de imagen por parte del movimiento, como parte de su programa estético<sup>832</sup>.

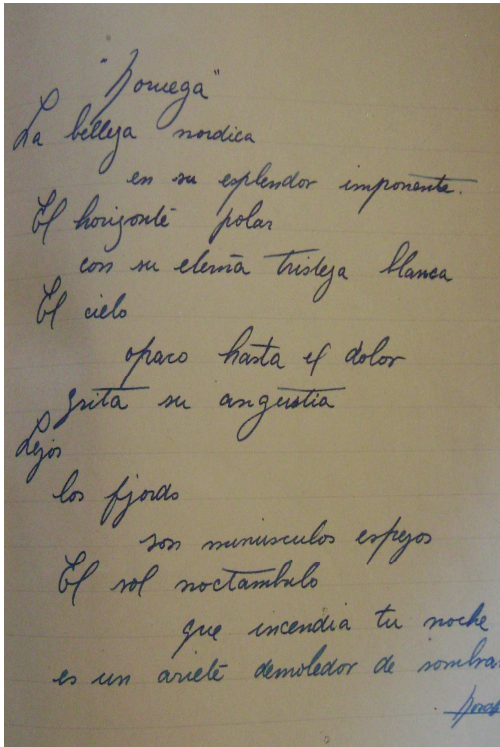


**Imagen 45.** “Noche de luna”, poema inédito.

Otro inédito titulado “Noruega” –distinto del poema homónimo incluido en *El rumbo de la rosa*– semeja la traducción literaria de cada uno de los semas pictóricos incluidos en el famoso cuadro “El grito”, de Munch.

<sup>831</sup> Ver apéndice.

<sup>832</sup> Todos estos procedimientos serán heredados por la prosa langeana, contagiando las descripciones de ambientes interiores o externos. En *45 días y 30 marineros*: “El fonógrafo infaltable se despereza sobre una silla”, o en “Hay una media circunferencia de luna sobre el mástil más alto [...] Todas las proas, descansan, amarradas como potros, a la línea del puerto, revuelta de cadenas, de sogas y de jarcias. La sombra se acumula, entre los flancos de los barcos, y parece otra noche más distinta y más oscura. El agua, apenas movida, tiene una superficie dormilona y pensativa”.



**Imagen 46.** “Noruega”, poema inédito



**Imagen 47.** “El grito” (1893), Edvard Munch

El poema dice así: “La belleza nórdica/ en su esplendor imponente./ El horizonte polar/ con su eterna tristeza blanca./ El cielo/ opaco hasta el dolor/ grita su angustia./ Lejos/ los fjords/ son minúsculos espejos/ El sol noctámbulo/ que incendia tu noche/ es un ariete demoledor de sombras”. La coincidencia entre las imágenes del poema con los colores y motivos del cuadro hacen pensar en un homenaje tácito, que adquiere mayor significación al leer la descripción que el propio Munch hace de las circunstancias de la creación de su obra:

Estaba caminando a lo largo de un sendero con dos amigos. Se estaba poniendo el sol, y de pronto el cielo se tornó de un color rojo sangre. Hice una pausa, sintiéndome exhausto, y me apoyé en la cerca. Había sangre y lenguas de fuego sobre el fiordo de color negro azulado y sobre la ciudad. Mis amigos siguieron caminando y yo me quedé ahí temblando de ansiedad y sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza<sup>833</sup>.

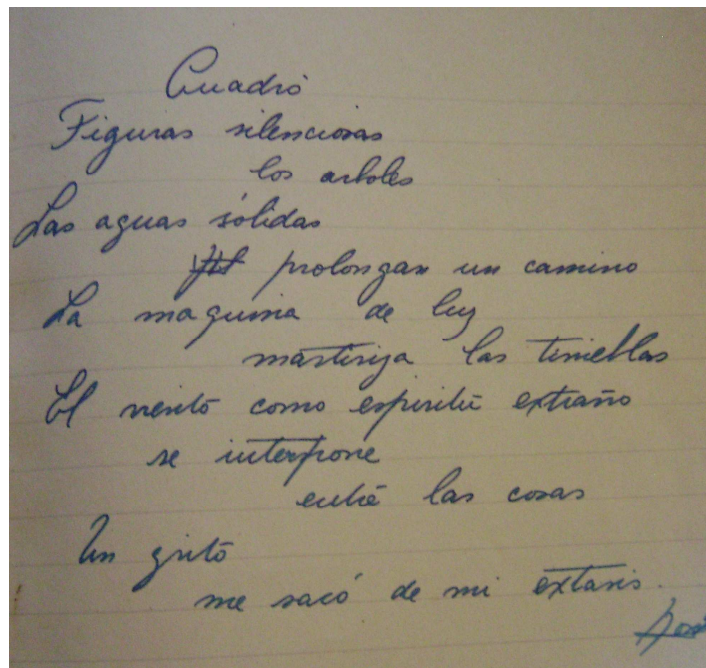
En el cuadro y en el poema se describe la visión de un horizonte: ofrecen una panorámica donde convergen el cielo y los fiordos, a los que Lange alude utilizando el nombre original noruego, y que metaforiza como “minúsculos espejos” por tratarse de golfos estrechos situados entre montañas. La rareza del cielo obedece a varios factores:

<sup>833</sup> Testimonio de Edvard Munch, 1893. Disponible en [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_3590000/3590232.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3590000/3590232.stm) [22-10-2011]



en primer lugar, como ya indicamos, a la distorsión subjetiva originada por la proyección de sentimientos de angustia, expectación, melancolía o desesperación, vehiculizada a través de la prosopopeya (“El cielo opaco hasta el dolor grita su angustia”). En segundo lugar, se trata de un cielo fluctuante, ondulante, que en el cuadro de Munch adquiere tonalidades amarillas, anaranjadas, ocre, azules y blancas, y que en el poema de Lange pasa por dos fases opuestas: la opacidad, que connota la falta de luz, y el sol que “incendia la noche como un ariete demoledor de sombras”, es decir, que ilumina con la fuerza de un arma militar. “El horizonte polar, con su eterna tristeza blanca” es una imagen con prosopopeya para nombrar la nieve, que en el cuadro del pintor noruego asoma en las escasas pinceladas blancas y ondulantes del cuadrante superior. Decíamos que la rareza del cielo, además del plano subjetivo, se funda en los atributos climáticos del país: el fenómeno del Sol de Medianoche, que nunca se pone durante los seis meses estivales, en la parte más septentrional del país, por encima del círculo polar ártico (el “sol noctámbulo” que nombraba Lange, personificado). Otro fenómeno es el de la aurora boreal, cuya luminiscencia adquiere colores muy variados que varían velozmente: con formas de rayos, rizos, arcos y espirales que, dependiendo de la estructura molecular de las partículas del viento, pueden pintar el cielo nórdico de verde, amarillo, azul, rojo, púrpura o rosa.

Hay otro inédito que parece tributar la atmósfera opresiva de los cuadros expresionistas de Munch, y que se titula, significativamente, “Cuadro”:



**Imagen 48.** “Cuadro”, poema inédito

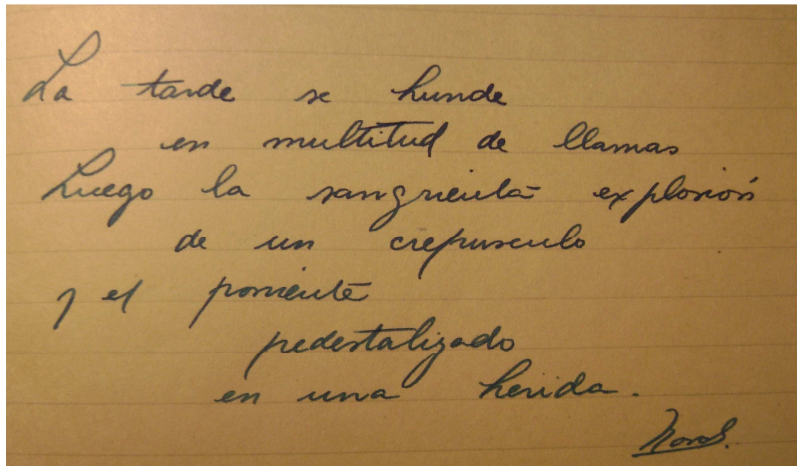
El poema dice: “Figuras silenciosas/ los árboles/ las aguas sólidas/ prolongan un camino/ La máquina de luz/ martiriza las tinieblas/ El viento como espíritu extraño/ se interpone/ entre las cosas./ Un grito/ Me sacó de mi éxtasis”. No es la primera vez que Lange homenajea en su obra las figuras centrales del arte noruego: dedica un poema de *El rumbo de la rosa* a Inés, la protagonista del drama *Brand*, de Henrik Ibsen, titulado “Palabras para la Inés de Ibsen”, además de la alusión intertextual explícita a *La dama del mar* del mismo autor, expuesta ya. Las aproximaciones a la geografía noruega que se deducen de las descripciones poéticas de Lange podrían incluso basarse en la contemplación de imágenes o cuadros: recordemos que, hasta 1927, la escritora no conocerá personalmente su segunda patria.



**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 sin título. “La tarde se hunde/ en multitud de llamas/ Luego la sangrienta explosión/ de un crepúsculo/ y el poniente/ pedestalizado/ en una herida.

Como dijimos ya, la suposición en lo abstracto de caracteres concretos, la ficción de que lo abstracto ejecuta una acción o es un objeto de ella, determinan la imagen ultraísta típica, a través de la abundancia de prosopopeyas. Ingrid describe el panorama marino que observa desde el barco y sus descripciones incorporan este recurso con prodigalidad: “La niebla construye un cielo inferior que casi toca la tierra”<sup>834</sup> o “Los días se aglomeran, uno sobre otro, con una pereza indecorosa como la de los baños de sol [...] El agua, fulminada por el sol, produce sobre su rostro dibujos futuristas”<sup>835</sup>. También en *Voz de la vida*, cuando Mila escribe a Sergio “con las manos acariciadas por una pena que fue poca vida”<sup>836</sup>.

La simbiosis del sujeto con el paisaje se reitera principalmente en los dos primeros poemarios de Lange. Se describen tránsitos de ida y vuelta desde elementos del entorno físico –urbano o natural– al sujeto (alma, espíritu, corazón, partes del cuerpo) y viceversa, mediante la comparación cualitativa y la metáfora: “y yo no encuentro el paisaje/ porque está en tus pupilas”<sup>837</sup>; “Y por el caminito suave de sus miradas/ llegué como una canción hasta su alma”<sup>838</sup>, “Tú, amigo, de los ojos mudos/ Retornas a mí en un paisaje olvidado”<sup>839</sup>. El paisaje también adopta la actitud expectante y pasiva del yo poético, se solidariza con sus sentimientos: “A mis pies/ todo el paisaje rendido de luz. [...] / Los gemidos de tus pasos/ Apagan el fuego de la

<sup>834</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 328.

<sup>835</sup> *Ibid.*, pp. 284-287.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 125. Carta de Mila fechada 11 de noviembre.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>838</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 80.

tarde.[...]/ Yo reúno tus miradas primaverales/ para adornar mi jardín de otoño”<sup>840</sup>; “Tu beso/ hondo como la tarde/ que enmudeció mi pena./ El paisaje tiene un horizonte/ que no acaba nunca de mirarme/ y la luna dice su tristeza de luz”<sup>841</sup>; “Tú has llegado/ como un torbellino de auroras./ El paisaje se incorpora/ en un crescendo de fuego”<sup>842</sup>; “El horizonte se ha tendido/ como un grito/ a lo largo de la tarde/ el silencio se encumbra/ sobre el bullicio efímero de tu alma”<sup>843</sup>. La imagen del horizonte acostado corresponde al tipo de imagen que Borges clasifica como un componente de la metáfora que desata el espacio sobre el tiempo y que sutaliza lo concreto. Para Ibarra es este tipo de imagen la nota principal de la estética ultraísta, heredada de las teorías filosóficas de Bergson, Spengler, y de la literatura de Proust: “tiempo y espacio invaden los salones y la literatura [...] aunque la deuda personal de nuestro Borges al tiempo sea efectiva y válida”<sup>844</sup>. El desplazamiento típico de la metagogía entre sujeto y paisaje es practicada también en *Los días y las noches*: “Mi corazón es una calle blanca/ por donde tú no pasas”<sup>845</sup> y en *El rumbo de la rosa*: “Somos un mismo poniente/ adentro, y afuera”<sup>846</sup>. La imagen que sutaliza lo concreto se repite en el inédito langeano intitulado, con fecha

---

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>844</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 65. No solo los ponientes son los cronotopos privativos de la trilogía poética langeana. La construcción –que no reproducción– de escenarios espaciotemporales en la poesía de Lange es estudiada por Stefano Tedeschi a partir de la apelación a metáforas pertenecientes a los campos semánticos de la noche y de la ciudad. De esta forma, “sarà allora possibile costruire un nuovo spazio-tempo a partire dalla parola creatrice, dalla metafora desiderante: la parola poetica non si limita più ad essere evocatrice degli spazi, ma li costruirà attraverso un complicato gioco di metafore tutte bilanciate tra gli elementi della notte (luna / tristezza /stelle) e quelli della città (orologio / lampioni / calze ), anche volutamente *impoetici* (i *mingitorios*), come avviene in Girondo, o ancora più fortemente in Norah Lange, nel cui testo la piazza cresce davanti agli occhi del lettore nei suoi precisi elementi architettonici” en 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. La insistencia de Lange en la ambientación de sus poemas al atardecer la convierte en una continuadora de la tradición simbolista-decadentista que resultó parodiada en más de una oportunidad desde las páginas de *Martín Fierro* a través de la figura del Leopoldo Lugones autor de *Los crepúsculos del jardín* (1905). Algunos de los versos humorísticos del periódico así lo atestiguan: “En el chaleco azul de tu inconstancia/ estallan los botones de mi ensueño/ y en el ojal de tu beligerancia/ ha cuajado la perla de mi empeño [...] Del ocaso el eréctil escarlata/ se desgajó en suprema catarata/ Y Lugones pasó como un espectro” (“Crepúsculo”), o también “En tu liga color de berenjena/ se desmayó la tarde soberana/ como si fuera mina bataclana/ que se afeitó el sobaco y la melena” (“Noche”) en *Martín Fierro* Nros. 27-28, 10 de mayo de 1926. Jacobo Fijman será uno de los tempranos “disidentes” del crepúsculo simbolista pues en su poemario *Molino rojo* (1926) privilegiará el mediodía y la claridad. Por su parte, Annick Louis correlacionará la predilección por los ocasos, en la temprana poesía de Borges, con una incipiente ceguera: “el atardecer, el ocaso, el crepúsculo es el momento privilegiado por la primera poesía de Borges. En la concepción de la ceguera como metáfora del crepúsculo sin duda tiene una influencia el tipo de ceguera que Borges sufría, ya que hasta el final de su vida pudo distinguir algunos colores y formas, y el crepúsculo es precisamente esa hora del día en que la luz ilumina y no ilumina, en que las formas pierden sus detalles y los colores su intensidad” en Annick Louis: *Metáfora y vanguardia en la poesía temprana de Borges: de la imagen al relato*. Madrid, Visor, 2004, p. 48.

2-8-1923: “La gloria intangible de tus miradas/ formaron [sic] jardines/ sobre la ciudad muerta/ de la tarde”<sup>847</sup> y es frecuente en *Fervor de Buenos Aires*: “Con la tarde/ se cansaron los dos o tres colores del patio”<sup>848</sup>. Pero también en *45 días y 30 marineros*: “Todo desgarrón es un apoyo para el porvenir. [...] Hasta el agua le parece un cansancio más”<sup>849</sup>.

La metáfora compuesta por imágenes que aprovechan una coincidencia de formas, otro tipo clasificado por Borges en su *Examen de metáforas*, atañe casi siempre a elementos del paisaje personificados: “Los brazos del sauce llorón/ Son serpentinadas/ malgastadas./ El viento simula arpegios/ Jirones de música entrecortada”<sup>850</sup>; “El sol riela/ hacia la momentánea herida/ de un horizonte ruborizado”<sup>851</sup>; “Las hojas son corazones sobre el lago”<sup>852</sup>; “El sol se cubre los ojos con un poco de cielo/ Y el horizonte es un dedo que señala la luz”<sup>853</sup>; “Los árboles de pie sobre la noche/ como un cortejo de ataúdes negros”<sup>854</sup>.

Los poemas de la trilogía del '20, con especial énfasis en los dos primeros, están en su mayoría estructurados en verso libre menor e interpretan los momentos clave del día con imágenes que traspasan percepciones lumínicas. La relevancia del ocaso-poniente es central en la poética del movimiento: es el momento del día privilegiado en los poemas ultraístas de Lange, Bernárdez, Borges, González Lanuza y Marechal. En nuestra opinión, esta fase del día habilita la generación de *catacresis*, es decir, la acuñación de sintagmas con sentido traslaticio y metafórico para designar algo que carece de nombre especial (por ejemplo, cuando atardece “cada tiniebla remolca una estrella/ el sol se cubre los ojos con un poco de cielo/ y el horizonte es un dedo que señala la luz”, por carencia de una palabra de diccionario para nominar el segmento del horizonte que permanece junto al sol en el momento de su puesta, como si estuviera “señalando” ese proceso).

Como vemos, el Ultraísmo practicó con insistencia la disociación mental favorecida por la elipsis metafórica, 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, según la parodia practicada en *El movimiento V.P.*), la construcción de imágenes inéditas, la adopción de tópicos futuristas como las mujeres locomotoras/máquinas o los poemas de “ritmo veloz” (esto último en *Prismas*, de González Lanuza). Este repertorio, sumado a la composición de

---

<sup>847</sup> Ver apéndice.

<sup>848</sup> Jorge Luis Borges: *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 43.

<sup>849</sup> Norah Lange: *Obras... op. cit.*, p. 363.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 50.

la imagen múltiple, revela un esfuerzo de condensación que incorpora el precepto de agudeza y brevedad conceptista.

En sintonía con lo dicho hasta ahora sobre la proyección emotiva del sujeto en la construcción de la imagen poética del Ultraísmo argentino, por herencia del Expresionismo, la revista *Inicial* da cuenta de este fenómeno y traza linderos con el Ultraísmo peninsular. Contamos con aportes críticos sobre la imagen subjetiva en las plumas de Francisco Luis Bernárdez, Norberto Frontini y Roberto A. Ortelli.

Lo que ya señalamos sobre la obra imaginística de Lange (la apelación al confesionalismo, al matiz emotivo vehiculizado a través de la prosopopeya) es también válido para la trilogía porteña borgiana. El crítico Norberto Frontini publica en 1925 un artículo titulado “Poesía silvaldesiana. Ubicación racional de la metáfora. Reconstrucción etiológica”, donde desvaloriza la metáfora subjetiva. Sostiene que Borges, cabecilla de “un grupo de fabricantes de imágenes modernas” es un obstinado rebuscador de ellas, a veces estupendas, pero generalmente afectadas de subjetividad:

En el talentoso autor de *Fervor de Buenos Aires* existe un antropomorfismo moral que se hace extensivo, en asignación de cualidades humanas, sobre cosas que por su naturaleza las rechazan hasta en forma de imagen. De ahí resulta una reflexión adjetiva que el sustantivo soporta de mala gana y de manera desvigorizante. Cuando no son las metáforas subjetivas las que desvanecen el poema, como en los casos siguientes: La calle abierta como un ancho sueño/ Hacia cualquier azar<sup>855</sup>.

Emparentado con el planteo de Frontini, pero en un sentido positivo, Roberto Ortelli dedica en 1923 dos reseñas, una al mismo poemario de Borges, otra al primero de Guillermo de Torre. Los bautiza “Dos poetas de la nueva generación” y construye su estudio crítico de modo de presentar el arte de uno como reverso de la estética del otro. Comienza narrando que, “en el tono irrespetuoso de quien no olvida el carácter socarrón de sus compatriotas”, el “amigo Borges” nos ha relatado, hace algún tiempo, el nacimiento un tanto pintoresco del Ultraísmo, “hecho ocurrido creemos que en La Puerta del Sol de Madrid, donde pontificaba y acaso pontifique aún don Rafael Cansinos Assens”<sup>856</sup>. Para Ortelli, el Ultraísmo subsiste y ha de subsistir aún, “pese al prematuro R.I.P. pronunciado ya por el prismático y apocalíptico señor De Torre”. Una prueba de ello es la aparición de *Fervor de Buenos Aires*, “que sin ser completamente

---

<sup>855</sup> Norberto Frontini: “Poesía...” *loc. cit.*, p. 611. Más reflexiones sobre la imagen intuitiva en esta revista son ofrecidas por Francisco Luis Bernárdez en su reseña “Eduardo Wilde a través de Prometeo & Cia”, p. 658.

<sup>856</sup> Roberto Ortelli: “Dos poetas de la nueva generación” en *Inicial*, 1 octubre 1923, p. 89.

ultraísta nos trae varios poemas elaborados sobre la base del enfilamiento de metáforas singulares”<sup>857</sup>.

Lo que nosotros hemos definido aquí como metáfora subjetiva, Ortelli lo rotula “imagen intuitiva o acaso imprecisa”, que “no es un frío valor, sino que comunica emoción”<sup>858</sup> y ejemplifica con la capacidad de conmover de versos de borganos “La mano gironada [sic] de un mendigo/ esfuerza la congoja de la tarde”.

Tenemos en el Ultraísmo un valor formidable que es la imagen intuitiva, lógica o no, directa o sobre varios planos, que señalo a los poetas deseosos de construir firme y sinceramente. Una adaptación eficaz de esta cualidad a las reglas corrientes de la poesía la tenemos en el uruguayo Fernán Silva Valdés [...] supo unir a ella una sensibilidad indígena, una armonía un tanto compadrona o maleva y una dulzura de gaucho agobiado por las nostalgias; pero entre todas estas cualidades, muy estimables, por cierto, resalta con un brillo muy propio la imagen intuitiva<sup>859</sup>.

Ortelli ve la imagen intuitiva como un valor, a diferencia de Frontini. Y en la reseña adversa que dedica a Guillermo de Torre no solo aborda la poesía del español juzgándola a través de la lente del criollismo ultraísta argentino, sino que enuncia el distanciamiento de los modelos futuristas, cuyos motivos sí habían sido exaltados por el Ultraísmo primigenio.

Que Guillermo de Torre es un escritor de talento nadie ha de dudarlo. [...] En un cómodo autorreportaje publicado en la excelente revista *Casa América-Galicia* que dirige Julio J. Casal, el Sr. De Torre nos revela, acaso sin necesidad ya que ello surge de su obra, que mientras escribe su mirada ideal está fija en París [...] si al escribir piensa en París, su literatura no puede tener personalidad íntima ni carácter local; no es reflejo de un estado de ánimo ni de impresiones lugareñas. Y con esto se enuncia una grave falla que ataca la base misma de su obra, ya que indudablemente la poesía debe contener alguna de esas dos cualidades, casi siempre la primera, aunque el fondo es la misma emoción<sup>860</sup>.

Considera a *Hélices* como un poemario defectuoso por su carencia de color local hispánico, por la incapacidad de transmitir emoción y por la adopción de la estética del dinamismo futurista, desaconsejada por su inverosimilitud y artificiosidad. Supone que es esta última la responsable de la falta de emoción y la frialdad de su poemario:

---

<sup>857</sup> Advierte Ortelli que de no conocer al autor, imposible hubiera sido justificar un libro en que se incluyeran poesías como “Rozas”, “El truco”, “Las calles”, “Calle desconocida”, los cuales se caracterizan, precisamente, por lo que él repudió siempre: el anecdotismo.

<sup>858</sup> Roberto Ortelli: “Dos poetas...” *loc. cit.*, pp. 89-90.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 91.

Dinamismo, dinamismo... palabra algo fastidiosa para mí... recordemos todo lo que con ella han hecho los futuristas italianos, especialmente los falsos, los advenedizos [...] Querer asombrar hablando de enormes maquinarias o mostrando al universo con sus infinitos mundos como una cosa espantosa asociable, sin embargo, a las emociones cotidianas, nos parece como a Jean Cocteau, un asombro de negros. Por otra parte, nos resulta una ingenuidad risible ese descubrimiento un tanto tardío del dinamismo del Cosmos. Entiéndase que no discutimos con De Torre la utilización de toda esa apocalíptica cachivachería cosmogónica y maquinística o mecánica. Puede utilizarlo todo el Sr. De Torre, pero con más sinceridad, sin asombrarse falsamente sino asociando con sencillez todas esas cosas a las menudas emociones cotidianas<sup>861</sup>.

Concuerda con el poeta y teórico español en la incorporación de numerosas metáforas e imágenes, pero siempre que sean “imágenes intuitivas elaboradas con palabras que no asusten y sí hagan presentir intimidades efectivas”, sin hacer “piruetas a lo Marinetti” ni “personales acrobacias cosmogónicas” para que las cosas buenas “no se pierdan en su terrible léxico y en su ingenuo asombro”<sup>862</sup>. Sin embargo, en *Literaturas europeas de vanguardia* Guillermo de Torre defenderá la idea de que el poema moderno, libertado, sintético, debe estar “despojado de todas sus vísceras anecdóticas y sentimentales”<sup>863</sup>, con lo cual se torna nuevamente evidente que ya estamos hablando de dos Ultraísmos distintos.

El tránsito de Norah Lange por la experimentación con la imagen subjetiva durante una década decantó en su prosa posterior. Según Sylvia Molloy, su narrativa madura no se volvió prosa poética pero siguió manteniendo la apariencia de una secuencia narrativa, una ilusión de continuidad construida por los hiatos, la escritura paratáctica, las elipsis, los desplazamientos, la fragmentación y el trabajo de perspectiva múltiple.

En *Antes que mueran* [...] la mirada convoca espacios de representación y de reflejo. [...] los espacios a los que recurre –ventanas, espejos, fotografías, cuadros, marcos–, espacios destinados a controlar la imagen y a fijarla en el tiempo de la percepción, desencuadran y disuelven más de lo que protegen. [...] la mirada de Norah Lange es, en grado sumo, subjetiva, no constata, no atestigua; inventa. A partir de imágenes [...] genera historias a menudo atroces, siempre inquietantes<sup>864</sup>.

Por su parte, María Elena Legaz habla de los aportes langleanos a la novela lírica, por la construcción de una realidad interior y emocional, donde operan el simultaneísmo y la multiplicación de puntos de enfoque del cubismo. *Personas en la sala* y *Los dos*

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, pp. 92-93.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>863</sup> Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, p. 78.

<sup>864</sup> Sylvia Molloy: “Prólogo” en Norah Lange: *Obras... op. cit.*, pp. 23-25.



*retratos* pueden ser consideradas “novelas líricas”, siguiendo la denominación de Ralph Freedman, por ser textos en los que la articulación entre el hombre y el mundo se erige en torno a preguntas como: ¿cuál es la relación funcional entre lo interior y lo exterior?<sup>865</sup>. La peculiar tensión de este tipo de novelas reside en su ambigüedad. El uso de la prosa y el manejo de los hechos y personajes comunes de la ficción dirigen las expectativas del lector a una evolución en el tiempo, pero el escritor desea conseguir el efecto de la poesía utilizando escenas, caracterizaciones y técnicas narrativas para la interpretación de objetos, sensaciones y hasta ideas con inmediatez lírica, generando un “equilibrio inestable entre el arte lírico y el narrativo, porque logra acercar el yo lírico del poeta con el punto de vista omnisciente del novelista”<sup>866</sup>. Lo que distingue la estructura lírica de la no lírica es un diferente concepto de objetividad. Esta radica en una configuración que fusiona el yo y el mundo. Los escenarios son, al decir de Freedman, diseños independientes en los que la conciencia de la experiencia humana se funde con los objetos. Una de las primeras escritoras preocupadas por la relación entre lo exterior y lo interior como centro de su realización estética es Virginia Woolf, quien definió su tarea como la de “encontrar la relación correcta entre el yo que conoce y el mundo exterior. Para hallarla aconseja plasmar un cuadro poético del mundo”<sup>867</sup>.

*Personas en la sala*, *Los dos retratos* y algunos relatos como “El parecido” presentan un constante empleo de la metaforización. En algunos casos se incluyen aproximaciones insólitas a la manera surrealista, o “que restituyen imágenes del tipo ultraísta de sus libros de poemas”<sup>868</sup>. Y si hablamos de la ordenación de *Cuadernos de infancia*, se trata de la estructura del recuerdo de la autora: Lange no pretende imprimir un orden superficial a su prosa, en pro de una ordenación cronológica de los hechos, que facilite la lectura canónica, sino que los distintos episodios de *Cuadernos...* están ordenados en virtud de la importancia sentimental que la autora les confiere, por ello su método de composición es el relato entrecortado, con idas y venidas, anticipaciones, interrupciones, digresiones y enlaces imprevistos<sup>869</sup>. Esta estructura es heredera de la

---

<sup>865</sup> Ver Ralph Freedman: *La novela lírica*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

<sup>866</sup> David Daiches: *The Novel and the Modern World*, citado por María Elena Legaz: *Escritoras... op. cit.*, p. 152.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>869</sup> Para Gil Iriarte, la nueva forma novela que se compone a partir de la vanguardia debe ser una novela metafórica –en la que se privilegien las relaciones paradigmáticas–, que se enfrente a la forma tradicional metonímica –en la que priman las relaciones sintagmáticas–. Bajo este impulso creativo surgen *El juguete rabioso*, *Tienda de muñecos*, *Los siete locos*, *Novela como nube*, *Cagliostro* y como precedente los experimentos narrativos de Macedonio Fernández. Respecto del método de composición de *Cuadernos de infancia*, Javier de Navascués ahonda en el carácter fragmentario de su estructura y en la importancia concedida a ciertos procedimientos que acentúan el misterio en tomo a la materia narrada. Así, se establece una dialéctica a partir de dos isotopías fundamentales: miedo y ternura, que definen, junto con el misterio, “la visión del mundo y la preponderancia de los afectos en la realidad humana recordada por Norah Lange” en Javier de Navascués: *Anales de Literatura Hispanoamericana* Nro. 26, Madrid, 1997, pp. 419-429.

poética ultraísta: la imagen que se corta apartada del conjunto, sin que haya mayor relación de significado entre ellas, es el correlato del fragmento memorialístico de *Cuadernos de infancia*. Como tempranamente señalaba Néstor Ibarra, lo que salta a la vista en cualquier composición ultraísta es su carácter fragmentario, de renglones sueltos, de plena arbitrariedad no solo en la construcción, sino en la continuidad de los versos. El poema ultraísta –como vimos ya– se reduce a una retahíla de imágenes que se suceden sin transición, una serie de pequeñas frases generalmente sin mutua relación, con sintaxis predecible (usa un escaso número de proposiciones subordinadas y abusa del indicativo presente), para componer un “hato de definiciones afectivas”<sup>870</sup>.

Por último, señalamos que algunos enfoques críticos han querido ver la apelación a la imagen y a la metáfora como un síntoma de la censura expresada a través de la poesía femenina, como si tal repertorio retórico funcionara a guisa de máscara de la mujer escritora. Según esta lectura, la adopción de la novísima imagen poética heredada de las vanguardias ofrecería a Norah Lange, en los tempranos '20, una herramienta de abordaje de problemáticas asociadas con el género femenino. Señala Beatriz Sarlo que el Ultraísmo le da irrestricta libertad de las imágenes y que Lange las incorpora “en su esfuerzo de tapar lo inconveniente, y en ese esfuerzo puede leerse todavía el trabajo de la censura”<sup>871</sup>. A diferencia de poetas como Delmira Agustini o Alfonsina Storni, que exhiben la femineidad, la sexualidad y la sensualidad de los afectos, en su trilogía poética Lange optaría –según Sarlo– por un bagaje de imágenes simbolistas y ultraístas que le proporcionan una primera máscara a la expresión de sentimientos peligrosos: alejan el amor y lo desertizan. En esa operación Lange paga tributo a su época y a su moral: la estrategia de adopción de la imagen atestiguaría, así, la ausencia de libertad sentimental y erótica. En la misma línea, para Gabriela Mizraje, en el panorama de la literatura argentina podemos advertir cómo la retórica del eufemismo y la reticencia, la suspensión y el anacoluto, típica del siglo XIX, ese estilo de veladuras que caracterizó los textos, sobre todo, de Juana Manuela Gorriti, pero también de Eduarda Mansilla o Juana Manso, Rosa Guerra o Celestina Funes, fue dando paso a una segunda oleada caracterizada por otros rasgos nobles o beatíficos y ciertos asomos de audacias. Es aquí donde nosotros podríamos incluir las dos prosas silenciadas, descentradas, de Norah Lange: *Voz de la Vida* y *45 días y 30 marineros*.

La crítica india Gayatry Chakravorty Spivak identifica el discurso de una tradición filosófica que ha venido desplazando a la mujer del rol de sujeto para transformarla en objeto, en metáfora, según se desprende del lacónico segundo epígrafe que incluimos en este apartado. Por su parte, Luisa Valenzuela asocia la historia del género femenino con la plasmación de la fragmentación textual, como si esta fuera una

---

<sup>870</sup> Néstor Ibarra: *La nueva... op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>871</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 78.

estrategia para protegerse sin dejar de expresarse. Así, establece una analogía entre *corpus* y *cuervo*: “Dicen que la literatura femenina está hecha de fragmentos. Repito que es cuestión de realismo. [...] está hecha de desgarramientos; jirones de la propia piel que quedan adheridos a alguna hoja no siempre leída o legible”<sup>872</sup>. Nosotros hemos intentado mostrar aquí cómo la experimentación con la imagen, más allá de los abordajes de género, en la obra de Lange puso en funcionamiento el juego de apropiación y concierto del método expresionista según las coordenadas locales del Ultraísmo argentino.

Finalizamos este apartado dedicando unos párrafos a estudiar la génesis de la imagen dinámico-metafísica en la poesía de Jorge Luis Borges por su deuda con el Ultraísmo nacional y por tratarse de un tránsito similar al recorrido por Norah Lange con la imagen subjetiva. Zunilda Gertel señala que el dilema que el escritor argentino se planteó en su poesía es la traslación de la imagen, que es simultánea, en lenguaje, que es sucesivo y temporal. La trayectoria de su lírica ha sido esta dilucidación estética. El verso de Borges, respondiendo a tal búsqueda, ha evolucionado desde un profuso barroco inicial, con predominio de la metáfora ultraísta, hasta su concentrada poesía metafísica actual:

En sus libros iniciales, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), el poeta aspira ya a un arte intemporal mediante la transmutación de la realidad en una visión metafórica personal. En esta época ultraísta, sin embargo, la metáfora borgiana logra solo una fusión momentánea de elementos discontinuos; no trasciende lo real, aunque aporte una evasión de la realidad<sup>873</sup>.

De allí que Borges, en las sucesivas ediciones de su obra poética, continúe aún reelaborando aquellos poemas que él ha llamado “los áridos versos de la equivocación ultraísta”. Para Gertel, entre 1930 y 1947 Borges descubre en el oxímoron la posibilidad de unificar elementos disímiles y concentrar el sentido sucesivo del lenguaje en un barroco de contención que identifica contrarios. Entonces, por vía del oxímoron como signo bivalente, el poeta rescata la doble proyección semántica de la imagen, identificando un sistema de contrarios en una unidad lingüística: el oxímoron sería, así la conductora de la imagen dinámico-metafísica.

Gertel distingue la *imagen estática*, predominantemente visual y auditiva, que expresa la apariencia física y sensorial de los objetos, donde incluso los sentimientos se describen con la apreciación sensorial que caracteriza la poesía convencional clásica y romántica, y la *imagen dinámica*, que revela el movimiento y el modo en que los objetos actúan e interactúan. La diferencia esencial entre ambas está en el foco. En la

---

<sup>872</sup> Luisa Valenzuela: *Peligrosas...* *op. cit.*, p. 134.

<sup>873</sup> Zunilda Gertel: “La imagen...” *loc. cit.*, p. 433.

imagen estática, aquel se concentra especialmente en las cualidades externas o sensaciones que en general se transmiten con relativa facilidad a la imaginación del lector. En la imagen dinámica, el foco no está en el objeto mismo sino en la acción y, específicamente, en el movimiento. La imagen dinámica puede presentar gradaciones, desde la comparación de acciones físicas, hasta una total intelectualización de los términos en la acción.

Algunos poemas del Ultraísmo borgiano muestran ya una preferencia por la imagen dinámica. Borges identifica los objetos por su realidad intrínseca, más que por las cualidades físicas de estos, como es notorio en los versos siguientes: “Sótano circular de la base que hacía vertiginoso el jardín,/ daba miedo entrever por una hendidija/ tu calabozo de agua sutil”<sup>874</sup>.

La imagen resultante de la relación “sótano circular [pozo] /jardín” no se resuelve en una representación concreta, estática, como doble del jardín reflejado en el pozo. El foco, en cambio, está en el movimiento que implica el adjetivo vertiginoso, que agiliza las imágenes estáticas “sótano circular” y “calabozo de agua sutil.” Gertel insiste en la identificación, ya en la prehistoria ultraísta de Borges, de los motivos de corte metafísico aún imperfectamente desarrollados, que el escritor iría puliendo y enriqueciendo en su obra madura: en el poema “Arrabal” es más notoria la intelectualización mediante una acción mental que unifica identidades concretas, presentes, (manzanas diferentes e iguales) con su símil específico, abstracto (una sola manzana), mientras que en otros poemas es más evidente el propósito de unificar la identidad del ser concreto con su doble remoto, en una captación simultánea, que según Gertel prefigura ya la condensación metafísica que desarrollará el poeta en la época de madurez lírica: “cuando tú mismo eres la continuación realizada/ de quienes no alcanzaron tu tiempo/ y serán otros a su vez tu inmortalidad en la tierra”, o en “los jugadores en fervor presente/ copian remotas bazas/ cosa que inmortaliza un poco,/ apenas,/ a los compañeros que hoy callan”. En el primer caso, *tú mismo* se identifica con los que antes fueron y con los que serán, así como en “El truco” los jugadores repiten el mismo acto de aquellos que han muerto. “La imagen metafísica en la poesía borgiana es, por lo tanto, una clase de imagen dinámica que en su más lograda expresión muestra la acción del pensamiento y la imaginación como unificadora de dos términos distantes, aparentemente incompatibles”<sup>875</sup>. La técnica de condensación propia de la imagen metafísica borgiana implica un movimiento mental desde un objeto, generalmente concreto –que Gertel denomina *término básico*– a otro predominantemente abstracto,

---

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 435. Las restricciones “desesperantes” del lenguaje empujan al yo poético/ narrador borgesiano a “la búsqueda de la imagen o analogía para completar el abanico defectuoso de la significación (de la denotación)” en Marisa Martínez Pérsico: “Borges y Escher...” *loc cit.*, p. 212.

creado en la mente del poeta –bautizado como *término de relación*–, que fija y cierra en simultaneidad el movimiento de la imagen. En su tardío poemario *Elogio de la sombra* (1969) dirá: “¡Cuántas cosas/ Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,/ Nos sirven como táticos esclavos,/ Ciegas y extrañamente sigilosas!/ Durarán más allá de nuestro olvido;/ No sabrán nunca que nos hemos ido”. Concluye Gertel que esta relación expansiva progresa a su vez en una imagen dinámica. Desde el objeto “cosas”, caracterizadas por una connotación metonímica inanimada –ciegas, sigilosas– se tiende una curva mental a una abstracción total, “durarán más allá de nuestro *olvido*”. Tras lo dicho y estudiado a lo largo del presente subcapítulo, nosotros agregamos que el origen de este desplazamiento hay que buscarlo en la modalidad ultraísta argentina, pues se trata del perfeccionamiento de dos tipos de imágenes tenazmente utilizadas por el movimiento: la traslación que sustantiva los conceptos abstractos y la imagen que sutaliza lo concreto, vehiculizada a través de la prosopopeya y nacida indirectamente por influencia del Expresionismo con su principio de proyección de la emotividad subjetiva en el mundo circundante<sup>876</sup>.

### 2.11. *Atenta al rumor de tres orillas. La revista Alfar*

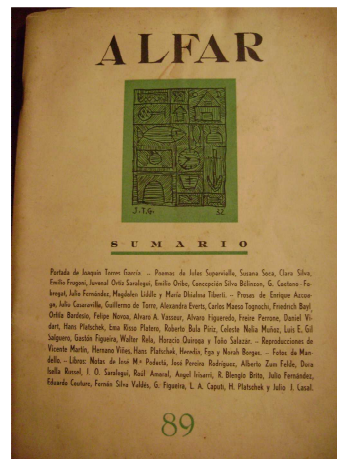
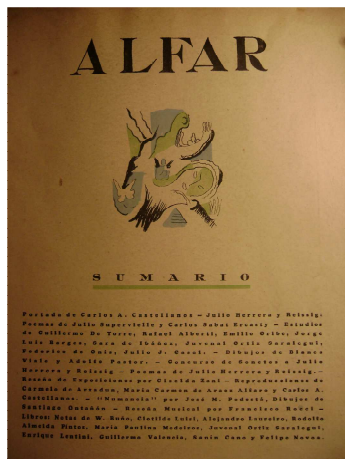
Para finalizar este capítulo dedicaremos algunas páginas a la revista que mejor documenta los numerosos intercambios entre los ultraístas rioplatenses y españoles, *Alfar*, que es también la publicación en la que Norah Lange da sus primeros pasos como poeta publicada. La historia de la revista es sintomática de tal afirmación: se editó primero en La Coruña, después en Montevideo. En sus páginas Guillermo de Torre introduce una antología inédita con reseña crítica de poemas tempranos de Norah Lange –posteriormente incluidos en *La calle de la tarde*– junto al de otras jóvenes poetas, Helena Martínez-Murgiondo y María Clemencia López Pombo, a las que califica de “tres novísimas poetisas inéditas” que trabajan en la línea de la hiperestesia y el lirismo erótico iniciados por las uruguayas Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi, y la argentina Alfonsina Storni<sup>877</sup>. También se presenta una reseña del libro

---

<sup>876</sup> Independientemente de nuestra afirmación sobre las deudas ultraístas-expresionistas del Borges maduro, como bien señala Gertel, la técnica estilística de la imagen borgiana presenta notoria relación con la poesía de John Donne, el creador más personal de la poesía metafísica inglesa.

<sup>877</sup> Resulta llamativa la presencia de colaboraciones femeninas a lo largo de la vida de la publicación. Además de las citadas, en la segunda época de la revista sobresalen las uruguayas Susana Soca, Clara Silva, Concepción Silva Belinzón, entre muchas otras. El espacio dedicado a la escritura femenina se ve complementado por numerosas portadas e ilustraciones que reproducen la obra temprana y madura de Norah Borges. *Alfar* publica retratos, linóleos, grabados en madera y bicolors de Norah, además de reforzar la estética del Expresionismo suizo-alemán y del Cubismo (que Norah había heredado de sus estudios ginebrinos) en el aspecto icónico global de la publicación. *Alfar* también recibió aportaciones del pintor argentino Benito Quinquela Martín.

*De Francesca a Beatrice* (1924) de Victoria Ocampo, fragmentos anticipatorios de los poemarios ultraístas *Bazar*, *Kindergarten* y *Alcándara* de Francisco Luis Bernárdez, una pequeña antología de “nuevos poetas argentinos” provenientes de la revista *Inicial* (Keller Sarmiento, Andrés L. Caro, Ricardo E. Molinari, Norah Lange y Jorge Luis Borges), reseñas de *Fervor de Buenos Aires*, el hasta entonces inédito *Examen de metáforas* –que más tarde formaría parte del libro *Inquisiciones*–<sup>878</sup> así como adelantos de *Lumbre y silencio*, de Francisco López Merino, poemas de Eduardo González Lanuza y de Roberto Ortelli escritos en Buenos Aires entre 1923 y 1926. *Alfar* también postula reflexiones en torno a la deshumanización del arte, al uso de la imagen pura y a la estructura metafórica propiamente ultraísta en conexión con la visión irónica: ahí se presenta la obra paradigmática de Oliverio Girondo. Guillermo de Torre anticipa los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) con comentarios de Ramón Gómez de la Serna.



**Imagen 52 y 53.** Portadas de dos números de la revista *Alfar* en su ciclo montevidiano.

La historia de esta revista miscelánea que funcionó como plataforma de difusión del movimiento transoceánico se remonta al *Boletín de Casa América-Galicia* (aparecido a finales del año 1920), a *América-Galicia. Revista Comercial Ilustrada*

<sup>878</sup> Luego de efectuar la reseña mencionada previamente en el matutino *La Nación*, May Lorenzo Alcalá ofrece el dato inesperado para la bibliografía del escritor argentino: en el periódico “El pueblo gallego”, el autor de *Ficciones* publicó el 17 de enero de 1924 “Ejecución de tres palabras”, que luego incluiría en *Inquisiciones*. Este último libro integra la etapa vanguardista de la que luego renegaría su autor: se trata, según Lorenzo Alcalá, de un excelente ejemplo del ingenio y la erudición de Borges puesta al servicio de desacreditar tres vocablos fluidamente usados por los modernistas, con la peculiaridad de que está escrito de una manera castiza, con palabras en desuso en la Argentina y referencias a hechos históricos un tanto crípticos para sus connacionales, como “he determinado alzar un dos de mayo en estos apuntes”. Esta peculiaridad induce a pensar que “Ejecución de tres palabras” fue escrito intencionalmente para ser publicado en España y posiblemente para constituirse en la primera colaboración de una serie. El nexo entre Borges –que a principios de 1924 estaba en Europa en su segundo viaje– y *El pueblo gallego* ha sido con seguridad su amigo Francisco (Paco) Luis Bernárdez.

*Hispano-Americana* y a la *Revista de Casa América-Galicia*. Esta última denominación se mantuvo desde el número 21 hasta el 33, a partir del cual se impuso definitivamente la cabecera de *Alfar*<sup>879</sup>. La revista herculina estaba sufragada por las casas consignatarias de los buques transatlánticos; este dato de origen es relevante, pues explica el excepcional lujo de *Alfar*, especialmente en el aspecto iconográfico y plástico. Cesar Antonio Molina, en la introducción a la edición facsimilar publicada por Ediciones NOS (1983), considera que debido a que la numeración se mantuvo invariable desde el *Boletín*, la revista debe considerarse un organismo unitario, con esas tres primeras fases de prehistoria<sup>880</sup>. A partir del número 28 de *Revista de Casa América-Galicia* se incluyen los nombres del cónsul y poeta uruguayo Julio J. Casal como director, y del coruñés Alfonso Mosquera como redactor-administrador<sup>881</sup>. Desde entonces, los coterráneos Casal y Rafael Barradas apostarán su duende al servicio del proyecto, que contó con el respaldo del grupo de artistas locales que se reunían en la tertulia La Peña. Según José María de Cossío, *Alfar* es del “más alto valor documental” y constituye “el panorama más cabal de la revuelta vida poética de aquel momento”<sup>882</sup>.

Víctor García de la Concha señala un antecedente inmediato: la revista coruñesa *Vida*, que publicó solo cinco números, entre julio de 1920 y septiembre de 1921. El número 60, correspondiente al año 1926, es el último que Casal dirige en La Coruña porque regresa a su país tras concluir sus gestiones diplomáticas en el exterior. Será en los meses de enero-febrero de 1929 cuando vuelva a editar *Alfar*, ya en Montevideo<sup>883</sup>. En el número 61 la revista manifiesta explícitamente su objetivo de servir de puente

---

<sup>879</sup> Las ideas de este apartado fueron desarrolladas parcialmente en Marisa Martínez Pésico: “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.

<sup>880</sup> La edición facsimilar publicada por *Nos* (La Coruña, 1983) consta de cuatro volúmenes. Ha quedado desgraciadamente incompleta por un quinto volumen destinado a la época montevideana.

<sup>881</sup> Según Juan Manuel Bonet, Casal fue un personaje de transición relacionado con los medios literarios madrileños y barceloneses que planteó la revista como un espacio de convivencia entre diversos modos de concebir la literatura y las artes plásticas. Influenciado por su paisano y amigo Barradas –cuya tertulia era conocida en Madrid como la de los “alfareros”– Julio Casal consiguió originales de los principales nombres emergentes de la década del veinte, tanto ultraístas como futuros miembros de la generación del 27. No obstante, fueron más numerosos los hispanoamericanos: argentinos como Francisco Luis Bernárdez, Borges, González Lanuza, Norah Lange o Francisco López Merino, guatemaltecos como Cardoza y Aragón, ecuatorianos como Alfredo Gangotena, chilenos como Huidobro, mexicanos como Alfonso Reyes, uruguayos como Fernán Silva Valdés o peruanos como Cesar Vallejo. Casal consiguió de Cesar Vallejo la publicación, en el número 33, de un poema inédito titulado “Trilce”, fechado en 1923, no fue compilado hasta sus obras completas con fecha reciente, que presenta escasas relaciones con el corpus del libro homónimo.

<sup>882</sup> Víctor García de la Concha: “*Alfar*. Historia de dos revistas: 1920-1927” en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nro. 255, marzo de 1971, p. 507.

<sup>883</sup> La paternidad de Casal quedó fehacientemente demostrada cuando, en el año 1926, fue trasladado a Montevideo; al año siguiente salieron solo dos números en Coruña, el 61 y 62, bajo la responsabilidad de Juan González del Valle, pero estos no contaron con el visto bueno del fundador, quien retomó la numeración ignorando a los editados en 1927, es decir, volvió a sacar *Alfar* N° 61 y siguientes en Montevideo, desde 1929.

interoceánico entre la cultura literaria española y las repúblicas latinoamericanas: “si es ello posible [la revista] será más varia y ecléctica a partir de ahora. Ninguna escuela literaria, por el hecho de serlo, nos retendrá. [...] Aquí caben todas las tendencias y todas las formas de expresión. [...] *Alfar* estará atenta al rumor de ambas orillas. Su misión consistirá en acercar las voces de una y otra”<sup>884</sup>. El último número es el 91, correspondiente al bienio 1954-1955. Durante la impresión de las pruebas de galera, en diciembre de 1954, Casal fallece repentinamente. El comité de redacción decide publicar la última entrega pero incluye una separata-homenaje<sup>885</sup>.

Como dijimos en el primer apartado, el pasaje del Ultraísmo por el Uruguay fue breve, pero no solo actualizó la poesía uruguaya rompiendo con el Modernismo rubendariano sino que, además, retomó y continuó la tradición que inauguraron los poemas telésticos de Francisco Acuña de Figueroa a fines del siglo XVIII y principios del siguiente<sup>886</sup>. Participaron, en la difusión de los principios del Ultraísmo tanto Casal a través de *Alfar* como Ildefonso Pereda Valdés mediante la revista *Los Nuevos* la cual, desde 1920, difundió la producción de las vanguardias históricas. Si existe un atributo que hemos identificado como tópico recurrente entre los críticos que mencionan esta revista, ese es el de su *generosidad*. Muchas veces utilizado en detrimento de su calidad, la crítica especializada parece haber impuesto ese juicio de valor como un contrapeso que logró adquirir la fuerza de un prejuicio. Comentarios de Emir Rodríguez Monegal y de Hugo Verani caminan en la misma dirección. Útil es, en este caso también, el epistolario mantenido por los pintores uruguayos radicados en España, Rafael Barradas y Joaquín Torres García, para conocer el funcionamiento interno de la revista, su prestigio y valoración en el campo intelectual peninsular y su alcance intercontinental. La mención a sus “buenas intenciones” se trasluce en las epístolas que Rafael Barradas envía a Joaquín Torres-García desde Barcelona<sup>887</sup>.

---

<sup>884</sup> Víctor García de la Concha: “*Alfar...*” *loc. cit.*, pp. 531-532.

<sup>885</sup> “Su ALFAR había nacido en lejanos días allá en La Coruña [...] ALFAR será ahora como el símbolo tenaz de su director, y con él desaparece, porque ALFAR y Casal constituían dos aspectos de una misma alma, y es quizá su obra más viva. La generosidad de Julio J. Casal hizo de ella una hermosa puerta de comunicación de poetas y artistas de todo el mundo, y en especial, de Hispanoamérica. [...] Solo estas dolorosas líneas se agregan a la revista, como él, herida de muerte; como él, luminosas en el recuerdo de cuantos colaboraron en sus páginas”. (*Alfar: 1954-1955*, separata sin numeración)

<sup>886</sup> Autor de las letras de los himnos del Uruguay y del Paraguay, el montevideano Acuña de Figueroa escribió tales poemas con intenciones celebratorias: cantar elogios de reyes, virreyes o personajes notables en ocasiones fúnebres, haciendo uso del acróstico y del laberinto. Ver Jorge Perednik: *Los poemas telésticos: una poética del siglo XVIII en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Xul, 1993, pp. 48-50.

<sup>887</sup> “Dentro de unos días le enviaré una revista donde hacemos un homenaje a Dalmau. [...] Este trabajo es hecho por un escritor amigo mío, hombre de mucho talento –Juan Gutiérrez Gili– y queremos hacer un trabajo extenso sobre su obra. [...] Ya me dirá cómo podría yo tener unas fotografías de obras de Ud., pues le dedicaríamos todas las páginas que fueran necesarias. Creo que quedará una cosa bien. Yo soy el director artístico de esta revista [...] que se imprime en La Coruña, pero que su espíritu es europeo. Hoy, en España, tal vez sea la revista más pura [...] Por París está un pintor uruguayo, un gran pintor uruguayo, D. Pedro Fígari [...] En una de las revistas que le mandaré la semana entrante, si Dios Quiere, verá reproducciones de sus obras. Ya somos tres pintores uruguayos [...] Pasa, con Fígari, lo que con nuestras



¿Cómo explicar el olvido en que recayó esta publicación, a pesar de su longevidad y exuberancia de contenidos? Tal vez por el prejuicio de descalificar intelectualmente las regiones de donde provienen las inmigraciones masivas, habitualmente no se recuerda la Galicia de la década del veinte como un espacio donde tuvieron lugar escenas muy importantes de la historia de la vanguardia rioplatense. Con estas palabras, May Lorenzo Alcalá firma un artículo en el diario argentino *La Nación*, del año 2005, que se titula *Borges en Galicia*<sup>888</sup>. Allí nos ofrece un dato hasta entonces desconocido: fue en el periódico *El pueblo gallego* donde el autor de *Ficciones* publicó por primera vez, en 1924, *Ejecución de tres palabras*, un texto que más tarde incluiría en *Inquisiciones*. Estos hallazgos nos obligan a repensar y reformular las nociones anquilosadas de centro y periferia en relación con el canon literario de una época; ya indicamos que esto mismo sucedió con el *Examen de metáforas*: sus dos entregas se publicaron inicialmente en *Alfar*.

Como señalamos en el capítulo anterior, la revista ultraísta *Grecia*, nacida en Sevilla en 1918, estilaba publicar críticas corrosivas sobre escritores contemporáneos en una sección estable titulada *Panorama ultraísta (risa, sonrisa y eutrapelia)*; su actitud desenfadada y muchas veces polémica coincide con el tono del *Parnaso satírico* y de los humorísticos *Epitafios* martinfierristas. Este clima festivo no aparece en *Alfar*, que se proyecta como un órgano de divulgación de nuevas tendencias. ¿Será esta la razón por la que Barradas, en dos oportunidades, manifiesta a Torres-García que es la única revista “sana” o “pura” que se publica en España por estas fechas? ¿La intencionalidad propagandista habrá defraudado las expectativas de un público ávido de confrontación dialéctica?

Es en *Alfar* época española donde Julio Casal, al reseñar *Inquisiciones*, identifica tempranamente uno de los rasgos diferenciales del Ultraísmo rioplatense con respecto al español: la comunión del criollismo con la vanguardia que caracterizamos páginas atrás. Reconoce una duplicidad de temas en la obra borgiana, la convergencia del tono filosófico con los temas nativos. También considera que el poeta argentino coloca en una “jerarquía hiperbólica” a Cansinos Assens y presenta una clave de lectura de sus ensayos:

Borges no cree tanto en el valor de la sorpresa, elemento gustativo del arte nuevo, como en las posibilidades continuadoras de los modelos pretéritos.

---

cosas. Pasa lo único que tiene que pasar. Es hombre camino, como nosotros. Hombre flecha, flecha que va a un blanco”.<sup>887</sup> En otra epístola de Barradas a Torres-García, el pintor radicado en Hospitalet insiste en la misma tónica de la honestidad: Ya habrá Ud. visto en una revista *Alfar* que podría estar mejor cuidada tipográficamente y sin anuncios o que estos fueran de grata composición; pero es muy difícil en este país hacer eso. Gracias que salga así. Desde luego es lo único que sale en España con intenciones sanas”. En García Sedas, Pilar: *J. Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 2001.

<sup>888</sup> May Lorenzo Alcalá: “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]

De ahí esa oscilación que se advierte en su espíritu, queriendo hallarse, por un lado, de acuerdo con los imperativos sensibles de nuestro tiempo, y rehabilitando por otra parte figuras egregias y modos de decir antañones<sup>889</sup>.

Francisco Luis Bernárdez recibe un tratamiento de privilegio en las páginas de *Alfar*, por la cantidad de reseñas que se dedican a sus obras y por haber publicado adelantos de sus libros antes de que estos entrasen a imprenta en Buenos Aires. *Paco* Bernárdez funciona como una correa de enlace entre los dos pueblos, por ello se lo bautiza “poeta da Galiza e da Argentina”. El escritor gallego Fernández Mato lo presenta así:

Del ciprés de los Pazos al ombú ha extendido  
cien hamacas de seda su fantasía<sup>890</sup>.

En su presentación, Fernández Mato reelabora el dicho popular gallego que reza “Casa grande, capilla, palomar y ciprés, pazo es”. La palabra *pazo* proviene etimológicamente de *pallatium*, vocablo que designa en Galicia la casa señorial edificada con frecuencia en el campo. Su origen se remonta a los castillos y fortalezas medievales que pertenecían a los nobles o a la Iglesia. Y el ciprés es un árbol típicamente hispánico, que ha inspirado célebres versos como el soneto de Gerardo Diego en que alude al árbol que se erige en este pueblo de la provincia de Burgos donde se sitúa el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos. Correlativamente, el ombú funciona como símbolo de la pampa argentina. Es voz de origen guaraní: *umbú* quiere decir *sombra* o *bulto oscuro*. Ninguno como él tiene derecho al epíteto de “árbol gaucho”; el campesino buscaba su vecindad cuando iba a construir el rancho, ya que su sombra reparadora y su fresca eran defensas contra el calor y las tormentas del invierno. Según Ángel José Battistessa, el ombú tipifica la pampa, como señalan los versos del argentino radicado en Montevideo Luis. L. Domínguez (1819-1898): “Cada comarca en la tierra / tiene un rasgo prominente /el Brasil su sol ardiente /minas de plata el Perú / Montevideo su cerro / Buenos Aires, patria hermosa / tiene la Pampa grandiosa / la Pampa tiene el ombú”. Desde Esteban Echeverría en adelante, el ombú, ha sido persistente motivo para la poesía y la pintura con referencia autóctona.<sup>891</sup> La literatura gauchesca, en especial el *Martín Fierro* hernandiano, lo evoca así: “Después

---

<sup>889</sup> Julio J. Casal: “Inquisiciones” en *Alfar... op. cit.*, p. 148. Casal lo llama “querido cofrade ultraísta y hoy primer caudillo de la proa porteña” y lo califica de escritor situado “en la interferencia de varias lenguas y culturas”, educado en Europa pero con sensibilidad gauchesca y tradición cultural española. “Es un criollo afrancesado que se convierte en símbolo del maridaje de sensibilidades y culturas que en tierras trasatlánticas se efectúa”.

<sup>890</sup> Fernández de Mato: *Alfar... op. cit.*, p. 149

<sup>891</sup> José Hernández: *La vuelta de Marín Fierro*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 202. Edición al cuidado de Ángel José Battistessa.

de mucho sufrir/ Tan peligrosa inquietú/ Alcanzamos con salú/ A divisar una sierra/ Y al fin pisamos la tierra/ En donde crece el ombú”<sup>892</sup>.

Julio J. Casal, responsable de la sección de comentarios de libros recibidos, habla de la “copa de la confraternidad hispano-americana” al reseñar *Bazar*, de Bernárdez. Relaciona la palabra “bazar” con el “alborozo infantil de unos dibujos de Barradas”, es decir: Casal ve en los versos de Bernárdez la traducción poética del vibracionismo pictórico del pintor uruguayo, secretario e ilustrador de *Alfar* hasta su muerte. Como ultraísta asumido, también sus poemas describen paisajes apelando a imágenes dobles con predilección por los atardeceres. Así, se publican en *Alfar* “Paisaje Beato” (adelanto del libro *Kindergarten*) y la serie de poemas titulados “Paisajes” que Bernárdez dedica al maestro Díez Canedo, firmados en Orense, en abril de 1923. Uno de ellos se lleva el título de “Rebaños”:

En la rueca del camino  
La verde abuela del campo  
Hila la fuga lunar  
Y lírica del rebaño.

Gracias al salto metafórico de la imagen doble, en el citado cuarteto se vinculan dos campos semánticos distantes: abuela-rueca-hilado con camino-campo-rebaño. Julio J. Casal afirma sobre *Kindergarten* que se trata de “una gran obra musicalizada con las palpitations del corazón del paisaje” y que es un libro que “huele a campo, a luna y a recuerdo”. Por último, en noviembre de 1924 se publica una anticipación de *Alcándara*.

Oliverio Gironde no colabora en la *Alfar* coruñesa –sí lo hará en la continuación montevideana– pero su poesía es estudiada en un artículo crítico de Guillermo de Torre, “Oliverio Gironde, un poeta consecuente”. En el número 50 de la revista, correspondiente a mayo de 1925, se muestra un retrato de Gironde efectuado por la pintora Angelina Beloff y luego el ultraísta madrileño enumera calidades innovadoras de la obra girondiana: tanto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) como *Calcomanías* (1925) presentan una poesía de valor metafórico, novedad y síntesis visual aliados a un “humorismo descriptivo”. De Torre, quien –como hemos ya estudiado– acostumbra rastrear parentescos, antecedentes o plagios entre poetas contemporáneos, confiesa en *Alfar* que cuando Ramón Gómez de la Serna le mostró un poema de Gironde en 1923, este le provocó “cierto desasosiego” por las curiosas similitudes con sus versos de *Hélices*, especialmente por la composición titulada “Playa”. Define la obra girondiana por su actitud caricatural: a la curiosidad cosmopolita se alía su peculiar sonrisa burlona, propia del intencionado “macaneo” porteño. Para De Torre, Gironde es

---

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 202.

un *poeta nuevo* porque sus ojos no respetan nada, es un “violador de secretos”, un *mirador*, como su amigo Ramón gustaba designarse a sí mismo<sup>893</sup>.

La nómina de martinfierristas (o escritores emparentados con el Ultraísmo rioplatense) que encuentran cómodo sitio en *Alfar* es amplia. Roberto A. Ortelli publica una “Pequeña antología de nuevos poetas argentinos” entre los que figuran Norah Lange y Ricardo E. Molinari. Los presenta como poetas colaboradores de *Inicial*:

Las inquietudes estéticas que conmovieron y escandalizaron a Europa desde que Marinetti lanzó su grito formidable en el teatro Chiarella incitando a los poetas a revolucionar fundamentalmente el arte, están hallando en nuestro país la mejor aplicación, pues tenemos una juventud que sin enrolarse en las filas de una determinada tendencia poética, realiza una obra novísima amalgamando o sintetizando los principios de una nueva sensibilidad artística” esfuerzo admirable de “unión con lo viejo”<sup>894</sup>.

Los poemas de Molinari incorporan la nota criollista de la que hablamos ya. Con su “Poema de Almacén” da sensación de retorcimiento al léxico, y Ortelli lo define como un “cultor voluptuoso del idioma” concentrado en temas costumbristas, que retoma el clima de su antecesor Evaristo Carriego: “El juego se ha tornado en lotería/ Y me azora el pavor del bolillero/ Que me mira las manos/ De nuevo pordiosero./ [...] Yo cataré los vinos/ Golpearé muchas puertas/ Y volveré a tus caminos/ Cuando vea a la vida con las fauces abiertas”. Casi todos los ultraístas argentinos reproducidos en *Alfar* suprimen recursos de puntuación, emplean la metagogia, presentan textos metrificados con alternancias donde persisten la rima y la frecuente sinafia, con letras capitales y versos que dibujan una disposición geométrica escalonada. Presentan, además, un inventario de neologismos para la descripción de paisajes, apelando a numerosas imágenes, metáforas puras e impuras con predilección por los atardeceres, como sucede en la obra de Lange, Borges u Ortelli. Este último publica un poema sin título firmado en Buenos Aires en febrero de 1923 donde emplea los recursos más convencionales del movimiento: la apelación a diminutivos, la carencia de puntuación, el regodeo en la repetición de palabras afines a los vocablos *alma* y *crepúsculo* –muchas veces identificadas– y la superposición de imágenes: “...el odio que se irguió en mí como un grito/ Mantuvo en pie mi pobre cuerpo/ Que quería acabarse como una llamita// Tus pobres manos tantas veces amadas/ Eran ya un manojo de recuerdos/ Inútiles como una puesta de sol// Fue entonces que mi alma cayó a tus pies/ Como un pajarito muerto”. También inserta un autorretrato metapoético en el que se define como “un absurdo poeta estrafalario”. Hay una colaboración del tempranamente fallecido poeta platense,

---

<sup>893</sup> Guillermo de Torre: *Alfar... op. cit.*, p. 38.

<sup>894</sup> Roberto A. Ortelli: “Antología...” *loc. cit.*, p. 27.

Francisco López Merino (1904-1928), quien envía un anticipo de su libro *Lumbre y silencio*, poema titulado “El espejo de la ausente” firmado en La Plata, en 1923, cinco años antes de su suicidio: “Como si fueras un hermano te amo/ Inmaculado espejo,/ Porque tal vez en su postrer mirada/ Confío a tu alma un íntimo secreto”. Otro asiduo colaborador de *Alfar* es González Lanuza, poeta nacido en Santander en 1900 pero radicado en Argentina desde 1909, que incorpora en su poesía temprana la pauta ortográfica criollizada que había pregonado junto a Borges en *Proa*, además de las alusiones siderales, paisajísticas y el empleo de diminutivos que caracterizó a la generación: “i el cielo como un puente/ De horizonte a horizonte se tendió/ Para sus manecitas menudas/ Para la vida triunfante/ Que ha de ofrecerle de rodillas/ DIOS”.



**Imagen 54.** Dos publicidades incluidas en *Inicial*: “*Fervor de Buenos Aires*, el primer libro ultraísta publicado en la Argentina. Si Vd. siente curiosidad por las nuevas tendencias literarias lea este libro. La nueva lírica se basa en la imagen intuitiva. Borges es el que mejor la ha obtenido” y “*Alfar*, revista de literatura y arte que se edita en España”.

En *Alfar* se reproducen dualismos de género, estereotipos del discurso patriarcal en relación con la producción literaria y pictórica de las mujeres de la vanguardia, entre ellas Norah Lange y Norah Borges. El lenguaje de la revista herculina se construye a partir de antítesis: femenino/masculino, alma/cerebro, jugosidad/sequedad, Amazonas caribeñas/mujeres españolas, poeta/poetisa. Los voceros de estas antinomias son Roberto A. Ortelli, Guillermo de Torre y Julio J. Casal. Por ejemplo, en el número 29, correspondiente a mayo de 1923, el español publica un artículo titulado “Tres nuevas poetisas argentinas” –a las que define como *tríptico primaveral*– y allí leemos:

Norah Lange, Helena Martínez Murgiondo y María Clemencia López Pombo: he aquí los nombres impolutos de tres novísimas jóvenes surgidas entre la reverberación vital de Buenos Aires. Muy líricas y muy femeninas. Pues la cualidad femínea, neta y desenfadadamente femenina [...] es la que más resplandece en estas sentimentales cantoras porteñas<sup>895</sup>.

La oposición espíritu/cerebro y actividad/pasividad disloca y reparte los ámbitos en que *poeta* y *poetisa* deben escribir, acota temas y técnicas agrupándolos por género. Sigue diciendo De Torre: “Poetisas... [...] fatigadas acaso de las caprichosas interpretaciones de sus espíritus a través de cerebros masculinos, ellas descienden al fin de sus sitiales deíficos y permutan su condición pasiva de figuras sugeridoras de lirismos por la de poetisas activas”<sup>896</sup>. Hay otro dualismo en el discurso del escritor madrileño en *Alfar*, derivado de la mitificación de la voluptuosidad de las mujeres latinoamericanas, que comporta un error geográfico: hablando de escritoras argentinas las vincula inexactamente con el “trópico” y les añade el atributo de la “jugosidad”, con la connotación erótica que conduce a la identificación entre mujer y fruta –¿prohibida, quizá, como la del Árbol del Bien y del Mal?– pero también señala las diferencias entre la acción de *comer* y la de *ser comida*, repartiendo así los roles de *actividad* y *pasividad*:

Y es en América, en todas las repúblicas de habla española donde brota una constelación innumerable de poetisas que nos hablan a través de tanto libro ingenuo y tanta inquieta revista. Con una avasalladora exuberancia, genuinamente tropical, son las anunciadoras tal vez –pudiéramos presentir irónicamente– de una era de prevailecimiento del intelecto femenino, y nos demuestran la jugosidad espiritual de los espíritus femeninos trasatlánticos, digna de anotarse por su contraste con la triste sequedad de la mujer española<sup>897</sup>.

La mujer vista como fruta forma parte del imaginario que asocia lo femenino con lo *natural*. El propio Borges, desde las páginas de *Proa*, se distancia de la práctica poética de la poesía de Norah Lange y de Nydia Lamarque, acudiendo a la marca de género sexual: “A nosotros varones, obligados al verso pensativo y a la palabra austera, nos conmueven esos trebejos que tan justamente se avienen con la hermosura de las muchachas y que florecen en sus versos con la misma naturalidad que en las quintas”<sup>898</sup>. En este pasaje se deduce lo que Luisa Valenzuela señalaba sobre la relación entre la

---

<sup>895</sup> Guillermo de Torre: “Tres nuevas poetisas argentinas” en *Alfar... op. cit.*, p. 274. Las colaboraciones de Lange en la revista son los poemas titulados “Recuerdo” y “Anocheciendo”, que pasarían a formar parte del primogénito *La calle de la tarde*.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>896</sup> Julio J. Casal: *Alfar... op. cit.*, p. 180.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>898</sup> Jorge Luis Borges: “Nydia Lamarque. *Telarañas*” en *Proa* Nro. 14, diciembre de 1925, pp. 50-51.

pasividad y la naturaleza, “herencia patriarcal que ha inculcado la idea de que la mujer como parte de la Madre Tierra: la mujer como la tierra prometida o, mejor aun, como *terra incognita*. Y en ese territorio de pasiva ambigüedad nos cupo permanecer por milenios”<sup>899</sup>.

Otra polaridad presente en *Alfar*, aunque emparentada con la anterior, es la del aniñamiento/sabiduría, que coloca en oposición la escritura de Norah Lange y la de Victoria Ocampo. Mediante la retórica de la antítesis, tal oposición había sido ya planteada en el tercer número de *Proa* por Brandán Caraffa, quien comenta un libro de cada una: “Estas dos mujeres, tan azoradamente niña la una, tan sabiamente femenina la otra, marcan con un gesto inconsciente de vestales, la hora más clara de nuestra evolución espiritual”<sup>900</sup>. Señala Beatriz Sarlo que Brandán Caraffa sitúa a las dos mujeres precisamente en el lugar que les reconoce la cultura, pues ambas resumen, si se las junta, imágenes clásicas y complementarias: la mujer-niña y la mujer-sabia. Pero, además, estas vestales son inconscientes: escritoras carentes de saber. Lo que ambos libros tienen en común es el hecho de ser *naturales*:

Norah Lange se olvida de la técnica, porque en ella es natural y así se lanza a los grandes espacios del alma, como una moderna diana a la caza de metáforas” [...] Ningún libros más natural y menos *ista* que este bello cofre de intimismo, de matiz y de amor. [...] Victoria Ocampo es una escritora por naturaleza, que nunca ha oficiado en el coro de las escuelas<sup>901</sup>.

A diferencia de Norah Lange, Eugenia Vaz Ferreira y Alfonsina Storni, en *Alfar* Victoria Ocampo es retratada como una “mujer cerebral”, una especie de híbrido extraordinario entre el intelecto masculino y la condición femínea, aunque también protegida por el aval de un gran hombre: Ortega y Gasset. Además, opera un pasaje del género lírico al ensayístico; el primero identificado con las poetisas, el segundo con la escritora capaz de activar “circuitos de comprensión” (sic). Julio J. Casal, a quien le atribuimos la reseña del libro *De Francesca a Beatrice*, escrito en 1921 pero publicado en el año 1924, afirma que:

...en la América española –esa parte dilatada del Continente hacia donde se extienden, en ondas cordiales, nuestras simpatías– existe hoy un núcleo de escritoras selectas. En repetidas ocasiones hemos comentado libros de versos, plenos de lirismo, de unas cuantas poetisas argentinas y uruguayas. Algunos de estos libros eran de un mérito innegable. El pensamiento y el sentimiento poéticos, sin dejar, en el fondo, de ser femeninos, eran plasmados en una forma, que por su vigor, claridad y precisión, parecían

---

<sup>899</sup> Luisa Valenzuela: *Peligrosas... op. cit.*, p. 44.

<sup>900</sup> Brandán Caraffa: “Reseñas” en *Proa*, Nro. 3, Año I, 1925.

<sup>901</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 71.

obra de alto cerebro masculino. Hasta ahora, principalmente, hemos visto la predilección femenina americana inclinarse –acompañada del éxito– hacia el verso. Hoy, con esta reciente obra de la escritora argentina Victoria Ocampo, vemos inclinarse igualmente –y con un espíritu de modernidad inefable– hacia la interpretación serena y armoniosa.<sup>902</sup>

Ante los excesos sensibles de las poetisas, el ensayo ocampiano posee un sentido del equilibrio y de la prudencia homologables al raciocinio masculino, por eso Victoria Ocampo no es poetisa: ya es *poeta*. Se ha hecho digna de distinto apelativo por su prosa razonada, medida, mental, equilibrada que reelabora intertextualmente el clásico del escritor florentino. El plus: el libro está avalado con la rúbrica del reconocido filósofo hispánico (“El libro de doña Victoria Ocampo [...] está avalado, además, por un admirable epílogo que ha escrito Ortega y Gasset [...] en quien se funden el pensador, el crítico y el poeta<sup>903</sup>). Victoria Ocampo pertenecería, entonces a la categoría de “mujer-sabia”. Señala Beatriz Sarlo que alguien como Victoria Ocampo, sin las desventajas sociales y de formación que padeció Alfonsina Storni, necesitó casi treinta años para construirse una figura de intelectual. Pero no podía comenzar con *Sur* sino con *De Francesca a Beatrice*, el libro escrito en 1921 que aparece en 1924 y cuya segunda edición publica *Revista de Occidente* en 1928, con el epílogo de Ortega y Gasset, encabezado como carta, cuya palabra inicial es “Señora”. “Todo un vocativo”<sup>904</sup>. Ocampo comienza su carrera intelectual pública con una relectura de Dante que es vista como signo de audacia y transgresión, ya que “no se trata de poemas, ni de ficción, sino de un ensayo, género masculino, cuya invasión Groussac le hace pagar con sus críticas (la elección de la *Divina Comedia* le parece una suficiencia y de una audacia pedante y desmesurada). [...] las mujeres no están hechas para practicar este tipo de relaciones con la cultura. Por eso, entre otras cosas, Victoria Ocampo comienza el libro con una disculpa”<sup>905</sup>. Resulta un escándalo para su época asumir el ensayo, un género considerado masculino en el que se une el pensamiento a la escritura y acompañar, como en este caso, la reflexión, con citas en idiomas originales.

Por último, en *Alfar* también la actividad plástica –a la que gran atención se le ofrece en sus páginas– recibirá la impronta del dualismo femenino/masculino. Numerosos *linolea* de Norah Borges campean las páginas de la revista herculina. Escribe sobre su oficio Guillermo de Torre, futuro esposo de la pintora:

Norah Borges: formada en las normas del Expresionismo suizo-alemán, merced a su residencia en Ginebra durante la guerra. Se asimila la intención constructiva del cubismo [...] Dotada de una iridiscente sensibilidad

<sup>902</sup> Julio J. Casal: “De Francesca a Beatrice” en *Alfar... op. cit.*, p. 180.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>904</sup> Beatriz Sarlo: *Una modernidad... op. cit.*, p. 85.

<sup>905</sup> *Ibid.*, pp. 90-91.



femínea. Que aspira a conservar sin mixtificaciones cerebrales. Su ingenuidad temperamental insufla un encantador ritmo lineario a sus composiciones. Cada una de sus líneas es una fibra de su alma, que vibra en esos paisajes urbanos y en esas cadenciosas figuras de mujeres apasionadas. Se dirían hermanas de las sirenas<sup>906</sup>.

Tras publicar en el número 27 de la revista, correspondiente a marzo de 1923, uno de sus *Linoleum*, Norah Borges es bautizada por Guillermo de Torre como “la amazona de los meridianos” porque “cabalga ahora sobre el océano desde sus praderas natales, en Buenos Aires, para reintegrarse a Europa. Con su sonrisa romántica y un stock de paisajes inéditos, esperamos nos traiga la obra mitad del arco iris arrancado con sus dientes-buzos del fondo del mar”<sup>907</sup>. Nuevamente, la asociación de la mujer con el estereotipo de género. Norah Lange podrá ser tanto una vikinga como una mujer tropical, mientras Norah Borges será una amazona. Apelativos acuñados en función de una geografía exótica que se ajusta al punto de vista de sus cartógrafos.

---

<sup>906</sup> Guillermo de Torre: “Norah Borges” en *Alfar... op. cit.*, p. 27.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 27.



## 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*

### 3.1. *El alejamiento de la intrascendencia vanguardista*

Adán solemne y mudo meditaba  
Y quiso tener habla,  
Porque todas las cosas en el alma  
La formaban palabras.  
Y así fue que la primera  
Palabra humana que sonó en la tierra  
Fue impelida por la divina fuerza  
Que da al cerebro la belleza.

Vicente Huidobro, *Adán*

En la obra del escritor argentino Leopoldo Marechal (1900-1970), tanto el humor como la imagen poética son sometidos a un proceso de reformulación personal. Los principios ultraístas primigenios, constitutivos de su prehistoria vanguardista, son modelados y reorientados según las coordenadas ideológicas del escritor, al punto de fundar una inédita teoría del humorismo y una retórica de la imagen con base en planteos metafísicos de corte cristiano y neoplatónico. El giro copernicano se inicia a fines de la década del '20, cuando el joven Marechal –como Borges, Lange, Diego, Larrea– escucha su propio *retour a l'ordre* y se despoja de la vestimenta de los *ismos*, de la que se había embriagado durante los años martinfierristas. Las páginas de *Adán Buenosayres* constituyen una crónica novelada de esa metamorfosis: la historia es inaugurada simbólicamente con la muerte del joven poeta homónimo, a modo de prolepsis, mientras en el flashback subsiguiente se incorporan sustanciosas reflexiones metapoéticas sobre el disparate, el humor angélico o la imagen trascendente – emparentada solo *in nuce* con el creacionismo huidobriano–, que alcanzan su clímax en el Libro Cuarto (episodios en la Glorieta de Ciro Rossini) y en el Libro Séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia), con algunas calas en el “Prólogo indispensable”. En la novela se reformulan, parodian o caricaturizan 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, literalmente, la *intrascendencia* y la *gratuidad* de aquel eufórico programa de juventud.

El rótulo “ultraísta”, de sesgo hispanizante, fue incómodo para Marechal. Prefirió identificarse con la variante nacional, el martinfierrismo. Sin embargo, independientemente de predilecciones autorales, muchas de sus inquietudes literarias nacieron al contacto con el movimiento de origen peninsular y constituyen el punto de despegue de su personalidad de escritor. De alguna manera, sus *producciones maduras* pueden ser leídas como *proyecciones* de aquel “sarampión de juventud” del que abdicaría el joven Adán en la espira de los violentos del infierno schultzeano.

Los versos vanguardistas de Marechal se han estudiado menos que su trilogía novelística por considerárselos un ingrediente curioso de su prehistoria literaria. Son, en realidad, metatextos de sus obras fundacionales. Como afirma Nelson Osorio, la historiografía tradicional, aquejada por taxonomías heredadas, divide para su estudio a la literatura en poesía, narrativa y teatro, y de esta manera legitima una deformación: no clasifica la producción literaria sino a los autores en géneros, como sucedió durante años con Vallejo o Huidobro<sup>908</sup>. Nos parece necesario reconciliar al escritor con su obra integral, estudiando las confluencias polifónicas que podrían establecerse entre géneros practicados.

La novela que abordamos en este capítulo es un ejemplo puro de autoficción que incorpora la *autofabulación*, es decir, la proyección del autor en situaciones imaginarias, procedimiento practicado por Borges, Dante, Cansinos Assens o Gombrowicz, bajo un contrato de lectura sin dudas ficcional. La recepción crítica de la misma demuestra a las claras que la práctica de la autoficción “puede tener consecuencias extraficionales serias”<sup>909</sup>, como sucedió con la novela autobiográfica *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, al recibir juicios y testimonios contestatarios de la directamente involucrada Julia Urquidí Illanes. Este tipo de novelas, entre las cuales incluimos *El movimiento V.P.*, son propensas a desatar un conflicto entre el nivel intradieético (yo/tú narrado y otros personajes) y el nivel extratextual (autor y lector real) según las modelizaciones de Gerard Genette<sup>910</sup>, sobre la base de la correspondencia entre la identidad nominal y ontológica del autor, y la identidad del personaje<sup>911</sup>.

La primera consecuencia relevante que consideramos vinculada a la práctica de la autoficción es señalada por Jorge Lafforgue en el estudio filológico preliminar de *Adán Buenosayres*: sobre el texto de la primera edición el autor realizó “una supresión importante: la dedicatoria a sus camaradas martinfierristas, supresión esta de la cual desconocemos las razones que pudieron haberla motivado. Sin embargo, constituye de por sí una considerable variante (la única de esa magnitud) con respecto a la primera

---

<sup>908</sup> Nelson Osorio: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. XXIV-XXIV.

<sup>909</sup> Vera Toro et. al. (Eds.): *La obsesión del yo. La auto (r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 13

<sup>910</sup> Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>911</sup> La representación paródica del martinfierrismo crea en la ficción un equivalente de lo que Lejeune llamaría “espacio autobiográfico” entendiéndolo por tal aquel en el cual se inscriben dos categorías de texto, novela y autobiografía, una en relación con la otra; las dos clases de texto, el retrato novelado y la autobiografía del héroe, configuran un “pacto fantasmático” por el cual el lector se siente llamado a leer en la ficción las proyecciones reveladoras del imaginario de la figura de autor, figura que, como ya se vio, remite claramente a la persona del autor Marechal. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pp. 23.

edición”<sup>912</sup>. Hay un porqué verosímil en el que se fundaría la erradicación de la dedicatoria. Muchos ex martinfierristas criticaron álgidamente o ignoraron la novela, de modo que es dable deducir que para el autor no ameritaban ya el homenaje. Además, con tal dedicatoria, el propio Marechal explicitaba el carácter autobiográfico de su texto y avalaba la espinosa pesquisa de semejanzas entre martinfierristas y personajes, no siempre grata para los aludidos. En *Claves de Adán Buenosayres*, Marechal asegura que personas “de clave” solo figuran tres o cuatro en la novela –aunque veremos que son más– y que estas son fácilmente reconocibles. Para el escritor villacrespense “El verdadero narrador es un *intérprete* y no un fotógrafo de la humanidad: nunca pinta *individuos* sino especies o géneros de hombres”. Sin embargo, a menudo “un lector se reconoce a sí mismo en un género y se cree víctima de un atentado individual. Verbigracia: cinco personas de mi relación se creyeron ofendidas en «el petizo tunicado», y juro que al describirlo no tuve *in mente* a ninguno de ellos”<sup>913</sup>.

En general, los críticos –ficcionalizados o no– esgrimieron un arco de motivos para la descalificación temprana de *Adán Buenosayres*, que van desde las diferencias políticas, ideológico-religiosas, estéticas, hasta el resentimiento por la caricatura específica que les había tocado en suerte. Otros acentuaron el incómodo procedimiento de la *desjerarquización de los discursos*, en el sentido de mezclar niveles de lengua y romper con los registros lingüísticos con una facilidad escandalosa: la vehemencia lexical que Marechal derrama en su novela, el desenfado verbal y el toque coprológico inspirado en Maese Rabelais y Quevedo hizo que Enrique Anderson Imbert en 1954 la calificase como “bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificarían de ninguna manera”<sup>914</sup>. Otros críticos, aunque elogiaron la iniciativa marechaliana y reconocieron su incalculable valor de precedente para las futuras generaciones, la juzgaron novela de tema anacrónico, como Noé Jitrik desde el grupo *Contorno*, o Julio Cortázar desde la elogiosa reseña incluida en la revista *Realidad*, quien no obstante consideró que la novela incluía dos capítulos prescindibles que conspiraban contra su unidad<sup>915</sup>.

El principal mérito de Cortázar –vigoroso antiperonista que había sido estudiante de la Escuela Nacional Normal Superior N° 2 Mariano Acosta al igual que Marechal– fue el de haber ignorado las diferencias partidarias: su postura ideológica no le nubló el

---

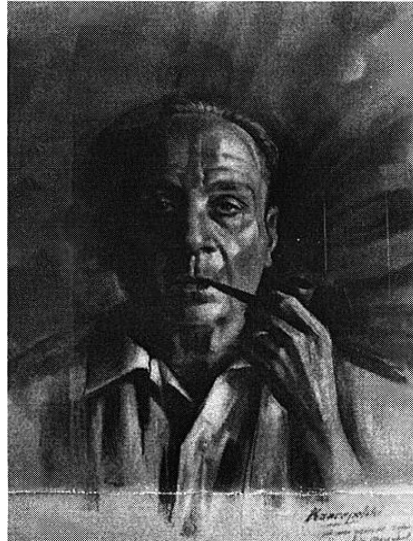
<sup>912</sup> Jorge Lafforgue: “Estudio filológico preliminar” en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima; Guatemala; San José, ALLCA, 1997, pp. XXVI-XXVII.

<sup>913</sup> Leopoldo Marechal: “Claves de Adán Buenosayres” en *Obras completas*. Vol. III “Las novelas”, Buenos Aires, Perfil, 1998, pp. 671-672.

<sup>914</sup> Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 86.

<sup>915</sup> Julio Cortázar: “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Realidad* Nro. 14, marzo-abril de 1949, pp. 232-238.

juicio, aunque no pocos sinsabores le haya traído aquel temprano comentario a *Adán Buenosayres*. En la carta que envía a Graciela Maturo en 1964 confiesa que: “Hay una serie de anécdotas divertidas en torno a esa reseña. La primera es la serie de insultos telefónicos que me tocó escuchar cuando se publicó [...] tuve que oír anónimas injurias, en que de nazi para arriba me dijeron todo lo que se les ocurría. En ese coro de ranas grotescas había tema para varios capítulos más de *Adán*”<sup>916</sup>.



**Imagen 55.** Retrato de Marechal firmado por el artista plástico argentino Juan Kancepolski (1931), inspirado en una fotografía de Sara Facio. Original restituído a la Fundación Marechal en 2009

Cofundador de la revista *Realidad* (1947-1949) y exponente capital del exilio republicano en Argentina, Francisco Ayala consideró que la principal causa de marginación del Marechal –metaficción aparte– fue política, pues el peronismo afectó a casi la totalidad de los intelectuales del país poniéndolos en una actitud de franca hostilidad. Sus colegas y amigos, “aplicaron a su conducta política un juicio ético, vieron en ella una defección”<sup>917</sup>. Aunque para el español la sátira de la novela no resultara nada cruel, pues no consistía en caricaturas mordaces sino especialmente en el tono festivo en el que “los muchachos” habían bromeado en la década del ‘20, el distanciamiento político operado entre el autor y los protagonistas reales explicaría el exceso vengativo de la reacción crítica con que Eduardo González Lanuza censuró desde las páginas de *Sur* el “mal gusto” de *Adán Buenosayres*<sup>918</sup> y la acusó de ser una mala versión del *Ulyses* joyceano, secundado desde Montevideo por una reseña crítica

<sup>916</sup>Anécdota referida por Pablo José Hernández: *Peronismo y pensamiento nacional. 1955-1973*. Buenos Aires, Biblos, 1997, p. 92.

<sup>917</sup> Francisco Ayala: “Adán Buenosayres: Peripecia de un libro” en *El País* (España), viernes 3 de marzo de 1995, p. 13.

<sup>918</sup> Eduardo González Lanuza: “Adán Buenosayres” en *Sur* Nro. 169, año XVIII, noviembre de 1948, pp. 91.

de Emir Rodríguez Monegal<sup>919</sup>. Paradójicamente, esas mismas aparentes imperfecciones son leídas hoy como un valor y un aporte de originalidad<sup>920</sup>. Señal de mutaciones favorables en el horizonte de recepción.

En la Biblioteca Leopoldo Marechal alojada desde noviembre de 2003 en la Escuela de Letras de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario –sobre cuyo catálogo nos concentraremos en el subcapítulo quinto– hemos hallado testimonios bajo la forma de dedicatorias que dan cuenta de cómo la situación política acaecida tras la Revolución Libertadora del '55 caló en la recepción de la obra del autor, quien, al decir de Verónica Abdala, recorrió el itinerario que va “del Ultraísmo al ostracismo”<sup>921</sup>. Hay dos dedicatorias significativas al respecto, de Leónidas Lamborghini. Una de ellas inaugura el libro *Las patas en las fuentes* –título de factura peronista que recupera un sintagma incluido en el cuento “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher–, publicado en 1965, que reza “Para el maestro Leopoldo Marechal, en la misma causa y desde la misma trinchera de un proscrito (pero el futuro ya está siendo nuestro). Con la admiración de este elemento adicto”, firmado en 1966. La siguiente corresponde a *La estatua de la libertad* (1967): “A don Leopoldo Marechal, maestro admirado, ejemplo de coraje moral, uno de los pocos en quien las nuevas generaciones podrán mirarse sin sentirse defraudadas: conciencia insobornable al servicio de nuestra patria y América, con la adhesión y la más alta estima”. Otras dos consagraciones, de autores periféricos: “Marechal, el maestro nunca se olvida, aunque se calle” (Alfredo Andrés, *Cuatro poemas*, 1962) y “El silencio es el hábito de Dios. Para Marechal, silencioso y fuerte” (Clemente Ruppel, *Dios a contramano*, 1965). El escritor, en un reportaje publicado en *Confirmado*, en octubre de 1965, recuerda su ostracismo como una década de soledad terrible, interrumpida a partir de la publicación de *El banquete de Severo Arcángelo*. Muchas personas, tanto en Argentina como en el extranjero, lo creían muerto. Cuando viaja a Cuba en el año 1967, invitado por la Casa de las Américas para

---

<sup>919</sup> Rodríguez Monegal, Emir: “*Adán Buenosayres*: una novela infernal” en *Narradores de esta América*, Montevideo, Editorial Alfa, 1974. pp. 73-80. A partir de la reimpresión que el uruguayo efectúa de este texto crítico, en 1969, matizará sus ataques: “mi artículo salió en un semanario de orientación izquierdista muy definida, y en ese momento Marechal era funcionario del régimen peronista. [...] Esa opinión no la he modificado, aunque ahora la he matizado mucho, porque el *Adán Buenosayres* que podemos leer veinte años después, es un libro muy distinto”.

<sup>920</sup> Como leemos, por ejemplo, en la prensa italiana: “il libro presenta ben radicato spessore: per la ricchezza linguística (su tutti i piani: colloquiale, dottrinale, descrittivo, ecc.)”. Glauco Felici “La due giorni dell’ Ulisse argentino”, 9 de octubre de 2010, suplemento *La Stampa*. Muy tempranamente Juan Carlos Ghiano es uno de los primeros críticos en celebrar la polifonía de la obra: “Más que novela, *Adán Buenosayres* debe considerarse una suma de relatos, de desarrollos líricos, de esquemas dramáticos, de ensayos nacionales y de poéticas, que explican la obra anterior de Marechal, varias creaciones importantes de las letras argentinas y las preocupaciones de los martinfierristas. La riqueta temática corre junto con la verbal, que va desde el más alambicado homenaje amoroso hasta un genial aprovechamiento de manifestaciones populares como las letras de tangos” en *La novela argentina (1940-1960)*, Buenos Aires, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1961, p. 14.

<sup>921</sup> Verónica Abdala: “El hombre al que mataron el vida” en *Página/12*, 11 de junio de 2000, p. 34.



formar parte del jurado del certamen anual de literatura junto a Julio Cortázar, José Lezama Lima, Juan Marsé y Mario Monteforte Toledo, se encontraba con algunos escritores chilenos, peruanos, mexicanos que, cuando les era presentado lo miraban como se mira a un espectro, según testimonios del autor.

En las antípodas del *insilio* o exilio interior sufrido por el autor, de la época de auge como funcionario de gobierno peronista encontramos otros testimonios: la dedicatoria de puño y letra del general Juan Domingo Perón del *Plan quinquenal de gobierno (1947-1951)* “Dedicado: al Sr. Director General de Cultura del Ministerio de J. e I. P. Dn. Leopoldo Marechal con gran afecto, enero de 1947 por el Pte. Perón”, la de Federico Ibarguren de su libro *Lecciones de historia rioplatense* que reza “Para Leopoldo Marechal, talentoso abanderado de la Restauración Nacional y vate de la Grande Argentina. Cordialmente. 5 de mayo de 1947” y un ejemplar del libro *Argentina en marcha*, de Homero Guglielmini, editado por la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual en 1946.

Dentro de la generación del periódico *Martín Fierro* no fue Marechal la excepción peronista: en la elección política lo acompañaron Xul Solar y Raúl Scalabrini Ortiz, ambos personajes de *Adán Buenosayres* disfrazados bajo las máscaras del Astrólogo Schultze y el petizo Bernini respectivamente. Cuando César Fernández Moreno, en una entrevista, le pregunta qué lo llevó a colaborar, como funcionario, con el gobierno de Perón, entre 1946 y 1955, Marechal responde que no fue colaborador de un gobierno ya instalado sino uno de los muchos que “contribuyó a instaurar el justicialismo de Perón como forma político-social”<sup>922</sup>. Hijo del Alberto Marechal (uruguayo de origen francés por parte paterna y vasco español por la rama materna), un obrero metalmeccánico que murió por haber sido obligado a regresar a su puesto de trabajo en un aserradero con una neumonía mal curada, el hijo secundó al peronismo o justicialismo (en tanto movimiento que favoreció las reivindicaciones de las clases trabajadoras) desde esa trágica historia personal después de haber sido simpatizante de otros partidos con banderas populares, como el socialismo de Justo, o el radicalismo yrigoyenista, de modo que, evidentemente, “la cuestión de los derechos laborales era para él un punto especialmente sensible”<sup>923</sup>. Marechal estaba convencido de que su padre habría sobrevivido si una convalecencia prudente hubiera respaldado su curación. “Pero en aquellos años no había leyes sociales que aseguraran licencia a los trabajadores enfermos por lo cual, y ante los reclamos patronales del establecimiento donde

---

<sup>922</sup> El escritor continuó su carrera docente iniciada en 1920 en el Ministerio de Educación, a cuya nómina siguió perteneciendo como jubilado.

<sup>923</sup> María Rosa Lojo, Marina Guidotti de Sánchez, Ruy Farías: *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008, sin ciudad, pp. 74-75. En tren de desterrar mitos, como señala Córdova Iturburu en *La revolución martinfierrista*, un estudio social profundo mostraría que buena parte de los martinfierristas eran en general –como sus colegas de Boedo– hijos de inmigrantes, y que solo Guiraldes y Gironde pertenecían efectivamente a la clase alta.

trabajaba, mi padre volvió a su quehacer, tuvo una recaída y murió veinte horas después en mis brazos [...] lo lloré largamente”<sup>924</sup>. El testimonio de la explotación laboral se tradujo en las figura del Foguista Enceguecido, el Aserrador Manco y el Tornero demente, inspirados en obreros que había conocido en la fábrica donde trabajaba su padre “cuyos espectros dolientes me acompañaron hasta el Infierno de *Adán Buenosayres*”<sup>925</sup>.

La primera edición de *Adán Buenosayres* fue publicada el 30 de agosto de 1948 por Editorial Sudamericana. Posteriormente, en 1966, salen a la luz dos ediciones de la misma editorial en su colección Piragua, con algunas variantes respecto de aquella edición príncipe. En 1997 indica Jorge Lafforgue que existen “noticias (contradictorias) de la existencia de otros manuscritos que completarían el corpus de la obra, a los cuales no hemos tenido acceso y que, muy probablemente, se hayan extraviado”<sup>926</sup>. En el subcapítulo sexto analizaremos el contenido de un corpus de fichas inéditas alojadas –y aún descatalogadas– en la biblioteca rosarina citada párrafos atrás, que podrían enriquecer la lectura de la novela y ofrecer pistas para identificar los diferentes sedimentos escriturarios que subyacen en la misma, dada su larga concepción, que duró más de dieciocho años. El “borrador de París” se remontaría al año 1929, cuando Marechal realizó su segundo viaje a la capital francesa, donde según Rivera repartió su tiempo entre la Bibliothèque Nationale, la frecuentación de los pintores vanguardistas, los bailes y la bohemia elegante del Hotel Hermitage y las lecturas de Santo Tomás, San Agustín y Dante Alighieri. En este contexto Marechal habría escrito los dos primeros capítulos en una redacción primigenia que luego abandonaría para retomar la idea del libro hacia mediados de los ’40<sup>927</sup>. Desde el punto de vista estilístico y temático los episodios correspondientes a las tertulias literarias en la casa de los hermanos Amundsen, las confesiones del Cuaderno de Tapas Azules y buena parte del Viaje infernal a Cacodelphia no parecen pertenecer a la misma época de composición.

---

<sup>924</sup> Reproducido en Pirí Lugones: *Memorias de infancia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 352-353.

<sup>925</sup> *Ibid.*

<sup>926</sup> Jorge Lafforgue: “Estudio filológico preliminar” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. XXII.

<sup>927</sup> Jorge B. Rivera: “Revaloración de Marechal: Entre lo sagrado y lo profano” en *El País Cultural* Nro. 289, viernes 19 de mayo de 1995, p. 10. Volveremos sobre el argumento de los diferentes estratos compositivos de la novela en el apartado octavo.

### 3.2. *El tránsito del rumbo generacional al rumbo individual. Pasión y muerte del martinfierrismo*

Desde hace tiempo he dado mis espaldas a las estéticas flamantes. Un zorzal de llanura me dijo en su hora: “Siéntate en el umbral de tu casa y verás pasar el cadáver de tu última estética”

Leopoldo Marechal, *Megafón o la guerra*

La fuerza gravitatoria del martinfierrismo en la trayectoria madura de sus otrora integrantes no dejó de colarse en futuras entrevistas, ensayos o ficción, revelándose como una especie de rito iniciático en la literatura cuyo lastre parecía imposible esquivar. La nostalgia perenne de la “martinfierrada”, como la apodaba Borges, lo lleva a admitir al “ultraísta muerto cuyo fantasma sigue habitándome” en *Historia de la Eternidad* (1936) y a evocar las tertulias de la calle Tronador incluso en su último poemario, *Los conjurados* (1985), en los versos dedicados a “Haydeé Lange”<sup>928</sup>. Norah Lange consagra encomiásticos discursos a su generación hasta 1949 y reconoce que por aquel entonces las virtudes del movimiento “subsisten en casi todos los martinfierristas”, por ello Oliverio Girondo no podía aún transitar por Flores<sup>929</sup>. También en *45 días y 30 marineros* se había infiltrado el recuerdo nostálgico de las tertulias durante el viaje de Ingrid a Noruega, como vimos en el capítulo anterior. Leopoldo Marechal inaugura su novela fundacional con la muerte de su heterónimo poeta *Adán Buenosayres*, en 1948. Años atrás, en su ensayo *Historia de la calle Corrientes* (1936) había evocado el sótano del Royal Keller ubicado en la esquina de Corrientes y Esmeralda, la compañía de sus camaradas martinfierristas, y reconocido que “alentado por tales recuerdos y venenoso de tales nostalgias” se había decantado por escribir tal libro<sup>930</sup>. En su conferencia “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial”, pronunciada el 23 de junio de 1949, ubicará el origen de su reflexión sobre la dialéctica entre el nacionalismo y la universalidad en aquel “montón de recuerdos juveniles [...] de polémicas gritonas, en el Royal Keller; o de conversaciones amigables, en los nocturnos regresos de las peñas literarias; o de soliloquios íntimos [...]; recuerdos vinculados a este motivo de combate: *Lo autóctono y lo foráneo en la creación artística*”<sup>931</sup>. Es sintomático que en 1953 Juan José Sebreli, al texto que se suele considerar como manifiesto de *Contorno* —la revista más representativa de las nuevas orientaciones literarias argentinas surgidas en los ’50—, lo

<sup>928</sup> Jorge Luis Borges: *Los conjurados*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1985. En *Fervor de Buenos Aires* también había dedicado un poema, “Llaneza”, a Haydeé Lange.

<sup>929</sup> En alusión al poema “Exvoto (A las chicas de Flores)”.

<sup>930</sup> Leopoldo Marechal: “Historia de la calle Corrientes” en *Obras completas. El teatro y los ensayos. Tomo II*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 270. Con el Royal Keller Marechal alude al café porteño donde tuvo lugar la Revista Oral (1925-1926), dirigida por el poeta peruano Alberto Hidalgo.

<sup>931</sup> Leopoldo Marechal: “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” en *Obras completas. Los cuentos y otros escritos. Tomo V*, Buenos Aires, Perfil, p. 143.

titule “Los martinfierristas, su tiempo y el nuestro”, articulando una confrontación polémica entre un “ellos” y un “nosotros” con el ya lejano movimiento vanguardista de los años ’20 y no, por ejemplo, con la contemporánea *Sur* (1931-1992). El tránsito por el martinfierrismo resultó genesiaco: despertó la pulsión textual más allá de sus confines cronológicos, constituyéndose en disparador imprescindible para la escritura madura de sus participantes. Como dijera Córdova Iturburu, después de *Martín Fierro* se pinta y se escribe de otra manera en el país<sup>932</sup>.

El martinfierrismo era todavía un elemento residualmente activo pero no arcaico en el campo literario de los años treinta y cuarenta: “prueba de su vitalidad sería que proporcionó los temas y recursos de mayor eficacia para un texto que procede a su propia parodia, como *Adán Buenosayres*. Y eso exige un posicionamiento”<sup>933</sup>. Esta novela no comienza con los versos del tango “El pañuelito”, sino con dos pasos textuales anteriores que contienen explícitas referencias a la muerte: en la dedicatoria a los camaradas martinfierristas ya se alude a los difuntos y en el “Prólogo indispensable” se comienza con una fórmula típicamente narrativa donde se narra un entierro. La fecha de ese entierro, 192... es significativa: señala la década del esplendor de las vanguardias y de la aventura martinfierrista, pero también la de su final, pues la revista dejó de publicarse en 1927 (una acotación: la única precisión cronológica de la novela es la mención a un vino mendocino cosecha 1923, de modo que la muerte de Adán debería, al menos, ser posterior a tal año<sup>934</sup>). La primera secuencia del prólogo retoma la práctica lúdica del Cementerio martinfierrista: toda ella puede ser leída como una expansión de sus conocidos epitafios<sup>935</sup>. Gramuglio interpreta esa muerte como metonímica del movimiento: “L.M. debe ser visto como otro paso de la ficción [...] es necesario que el poeta muera –y con él todo el martinfierrismo– para que nazca este autor”<sup>936</sup>. Sea por el deceso del protagonista como por la condena que reciben los poetas castigados en el infierno de Schultze, Marechal efectúa un balance tardío de la prehistoria literaria de su generación y la declara/desea literalmente aniquilada.

---

<sup>932</sup> Cayetano Córdova Iturburu: *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 121.

<sup>933</sup> María Teresa Gramuglio: “Retrato del escritor como martinfierrista muerto” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 795.

<sup>934</sup> Leopoldo Marechal: *Obras completas. Las novelas. Tomo III*, Buenos Aires, Perfil, p. 552.

<sup>935</sup> Para Néstor Ibarra el humorismo de *Martín Fierro* constituyó su principal anzuelo comercial, pues allí se estudiaba con respeto y admiración obras de las mismas personas burladas o insultadas con la más desligada audacia en el *Cementerio* (no hay que disimularse que esta última página satírica es la que más hacía vender la revista). No obstante queremos señalar un antecedente de los epitafios martinfierristas en *Inicial*, pues en el número 4 de la revista (enero-marzo 1924) se insertan epitafios leídos durante la primera comida de *Inicial*. Por ejemplo el que el escritor Alfredo Bufano dedica a Méndez Calzada: “En esta fosa, al frappé./ Reposo Méndez Calzada./ Que allá en la vida no fue/ Ni chicha ni limonada./ Tata Dios, que es muy bromista./ Le embarulló la receta./ Méndez quiso ser poeta/ Y fue un pésimo humorista”, p. 257.

<sup>936</sup> María Teresa Gramuglio: “Retrato...” en *Adán... op. cit.*, p. 776.

Introducimos ahora un planteo dilemático: ¿Qué etiqueta sería más apropiada para hablar del movimiento argentino? ¿Ultraísmo o martinfierrismo? Una hipótesis plausible para explicar la convivencia nominativa en bibliografía *de y sobre* el movimiento argentino es que la adopción del rótulo originario habría implicado, para los escritores involucrados, la aceptación del magisterio hispánico, del que buscaban distanciarse, aunque la derogación del rótulo no significara sacrificar sus búsquedas literarias. Como señaló Jorge Luis Borges, la historia argentina es también la historia de un querer apartarse de España. El periódico *Martín Fierro* explicita no pocas veces este imperativo, al punto de afirmar que “muy particularmente ahora, ser hispanófilo es ser antiargentino”<sup>937</sup>. Severo Franco arenga a sus connacionales a fundar “un nuevo 25 de mayo en el orden moral e intelectual” ante la invasión del hispanismo –en alusión alegórica al primer gobierno patrio del 25 de mayo de 1810, constituido tras la expulsión del virrey Cisneros–, ya se trate de elementos étnicos o de la penetración espiritual por la literatura y arte españoles. Y manifiesta su rechazo por el “espíritu actual del España”, donde “mientras se destierra a Unamuno, un notorio pederasta es condecorado con la gran cruz de Alfonso XII”<sup>938</sup>. La prédica nacionalista antihispánica con mención de episodios de carácter político para explicar la voluntaria distancia de la antigua colonia (por ejemplo “la reconquista”) continúa en las páginas del periódico, también en el inaugural 1924, cuando se rechazan los juicios de Federico de Onís sobre el poema gauchesco hernandiano con un remate burlón que no sorprende en la prosa del movimiento:

El catedrático de Salamanca, Don Federico de Onís, se ha propuesto reivindicar para España nuestro *Martín Fierro*, o más propiamente, revelar a los franceses su españolismo. ¿Españolismo en *Martín Fierro*? Puede ser: el idioma, algunos giros del lenguaje, pero jamás el espíritu. [...] el inútil intento de reconquista sigue, ya sea reclamándonos orígenes de manifestaciones de nuestra producción artística [...] que nos dejen tranquilo a *Martín Fierro* o demostraremos que Cervantes es un clásico gauchesco<sup>939</sup>.

Por otra parte, no es una operación inocente que Roberto Mariani, cuando denuncia el cosmopolitismo de la revista, cuestione la adopción del título gauchesco como lema del movimiento, que para el boedista nada tenía que ver con los “ejercicios de glosolalia ultraísta”, promoviendo implícitamente una sustitución de la nomenclatura martinfierrista por aquella peninsular: “Más cerca de *Martín Fierro* están aquellos que

---

<sup>937</sup> Severo Franco: “La protesta argentina” en *Martín Fierro* Nro. 2, 20 de marzo de 1924, p. 11.

<sup>938</sup> El articulista alude a Jacinto Benavente.

<sup>939</sup> “Notas al margen de la actualidad. *Martín Fierro*, español!” en *Martín Fierro* Nro. 3, 15 de abril de 1924, p. 18. Texto anónimo.

en literatura hacen labor llamada generalmente *realista* y que yo denominaría *humana*. O EXTRANJEROS, O ARGENTINOS”<sup>940</sup>.

Críticos y estudiosos que conservan la originaria denominación ultraísta son Jean-François Podeur<sup>941</sup>, Jorge Schwartz<sup>942</sup>, Araceli Ortiz de Urbina<sup>943</sup>, Sergio Baur<sup>944</sup>, Mihai Grünfeld<sup>945</sup>, Pedro Henríquez Ureña<sup>946</sup>, Emir Rodríguez Monegal<sup>947</sup>, Néstor

---

<sup>940</sup> Roberto Mariani: “Martín Fierro y *Martín Fierro*” en Horacio Salas (Ed.): *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre (1924-1927)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 76. Corresponde a los números 10-11, septiembre-octubre de 1924, incluido en la *Sección polémica*. Para el boedista es inadmisibile que los martinfierristas se hayan puesto bajo la advocación del símbolo del gaucho, cuando “precisamente tienen toda una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa” Los martinfierristas le contestarán que “todos respetamos nuestro arte y no consentiríamos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda. Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna “pronunzia” exótica”. En un número subsiguiente Mariani dará por concluida la polémica con una ironía: “Debiera, yo, ahora, para ajustarme a mi propia determinación, dejarme caer por el declive del callar hasta el precipicio piadoso del unánime silencio, como acaso dirían ustedes en sus ejercicios de glosolalia ultraísta”.

<sup>941</sup> Jean-François Podeur: “Adán Buenosayres” en *Dictionnaire des littératures hispaniques*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2009, pp. 8-9. Allí el crítico francés dirá que “«Clé» de cette «œuvre ouverte», son humour, loin d’être exclusivement satirique, permet à l’auteur de tout y inclure sans paraître se prendre au sérieux. Il s’applique aussi bien à Adán, et à ses compagnons –en qui certains poètes de l’avant-garde ultraíste des années 20 (dirigée entre autres par Borges) se sont parfois reconnus– qu’au «nationalisme culturel», réduit à un ensemble de clichés: la poésie faubourienne d’un Carriego ou du jeune Borges, le tango et la sexualité triste du porteño, et plus en arrière encore, le dix-neuvième siècle avec notamment, Echeverría, (la horde sauvage), Mármol (la dictature de Rosas), Mansilla (l’expédition chez les Indiens), José Hernández (la payada, joute poétique des gauchos) etc. Il lui permet aussi de théoriser (sur Platon, Aristote et la création poétique, par exemple) sans donner prise à la critique”. Podeur considerará también al periódico *Martín Fierro* como la “revue de l’ultraïsme (mouvement poétique d’avant-garde importé d’Espagne par Borges en 1921)”.

<sup>942</sup> Jorge Schwartz: *Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 100. Allí Schwartz juzga que del núcleo responsable de la publicación de la revista ultraísta *Proa* (1922), en la que “se advierte la herencia española, principalmente de Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre”, nacerá posteriormente la antológica generación martinfierrista. En 1924 se produce la sedimentación del movimiento y Borges comienza a retirarse estratégicamente de los ismos.

<sup>943</sup> Araceli Ortiz de Urbina. “Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal” en Paul Verdevoye (Comp.): *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*. Buenos Aires, Solar, 1984, pp. 65-86. “*Martín Fierro* se convierte desde su fundación en un firme baluarte de los movimientos de vanguardia y en particular del Ultraísmo”, p. 68.

<sup>944</sup> Sergio Baur (curador): *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*, Buenos Aires, MNBA, 2012. El camino de *Martín Fierro* “seguiría por los pasos del Ultraísmo español”, p. 13. “...se puede considerar que en la prehistoria ultraísta, en términos de Juan Manuel Bonet, se encuentra sin duda uno de los orígenes de las nuevas tendencias”, p. 4.

<sup>945</sup> Mihai G. Grünfeld: *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995. Allí considera el libro *Días como flechas* una obra ultraísta.

<sup>946</sup> Carlos García (Ed.): *Discreta efusión. Alfonso Reyes–Jorge Luis Borges 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010. Allí cita una carta de Pedro Henríquez Ureña enviada desde Buenos Aires a Alfonso Reyes, con fecha 20 de julio de 1925, donde establece un sugerente paralelo entre Evar Méndez y Rafael Cansinos Assens “Hay muchas revistas y muy costosas, pero solo dos que se propongan cosas concretas: *Proa* y *Martín Fierro*, las ultraístas. En *Proa* vale Borges, son muy simpáticos Güiraldes y su mujer, Adelina del Carril, y su cuñada Delia del Carril, que no escribe; Oliverio Gironde también, y Evar Méndez, el director de *Martín Fierro*: como Cansinos es antiguo, pero amigo de los modernos”, p. 74.

<sup>947</sup> Emir Rodríguez Monegal: “Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo” en *Número* Nro. 19, abril-junio 1952, pp. 171-183.

Ibarra<sup>948</sup>, Horacio Salas<sup>949</sup>, Guillermo Ara<sup>950</sup> –que acuña una taxonomía personal de los ultraístas argentinos como décadas atrás su compatriota Néstor Ibarra– y, comprensiblemente, los españoles Federico de Onís<sup>951</sup> y Rafael Cansinos Assens<sup>952</sup>. Gloria Videla fluctúa en la adopción de ambas designaciones, martinfierrista y ultraísta, con privilegio de la peninsular<sup>953</sup>. Quienes prefieren hablar de modalidad creacionista, específicamente para la poesía temprana de Marechal, son Pedro Luis Barcia<sup>954</sup>, Gerardo Diego<sup>955</sup> y el chileno Antonio de Undurraga<sup>956</sup>. Otros estudiosos optan por

---

<sup>948</sup> Ibarra, Néstor: *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el Ultraísmo. 1921-1929*, Buenos Aires, Imprenta de Molinari e Hijos, 1930.

<sup>949</sup> Horacio Salas: “Estudio preliminar” en *Martín Fierro... op. cit.*, p. VIII: “pese a que, como ortodoxia, en muy poco tiempo la escuela creada por Cansinos Assens pasó al olvido –al menos durante los primeros tramos de la década del 20– en líneas generales y con los matices propios de cada creador, varios de los nuevos poetas (el propio Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez e incluso Oliverio Gironde) se atuvieron a ciertos principios ultraístas y la metáfora se convirtió en el signo característico de la nueva generación.

<sup>950</sup> Guillermo Ara: *Los poetas de Florida*, Buenos Aires, CEAL, 1968. “Hemos querido que esta sea una muestra de poesía ultraísta, por ello, cada poeta no está representado por lo mejor que escribió sino por aquellos versos que lo expresan adherido a esa actitud. Para ese fin se ha recogido de *Martín Fierro* el mayor número de poemas posible. Todo movimiento literario tiene una prehistoria y a este no le falta. Esta prehistoria es, para el caso, paradójicamente europea”, p. 5. Hemos revisado, en el capítulo anterior, la nomenclatura ultraísta que establece Ibarra. Guillermo Ara establece otra clasificación “Reverencia e irreverencia” (Héctor Castillo y Pedro de Embeita); “Los jefes inmediatos” (Vicente Huidobro, Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes); “Los vanguardistas” (González Lanuza, Oliverio Gironde, Sergio Piñero, Brandán Caraffa, Bernardo Canal Feijóo, Santiago Ganduglia, Alberto Hidalgo, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Jacobo Fijman, Córdova Iturburu, Pedro V. Blake, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges); “Los ultraístas moderados” (Carlos Mastronardi, Roberto Ledesma, Horacio Rega Molina, Francisco López Merino, Norah Lange, José B. Pedroni, Luis Cané, Carlos M. Grunberg, Pedro Herreros, Sixto Pondal Ríos).

<sup>951</sup> Federico de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934. “Leopoldo Marechal [...] Poeta brillante, de fondo romántico, con grandes dotes de elocuencia y facundia, ha escrito poemas postmodernistas y ultraístas de gran riqueza imaginativa y verbal sobre temas argentinos y universales. Su misma exuberancia le ha impedido llegar todavía al equilibrio de sus cualidades poéticas”, p. 1166.

<sup>952</sup> Rafael Cansinos Assens: *La Nueva Literatura: La evolución de la poesía (1917-1927)*. Colección de estudios críticos, Madrid, Páez, 1927. “Si Piñero puede ser considerado el clásico del Ultraísmo, Leopoldo Marechal sería el genio romántico transfundido a la modalidad nueva”, p. 393.

<sup>953</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994 y *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.

<sup>954</sup> Pedro Luis Barcia: “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. “*Días como flechas*, publicado en 1926, es un libro de neto y definido creacionismo”, p. 77. y “La poesía de Marechal o la plenitud del sentido” en Leopoldo Marechal: *Obras completas. La poesía*. Tomo I, Buenos Aires, Perfil, 1998. “...la pupila del poeta quiere ser adámica: mirar el mundo como por vez primera y proclamarlo con voz inaugural. [...] Este no es un libro ultraísta. Sí es imaginista, más cabalmente, creacionista, de la mejor raíz huidobriana”, p. X.

<sup>955</sup> Aseveraciones del español citadas por Antonio Undurraga: “Teoría del creacionismo” en *Vicente Huidobro: Poesía y prosa. Antología*, Madrid, Aguilar, 1967.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 122. “Leopoldo Marechal (en *Días como flechas*, 1926) concentra su énfasis ultraísta en figuras tales como «Noche de pie desnudo», «la cordura higiénica del viento», «los péndulos dibujan negativas», p. 122.

aplicar un criterio laxo, como el de *Generación de 1922*<sup>957</sup>, que sería compatible cronológicamente con una serie de acontecimientos capitales en las letras latinoamericanas de vanguardia –ese mismo año se celebra la Semana de Arte Moderno en San Pablo, se funda *Proa* en Buenos Aires, se publican *Trilce* de Cesar Vallejo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo o *Andamios interiores* de Maples Arce– aunque se trataría de una etiqueta generalizadora con menor poder explicativo, pues permitiría incluir en ella también al Grupo de Boedo, cuyos postulados diferían sustancialmente de los floridistas<sup>958</sup>.

El titubeo en la adopción de uno u otro rótulo –nacionalista o hispanizante– se adivina también en las páginas de la propia revista. En su número doble correspondiente al 24 de enero de 1925 Evar Méndez, bajo el título “Macedonio Fernández ¿un precursor del Ultraísmo?”, advierte que veinte años atrás publicaba Macedonio Fernández en el *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo las composiciones “Tarde” y “Suave encantamiento” y que ambas constituyen “acaso anticipación de Borges, González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, nuestros ultraístas”<sup>959</sup>, donde el Ultraísmo aparece connotado positivamente mediante el posesivo inclusivo de primera persona plural. Por el contrario, en el cuarto número correspondiente al 15 de mayo de 1924, en la sección estable titulada “Porte pago” –destinada a responder comentarios telegráficos a lectores y colaboradores, o como espacio para manifestar lacónicas ironías–, se rechazaba la publicación de versos ultraizantes a un lector que había enviado sus textos. La redacción apela al pronombre de tercera persona plural, en una operación de autoexclusión: “Kemil Wass: Se ha equivocado de buzón, los ultraístas están en *Inicial* y ellos gozarán además con el tema”<sup>960</sup>.

---

<sup>957</sup> Además de Oscar Grandov en su *Antología poética de Leopoldo Marechal* (Buenos Aires, Kapelusz, 1990), adscriben a esta clasificación Eduardo Mallea y Juan Pinto. Este último escribió sobre “La generación literaria del 22” en *Clarín*, 3 de febrero de 1947 y publicó unos “Apuntes sobre la generación literaria del 22” en la revista *Mundo Argentino*, el 29 de diciembre de 1954. Pinto define como Generación del ‘22 “a todos los escritores que alrededor de esa fecha tenían entre dieciocho y veinticinco años de edad cuando irrumpió en nuestro ambiente literario ese movimiento bifronte que a medida que tomaba cuerpo se fue nucleando en torno a dos publicaciones principales: *Martín Fierro* y *Los Pensadores*, y cuyos grupos se denominaron: de “Boedo”, los segundos; de “Florida”, los primeros. [...] el poeta Salvador Merlino, que perteneció a esta generación, escribió: «...nos parece más exacto decir, cuando se quiere señalar a los intelectuales de aquella época, la Generación del ‘22, y no la de *Martín Fierro* o *Boedo*. Porque más de un escritor significativo de ese tiempo no perteneció a ninguno de los dos grupos»”.

<sup>958</sup> En una entrevista con Cesar Fernández Moreno Leopoldo Marechal resume de la siguiente forma las diferencias entre ambos grupos: “Entre ambas escuelas hubo diferenciaciones, pero nunca oposición, sobre todo en las relaciones humanas. Predominaba en los de Florida una tendencia «estetizante» pura, natural en una época en que el acento económico-social no había recaído aún, como sucede ahora, sobre todas las actividades del hombre. Los de Boedo, unidos en su tendencia «socializante», se adelantaron a los de Florida”.

<sup>959</sup> Evar Méndez: “Páginas olvidadas. Macedonio Fernández ¿un precursor del Ultraísmo? en *Martín Fierro* Nros. 14-15, 24 de enero de 1925, p. 95.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 32.



Otra sección de la revista privilegiada para burlarse de los excesos ultraístas fueron los epitafios incluidos en el Cementerio y en el Parnaso satírico: “Don Jorge Luis yace aquí/ era un varón de los buenos/ lo mató la Inquisición/ por una coma de menos”<sup>961</sup>, en directa alusión a la parvedad de la puntuación ultraísta, o en “Jorge Luis Borges al fin murió/ y contra todas las previsiones/ solo logró/ hacer algunas “inquisiciones”/ donde nos dijo con claridá/ sus intenciones novo-genéticas/ introduciendo la novedá/ de ortografías ultra-fonéticas./ Dejó una herencia pobre y ligera:/ un montoncito de letras d/ que a las palabras cortando fue/ con la tijera”<sup>962</sup>, donde se deja en evidencia la artificiosidad del método de composición del movimiento y la afectación estilística criollizante de la supresión de la *d* final o intervocálica, practicada por Borges. Marechal evoca en su novela esta política lingüística ultraísta de capar vocablos y crear neologismos que tanto Borges como González Lanuza habían promovido como parte de la reforma de la ortografía desde el manifiesto-proclama de *Prisma* y la condena en el infierno schultzeano:

Pero la Falsa Euterpe insistió:

—Admitamos —dijo— que nuestro paciente sea un innovador genial. ¿Esa circunstancia le da derecho a capar los vocablos de nuestro idioma y a escribir *soledá y virtud, o pesao y salao?*

—¡Una travesura idiomática! —repuse yo—. Un caprichoso tijereteo de artista. Ese gusto de capar le viene de sus antepasados ganaderos.

—Bien —admitió la falsa Musa—. Pero le quedan los neologismos. Este señor ha tenido la frescura de introducir en el idioma ciertas *baldosedades, aljibismos y balaustradumbres* que claman al cielo<sup>963</sup>.

Eduardo González Lanuza, quien con más largo aliento defendió los principios ultraístas y forjó en las páginas de la revista una teoría sobre las metáforas químicas y físicas, será a su vez ridiculizado en los epitafios por su insistencia en la invención de imágenes geométricas de corte ultraísta-cubista: “Aquí reposa González/ Lanuza, el vate cuadrado/ el pobre murió atacado/ de “Prismas” intestinales”<sup>964</sup> y en “Fue antaño de la falange/ de “Prisma” y “Proa” y su musa/ cerró, con su hipotenusa/ el ángulo Borges-Lange/ Hoy con Samet hizo canje/ y se murió E.G.Lanuza”<sup>965</sup>. De Norah Lange se desautorizará la producción poética de sus poemarios publicados hasta el momento, de factura ultraísta: “En verso y prosa escribió/ Norah Lange. Aquí reposa/ Su verso se evaporó/ Y a nosotros nos quedó su prosa”<sup>966</sup>.

<sup>961</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro* Nro. 20, 5 de agosto de 1925, p. 146.

<sup>962</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro* Nro. 22, 10 de septiembre de 1925, p. 170.

<sup>963</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 594.

<sup>964</sup> “Parnaso satírico. Epigrafas y Epitafios” en *Martín Fierro* Nros. 14-15, 24 de enero de 1925, p. 102.

<sup>965</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro* Nro. 21, 28 de agosto de 1925, p. 154.

<sup>966</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro* Nro. 14-15, 24 de enero de 1925, p. 102.

Incluso las reseñas –un tipo textual que nos ofrece claves para interpretar el marco ideológico de la publicación, pues la selección de los temas, la visibilidad y promoción de ciertos títulos y autores son variables de gran potencialidad informativa– empezarán a desdeñar el rótulo de origen hispánico. Francisco López Merino, al reseñar el poemario *Alcándara*, destaca que Bernárdez por fin ha “traspuesto la zona de los *ismos*” y desdeñado “los recursos *pour épater*. Es de los que ya vienen de vuelta y conoce lo ineficaz de las vestiduras literarias. [...] Es innegable que no ha incurrido en el despropósito de escribir versos ateniéndose al pie de la letra a lo que prescribe el recetario de los *ultras*”. López Merino justifica la personalidad de Bernárdez, “un poeta de verdad y con esto se explica su emancipación”<sup>967</sup>. La ironía se colará de cuajo en la reseña que Jorge Luis Borges hace de *Literaturas europeas de vanguardia*: “Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, “ergo”, valemós más que ustedes... A lo cual cabe replicar ¿y cuando viene el sábado dónde lo arrinconan al viernes?”<sup>968</sup>. Con este juicio Borges declara el anacronismo del movimiento español, factible de ser superado (*sofisticado*) por el propio martinfierrista.

Promediando 1925 la revista se consolida en su proyecto nacionalista y se despoja programáticamente de tutelas hispánicas, operación que alcanzará su punto culminante en 1927, durante la polémica del meridiano. De manera coherente con esta política, desaparece definitivamente la denominación ultraísta como etiqueta de identificación del grupo, que será reemplazada siempre por la de martinfierrista o la de *floridista* –otro rótulo con anclaje local–. Se opera una inversión mediante la cual se bautizará como martinfierrista incluso a escritores extranjeros, en un movimiento simultáneamente centrífugo y centrípeto, de implosión y expansión, que confirma la fe del grupo en su propia estética:

*Martín Fierro* se aquerencia, se afirma, echa raíces, era necesario tener algún rancho adonde atar nuestro pingó, y naturalmente lo hemos buscado cerquita de las estrellas. Desde el tercer piso de una casa que abre sus ventanas a la calle Florida, nos asomaremos a la arteria más vital de la ciudad, para tomarle el pulso y percibir las más leves alteraciones de su ritmo. [...] tenemos plena conciencia de los compromisos que implica todo aquerenciamiento [...] el periódico incorpora martinfierristas europeos de primera fuerza<sup>969</sup>.

<sup>967</sup> Francisco López Merino: “Alcándara” en *Martín Fierro* Nro. 19, 18 de julio de 1925, p. 130.

<sup>968</sup> Jorge Luis Borges: “Literaturas europeas de vanguardia” en *Martín Fierro* Nro. 20, 5 de agosto de 1925, p. 142.

<sup>969</sup> “La dirección” en *Martín Fierro* Nros. 27-28, 10 de mayo de 1926, p. 196.

Durante el último año de la revista cobra fuerza la afirmación del seudónimo colectivo Ortelli y Gasset de que “Aquí le patiamo el nido a la hispanidá”, una frase que materializa el tránsito del Ultraísmo al martinfierrismo/floridismo, y que Evar Méndez redoblará al promover “nuestro pateado españolismo” y al bautizar al meridiano como “la más zafia y tropezada de las metáforas del Ultraísmo español”<sup>970</sup>. Es significativo que Bernárdez, la única voz del grupo que se alza en parcial defensa de los españoles, sea acallado y simbólicamente descastado por el director de la publicación. En su *Carta a Evar Méndez*, Bernárdez decía así: “Soy argentino. Y quiero que mi país sea argentino, y si es posible, porteño. Pero si la Argentina se transformara, a fuerza de bandoneones cocoliches y de tangos d’annunzianos, en una caricatura de Génova, optaría por atrincherarme en mis apellidos. Son españoles”<sup>971</sup>. La contrarréplica de Méndez no se hará esperar: “Caro Bernárdez [...] en su carta usted demuestra que no tiene nada que ver con *Martín Fierro*, no hablo del colaborador y amigo, sino del espíritu. *Martín Fierro* [...] abomina de lo neutro y lo ambiguo. Es nacionalista y progresista”<sup>972</sup>.

Como afirma Alberto Zum Felde, la aspiración a un nacionalismo superior, la voluntad de crearse una tabla de valores propios, esa búsqueda de una definición espiritual profundamente argentina se concentra hacia 1925 en el grupo *Martín Fierro*. Muchas variables convergen en ese rebrote nacionalista: el renacer de los movimientos nacionalistas en Europa después de la Primera Guerra Mundial, que tuvo cierta influencia sobre los intelectuales argentinos, así como el aluvión inmigratorio y el crecimiento demográfico hasta entonces predominantemente hispano-criollo, que puso en peligro de desaparición lo que hasta entonces se había considerado como representativo de la tradición nacional. Así se entiende “que esa nueva realidad fuera asumida como un desafío y se sintiera la responsabilidad no solo de definir y buscar un espíritu nacional propio sino también de contribuir a crearlo”<sup>973</sup>. La expedición criolli-malevi-funebri-putani-arrabalera que los martinfierristas emprenden en dirección a Saavedra, en el Libro Tercero de *Adán Buenosayres*, puede ser leído como una elaboración, a través del discurso literario, de aquella porfiada inquietud generacional.

---

<sup>970</sup> “Asunto fundamental” en *Martín Fierro* Nros. 44-45, agosto-noviembre de 1927, p. 375.

<sup>971</sup> “Carta a Evar” en *Martín Fierro* Nros. 44-45, agosto-noviembre de 1927, p. 384.

<sup>972</sup> “Respuesta de Evar”, *loc. cit.*

<sup>973</sup> Alberto Zum Felde: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana Vol. 2*, México, Guaranía, 1959, p. 70.



**Imagen 56.** Chiste de Carlos Loiseau (1948-2012), más conocido como *Caloi*, historietista argentino, publicado en el diario *Clarín* (Gentileza Fundación Marechal)

La revista *Inicial*, que desde *Martín Fierro* era identificada como bastión ultraísta –una estrategia para deslindar influencias castizas–, fue otro nicho polémico en relación con el Ultraísmo hispánico y el argentino, como hemos señalado ya en el capítulo anterior, donde explicamos que desde sus páginas Roberto Ortelli desautorizó las imágenes ultraístas-futuristas de Guillermo De Torre por no poder asociar sus metáforas maquinistas con la emoción cotidiana de la poesía de Borges. Para el investigador Carlos García, en más de un sentido, el debate de 1923 entre Torre y Ortelli fue un anticipo del mismo que pocos años más tarde eclosionaría a raíz del episodio del Meridiano<sup>974</sup>. Ortelli transcribe la carta insertando irónicos signos de admiración entre corchetes: “doy a conocer al público esta carta de Guillermo de Torre, que tan poco habla en su favor; tristeza por él, es claro, y por la juventud española, que puede producir un tipo de esta clase”. El español, en su epístola, le advierte que lo tratará amistosamente dado que “es usted, y sus amigos, los necesitados de amabilidades y benevolencias comprensivas como indubitables epígonos [!] del Ultraísmo castellano, y no de ninguno de nosotros, los iniciadores”. Para De Torre “El postrero, el recién llegado, el exento de documentación [...] trata de alzarse vanamente contra uno de los primogénitos, contra aquel que posee una auténtica y limpia partida de nacimiento literario, y tiene en su poder todas las pruebas del proceso, amorosamente custodiadas, para evitar intromisiones y mistificaciones”<sup>975</sup>. Es evidente que la calidad de tales réplicas cruzadas, donde se discute la “primogenitura” estética, contribuirá a socavar la identificación de los argentinos con el Ultraísmo.

Por su parte, Marechal juzgó al movimiento ultraísta en dos oportunidades (excluyendo la ficción alusiva al movimiento): en la temprana encuesta “La nueva generación literaria”, organizada por la revista *Nosotros* en 1923, y en una entrevista tardía con Cesar Fernández Moreno, en 1967. A la pregunta “¿es ultraísta?”, un joven

<sup>974</sup> Carlos García: “Periferias ultraístas: Guillermo de Torre y Roberto A. Ortelli (1923)” en *Fragments* Nro. 35, julio-diciembre 2008, p. 98.

<sup>975</sup> Roberto A. Ortelli: “Una curiosa epístola” en *Inicial* Nro. 3, diciembre de 1923, p. 207.

Marechal de 23 años responde con un juicio indirecto que permite adivinar la negación tras la crítica de artificiosidad en el método de composición, el argumento clásico de los incrédulos del movimiento: “Voy a valerme de una figura para definir el Ultraísmo: un pavo real disecado que deja ver hasta el alambre que le sostiene la cola”<sup>976</sup>. En la entrevista con Fernández Moreno publicada en la revista parisina *Mundo nuevo* el autor explicita su predilección por el rótulo nacional; a la pregunta “¿qué nombre te parece más correcto, y por qué, para designar tu generación literaria: martinfierrismo o Ultraísmo?” Marechal contesta:

he preferido siempre designarla con el nombre de *martinfierrista*. En rigor de verdad, solo fueron *ultraístas* dos o tres compañeros que recién llegaban de España o que conocían ese movimiento de suyo tan objetable en su originalidad (¡yo te saludo, viejo Reverdy!). Los demás andábamos y seguimos por nuestros propios carriles intelectuales. El de la revista *Martín Fierro* no fue un grupo homogéneo [...] Cada uno de nosotros profesaba o maduraba su estética personal, en una vistosa heterogeneidad que nos enfrentó a los unos contra los otros, hecho feliz que dio a nuestra literatura contemporánea una riqueza en la variedad que no se dio en similares movimientos americanos, el de Chile, por ejemplo, en que Neruda parecía ser aún el Alfa y la Omega de toda la poesía posible<sup>977</sup>.

El entrevistador aprovecha para preguntar qué semejanzas y diferencias existen entre el Ultraísmo español y el argentino, y Marechal remite a la autoridad de Guillermo de Torre en la materia mediante un comentario irónico en el que resuenan ecos de las polémicas mencionadas párrafos atrás: “Lo ignoro. Yo *no duermo de ese lado*, como dijo alguna vez nuestro querido Macedonio Fernández. Pregúnteselo a Guillermo de Torre, que es un especialista en esas y otras pequeñas maldades”<sup>978</sup>.

En una carta enviada por nuestro autor a su amigo poeta Horacio Schiavo desde París, en 1927, el joven poeta enumera y enjuicia varios ismos contemporáneos, sin mentar el Ultraísmo, ni siquiera como movimiento cancelado:

Aquí he visto a Figari, Amorim, Lazcano Tegui [...] Frecuento además el taller de Spilimbergo (que sigue siendo criollista intransigente), el de Basaldúa, Butler, Badi, etc. Trabajan mucho para una exposición que harán juntos en 1928, allá. He conocido además al chileno Huidobro, muy simpático e inteligente. Fijman y (Antonio) Vallejo llegaron: por suerte después de los 1<sup>os</sup> días, no nos vemos casi.  
Te voy a resumir el estado literario actual:

---

<sup>976</sup> Leopoldo Marechal: “La nueva generación literaria” en *Nosotros* Nro. 170, julio de 1923, p. 215.

<sup>977</sup> Cesar Fernández Moreno: “Distinguir para entender. Entrevista a Leopoldo Marechal” en *Mundo Nuevo* Nro. 18, diciembre de 1967, pp. 59-64.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 62.

creacionismo -----Dadaísmo (muerto) -----surrealismo (falso)  
(Reverdy-Huidobro)----- (Tzara-Picabia)----- (Breton-Aragón)  
Regla de los verdaderos poetas: escribir lo que se les de la gana, como lo crean más conveniente según su genio, libres de compromiso<sup>979</sup>.

Como señalamos en el capítulo anterior, no nos adherimos al criterio crítico según el cual la voluntad autobiográfica 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 como en Borges se ha tomado con demasiada seriedad el rechazo o menosprecio que ambos escritores han manifestado por sus iniciativas juveniles, la misma afirmación cuadra para Marechal, quien reconoce en su entrevista con Fernández Moreno que el primer llamado al vanguardismo poético le llegó de la revista *Proa*, y luego de *Martín Fierro*, ambas impregnadas de algunas de las búsquedas del movimiento peninsular: “por aquel entonces, en el ardor de la batalla, escribí y publiqué mis *Días como flechas*, un libro de combate, lujurioso de metáforas, que podé más tarde y reduje a unos diez poemas de tránsito menos difícil”<sup>980</sup>.

Todas las ideas despersonalizadas que aparecen en *Adán Buenosayres*, donde la vocera es una generación, a finales de la década del '20 se agotan: la obra individual va hallando su plasmación. Desde la desaparición de *Martín Fierro* se fortalecen la producción y la consolidación literaria y artística de cada integrante, dejando en sus colaboradores modalidades expresivas que se mantuvieron a través de los años y del rumbo diferente que cada uno llegó a tener en la vida y en la literatura. Para el escritor y crítico argentino David Viñas es a partir de las identidades generadas durante las vanguardias donde hay que buscar los desvíos creadores: el itinerario arrabalero de Borges es leído “como forma simétrica de distanciarse de la metáfora ultraísta”, el escritor niega todo lo que le suene a central e inaugura su marcha arrabalera y pausada. Andadura y escritura lo irán definiendo: zaguanes, zócalos, patios en declive, atardeceres diminutos, diminutivos, la infancia, los antepasados y la Recoleta. El *Fervor de Buenos Aires* reside ahí: un itinerario escurridizo para encontrar algún sitio en penumbra; una historia en dos ciudades entre el malestar y el desquite. “Las alucinaciones de Borges pueden ser rumiadas, a partir de su distanciamiento de la ideología vanguardista adscripta al Ultraísmo: de las metáforas, exprimidas y económicas al máximo hasta trocarse en esencias para *tomar vuelo*”<sup>981</sup>. Viñas interpreta la articulación de la literatura barrialista de los años '20 no solo tras el agotamiento de la

---

<sup>979</sup> El contenido de esta carta, fechada el 15 de marzo de 1927, forma parte del archivo de la Fundación Leopoldo Marechal. El viaje del escritor, así como el de Sergio Piñero, Antonio Vallejo y Jacobo Fijman, había sido anunciado desde las páginas de *Martín Fierro* en el Nro. 36, 12 de diciembre de 1926, p. 281.

<sup>980</sup> Cesar Fernández Moreno: “Distinguir...” *loc. cit.*, p. 64.

<sup>981</sup> David Viñas: “Trastorno de la sobremesa literaria” en *Tiempo argentino*, 10 de marzo de 1985, pp.2-3

metáfora vanguardista, sino como respuesta a la abolición del arielismo y la disolución de la torre de marfil modernista, en la encrucijada de una ciudad que, al dejar atrás su aire de aldea, se va desplazando por primera vez en metrópoli: Gironde rumbea hacia Flores, Caballito y las novias, González Tuñón apuesta a la estimulante sordidez de 25 de mayo y Balcarce, Blomberg –con inquietudes náuticas– se decide por el puerto, Marechal transita Almagro, Nicolás Olivari y González Tuñón (Enrique) coinciden por el Bajo, Borges ya declama Villa Ortúzar, Arlt zigzaguea entre Pueyrredón, San Luis y los rufianes, y Raúl Scalabrini Ortiz se empecina en el cruce de Corrientes y Esmeralda.

En la esquina de los '30, los otrora martinfierristas –ya también treintañeros– empezarían a hacer camino propio, a perfilar otro ángulo de mirada. No es casual que *Odas para el hombre y para la mujer* (1929) sea el primer libro en que Leopoldo Marechal reconoce su voz madura, sin haber envejecido. En sus versos se evidencia una primera embrionaria manifestación de denuncia política que perfeccionaría décadas más tarde, a través de la novela, como en su póstuma sátira *Megafón o la guerra* (1970). Leopoldo Marechal siente su propio “llamado al orden” en esos años; practicará una poesía neobarroca (*Sonetos a Sophia, El Centauro*) que tomará distancia del vanguardismo anterior.

Por todo lo dicho hasta el momento, el retrato novelado del poeta muerto en *Adán Buenosayres* adquiere pleno sentido generacional. Schultze, Amundsen, Del Solar, Pereda y Tesler son cinco nombres, pero los que llevan el ataúd, según el *Prólogo indispensable*, son seis hombres. El sexto firma al final del prólogo con las iniciales L.M, de modo que la figura autoral se presenta como el legatario de los manuscritos del poeta muerto y es concebido dentro del relato enmarcado como estación mediadora fundamental. La hipótesis de María Teresa Gramuglio es que la crisis de la subjetividad del héroe, con la dimensión alegórica de su camino de ascesis, solo pudo ser narrada rodeándola de otra zona narrativa que tiene como dominante una representación crítica del grupo de pertenencia sobre el cual se recortó y consolidó el ingreso de Marechal al campo literario de los años veinte:

Si efectivamente esto es así, si solo a partir de esa zona de representación que se despliega en los cinco primeros libros es posible narrar la crisis espiritual, parecería que esa crisis, cuya simbología ha desvelado a los críticos, fuera inescindible del ajuste de cuentas con el martinfierrismo [...] ese camino de ascesis, que no es para nada prescindible como parece haber sugerido Cortázar, debería también ser leído como el viaje textual con que el autor se separa del martinfierrismo, al cual entierra junto con Adán, para arribar a buen puerto. [...] renacimiento triunfal que puede ser visto como la

edificación de un nuevo lugar de autoridad para su imagen de escritor<sup>982</sup>.

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.

### 3.3. Los límites del pacto ficcional en *Adán Buenosayres*

La escritura autoficticia es sobre todo un juego, concretamente un juego que recordaría al juego infantil del escondite. Con la precisión y la libertad que nos permite la alegoría, en la autoficción el autor simula ser otro, o ser él mismo equívoca o engañosamente.

Manuel Alberca: “Finjo, ergo Bremen. La autoficción española día a día”<sup>983</sup>

Por la vía oblicua de la ficción, que de acuerdo con Paul Ricoeur se trata de otro modo de la metáfora, Leopoldo Marechal fabrica en *Adán Buenosayres* un prolijo “aparato alegórico”<sup>984</sup> 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, de acuerdo con el siguiente esquema:

---

<sup>982</sup> María Teresa Gramuglio: “Retrato del escritor como martinfierrista muerto” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 776.

<sup>983</sup> Manuel Alberca: “Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día” en Vera Toro et al.: *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 31-49.

<sup>984</sup> Así la define Julio Cortázar en “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*” en *Realidad* Nro. 14, marzo-abril de 1949, pp. 232-238.



PARODIA	CARICATURA
Criollismo	<p><b>Luis Pereda</b> (Jorge Luis Borges)  “criollista teórico”; “cegatón y bochinero”;  “bamboleante como un jabalí ciego”; “criollósofo y gramático”; “por altas razones de criolledad tenía el plano de Buenos Aires bien metido en el encéfalo”</p> <p><b>Arturo Del Solar</b> (Guillermo Juan)  “criollista práctico”</p>
Nacionalismo	<p><b>Petizo Bernini</b> (Raúl Scalabrini Ortiz)  “sociólogo de vanguardia”;  “hombre de la talla diminuta”</p>
Imaginismo	<p><b>Adán Buenosayres</b> (Leopoldo Marechal)  “vate de porquería”  “loro de la nueva generación que nos ha mortificado con las metáforas más absurdas”  “con la (s) testa (s) piojosa(s) de metáforas”</p> <p><b>Luis Pereda</b> (Jorge Luis Borges)  “agnóstico ciego”  “caso de onanismo intelectual”</p> <p><b>Tunicado Violeta</b> (asimilación deformadora de varios posibles martinfierristas: Schiavo, Olivari, Iturburu, Petit de Murat, Bernárdez)  “el de las metáforas pedestres” (a la manera de epíteto)</p>
Humorismo	<p><b>Franky Amundsen</b> (Oliverio Gironde)  “<i>speaker</i> y animador”; “globe trotter”  “el de la voz humorística” (a la manera de epíteto)</p>
Politización (realismo socialista)	<p><b>Príncipe Azul/Tunicado Rojo</b> (Boedistas)  “Cierta poeta libertario de la calle Boedo”  “el muy <i>bructo</i>” (a la manera de epíteto)</p>

De esta forma, un Marechal adulto reorganiza de manera novelesca las *escenas del archivo* que había auscultado durante las tertulias martinfierristas, en palabras de Norah Lange<sup>985</sup>, poniendo en práctica una *abismación en el código* que le permitirá carearse con el 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

<sup>985</sup> Norah Lange: *Obras completas. Tomo II*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 517. Nos referimos al discurso con el que la escritora conmemoró las bodas de plata del periódico *Martín Fierro*, recordando las tertulias en las que “Leopoldo Marechal auscultaba escenas para su entusiasmado archivo”.

que cada personaje simboliza alguno de los elementos prototípicos de la vanguardia argentina factibles de denuncia retrospectiva. El efecto de realidad de la novela viene reforzado no solo por los indicios textuales que permiten homologar el lugar del autor con el del narrador, sino también por el procedimiento de *transcripción del manuscrito*, que funciona como un “manto de verosimilitud que se tiende sobre el relato”<sup>986</sup>.

La autoficción se caracteriza por entablar un *pacto ambiguo* que implica la problematización de la relación autor/narrador dada la fluctuación entre la autobiografía y la narración puramente literaria. Posee un estatus híbrido:

la conjunción de pactos antitéticos (o sea, la conjunción del pacto autobiográfico con el pacto novelesco) crea un nuevo contrato de lectura en el que concurren simultáneamente la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto [...] un rasgo que consideramos esencial de cualquier autoficción (es) el pacto lúdico que el autor (implícito) inicia con el lector (implícito)<sup>987</sup>.

En la autoficción se juega con la homonimia: es posible identificar al personaje autoficcional por medio de referencias intertextuales, por alusiones al título de una de sus obras, nombres de personas relacionadas con el autor, por referencias autobiográficas a la nacionalidad, situación familiar, fecha y lugar de nacimiento, características físicas y/o la profesión del personaje en cuestión<sup>988</sup>. Hablamos de *pacto ambiguo* porque ni siquiera el *homonimato* entre autor y personaje garantiza el carácter autobiográfico del texto. No obstante, hay distintos grados de pacto ambiguo en las tres novelas estudiadas. Según Manuel Alberca existirían dos posibles interpretaciones según se incline el autor hacia la autobiografía o hacia la novela. Si se inclina hacia la primera el acento se pone en la identidad del autor, pero si el autor se inclina hacia la segunda, ficcionaliza su identidad y pone el acento en la palabra *ficción*: “La denominación novela aquí se toma totalmente en serio. El lector desde su posición entiende que el autor no se compromete a ser veraz ni a mostrar su identidad, sino por un rodeo o circunloquio ficticio difícil de comprobar”<sup>989</sup>. Tomando en cuenta la mayor o

---

<sup>986</sup> Luis Gusmán: “*Adán Buenosayres*: la saturación del procedimiento” en *Revista Iberoamericana* Nro. 125, octubre-diciembre 1983, p. 731.

<sup>987</sup> Existen numerosas definiciones de la *autoficción literaria* que han sido completadas y modificadas desde su primer “descubrimiento” por Philippe Lejeune en 1975 y su bautizo por Doubrovsky en 1977. La denominación es mucho más joven que el fenómeno, ya que, de hecho, vamos a encontrar precursores de la autoficción en la literatura española que se remontan a la Edad Media y al Renacimiento. “La diferencia fundamental entre la autobiografía y la autoficción estriba en el hecho de que, como advierte Marie Darrieussecq, esta asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate; dicho de otro modo: la autoficción cuestiona la práctica ingenua de la autobiografía al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción”, Ana Casas: “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias” en Vera Toro et. al. (Eds.): *La obsesión... op. cit.*, p. 193

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>989</sup> Manuel Alberca: “Finjo ergo Bremen” en *ibid.*, p. 37.

menor inserción de claves transparentes, *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 como el viaje a Noruega, Lange apela a una “homonimia cifrada”<sup>990</sup> 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<sup>991</sup>.

En la novela marechaliana hay personajes que son “de clave” y otros que son “asimilaciones deformadoras” de los referentes extratextuales. Según Adolfo Prieto existiría una desigualdad evidente en el tratamiento de los personajes, pues el papel de héroe recae sobre Marechal, mientras que los otros aparecen cada vez que el protagonista necesita justificar una palabra o contrarrestar una acción:

Esta suerte de arbitrariedad distributiva –la simpatía caudalosa con que es mirado Adán Buenosayres frente a la dureza implacable con que son vistos los otros héroes– es la que ha permitido a Marechal dejarnos un testimonio de su generación mucho más valioso que el que nos hubiera dejado un Adán Buenosayres puesto en pie de igualdad a los héroes secundarios. Las abundantes páginas que Marechal dedica a radiografiar, aunque humorísticamente, a los hombres de su generación, demuestra la importancia que les atribuye (y que se atribuye a sí mismo)<sup>992</sup>.

---

<sup>990</sup> Este concepto proviene de Sabine Schlickers: “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción” en *ibid.*, p. 64.

<sup>991</sup> Con esta afirmación dejamos en claro nuestro alejamiento de la perspectiva retórica demaniana. El programa retórico de Paul de Man (1986, 1991) parte de la premisa de que la literatura es ficción no porque niegue la realidad sino porque el lenguaje no funciona según los principios del mundo fenoménico. Por lo tanto “no es cierto a priori que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje”. Su proyecto se basa en separar radicalmente el mundo del lenguaje del mundo de los objetos, ya que el único tipo de conocimiento que permite el lenguaje es el conocimiento acerca de sus propias estructuras, defendiendo así la especificidad del campo literario. “No es una función estética sino retórica del lenguaje, un tropo identificable (la paranomasia) que opera al nivel del significante y que no contiene ninguna declaración responsable sobre la naturaleza del mundo, a pesar de su fuerte potencial para crear la ilusión opuesta”. De este modo, el crítico belga presenta una visión epistemologizante de la retórica, que tendría la capacidad de revelar las estructuras del lenguaje en general por medio de la literatura. La retórica, el estudio de los tropos, único elemento del lenguaje portador de “significado” implica una vacilación o indecibilidad del sentido. El sentido concebido por la retórica tiene dos instancias: el sentido literal y el sentido figurado. No se trata para el que analiza un texto retóricamente de inclinarse en favor de alguno de los dos sentidos, sino de mantener la oscilación entre el sentido literal y el figurado. Entonces, el sentido literario siempre funciona de manera indecible. “La función retórica [...] interviene como elemento decisivo pero desestabilizador [...] la literatura no es un mensaje transparente [...] la decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación”. Citado de *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, pp. 21-29.

<sup>992</sup> Adolfo Prieto: *Los dos mundos de Adán Buenosayres. Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1959, pp. 64-65.

Como en *El movimiento V.P.*, donde Cansinos Assens evita caricaturizar a los grandes valores del Ultraísmo español –Gerardo Diego, Juan Larrea, el invitado Borges–, Marechal elude la caricatura transparente de sus amigos Francisco Luis Bernárdez y Horacio Schiavo, así como del admirado Macedonio Fernández.

Manuel Alberca se pregunta por los motivos para que un escritor contemple y viva su vida *sub especie literaria*: ¿Hasta qué punto la autoficción es una forma de juego frívolo o una necesidad para decir de manera novelada lo que de otra forma no se acierta, no se puede o se evita decir? Para Adolfo Prieto la novela de Marechal, publicada veintiún años después del cierre de la revista órgano del grupo, precisamente dada la distancia entre vivencia y escritura exige que la consideremos *interpretación* y no *testimonio*. Marechal organizó sus propias experiencias y recuerdos desde un determinado mirador artístico y desde una perspectiva vital que ya no era la de sus mocedades, “y sin embargo [...] no vacilamos en reconocerlo como valioso testigo de la generación [...] El viaje nocturno por Saavedra, los diálogos en la casa de Franky Amundsen tienen tanto valor testimonial en nuestra literatura como la colección íntegra de *Martín Fierro*”<sup>993</sup>. Nosotros hemos preferido llamarla “crónica novelada” por considerar que en este sintagma se pone en evidencia el pacto ambiguo del que hablamos ya: la precisión informativa de la crónica en tanto relato que narra acontecimientos según su organización cronológica, con pretensión de verdad, y la libertad en la ruptura del pacto autobiográfico propio de la fabulación novelesca. Advertimos que *Adán Buenosayres* es la única de las tres novelas analizadas que no sigue el orden cronológico intrínseco a la definición de crónica, porque puestos a restablecer la cronología diegética vemos que el orden factual sería el siguiente: acontecimientos del libro VI, de los libros I-IV, del final del libro IV, del libro V, del libro VII y del prólogo indispensable.

### 3.3.1. *Raúl Scalabrini Ortiz, o la parodia del nacionalismo*

Hay caricaturas más parecidas que retratos.

Henry Bergson, *La ríe*

Los años veinte tienen un carácter fundacional para ciertas tradiciones intelectuales, culturales y políticas del siglo XX en América Latina: la reflexión sobre el concepto de *nación* fue un tópico que se ubicó en el centro del repertorio intelectual, según estudia Patricia Funes. “No es que tengamos brújula propia, es que hemos

---

<sup>993</sup> Adolfo Prieto: Los dos mundos de Adán Buenosayres en Boletín de literaturas hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral n 1, 1959, pp.65

perdido la ajena” escribía Pedro Henríquez Ureña en 1925<sup>994</sup>. Los *bárbaros* europeos se habían suicidado en una guerra, en palabras de José Ingenieros, de modo que el carácter de *civilización* merecía ser revisado. Oswald Spengler había escrito un ensayo con el significativo título de *La Decadencia de Occidente*, aparecido en las postrimerías de la guerra. Fue entonces cuando los intelectuales latinoamericanos de los años veinte intentaron galvanizar solidaridades colectivas y recrear una “comunidad imaginaria” para transformar sus propias naciones en patrias antiguas, fundando una aparente paradoja: “cuanto más drásticas son las revisiones, más atrás en el tiempo se retrotrae la búsqueda de símbolos para legitimar linajes y prosapias. El Tawantinsuyu, el ayllu, Quetzacóatl, el Cóndor de Chauvín, la comparación arqueológica entre la civilización azteca y la egipcia o el símil literario del *Martín Fierro* con la *Chanson de Roland*”<sup>995</sup>.

*Salvar a la nación* se erigió en una tarea que los intelectuales toman como parte de sus incumbencias, una labor tributaria de la crisis generada “por la Gran Guerra en el pensamiento latinoamericano al tiempo que se ve reforzada por el colapso, la erosión o las impugnaciones al orden oligárquico. Lo anterior lleva a la revisión de los presupuestos políticos, sociales y culturales de ese orden”<sup>996</sup>. Definir la nación en términos de “ciudadanía”, “patria”, “argentinidad”, “mexicanidad” o “peruanidad” fue el paso explicativo desde el cual partieron gran cantidad de explicaciones. Un ejemplo: para Luis Valcárcel y el *Grupo Resurgimiento* el Perú esencial y profundo es el Perú indio; la nación es el *inkario*. En la misma línea de cavilación sobre la esencia del ser nacional, *Adán Buenosayres* reconstruye en clave ficticia el debate en torno a su naturaleza, tan propia de los años veinte, y 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 arquetipo de la argentinidad proviene del linaje del *criollo viejo* –afirmarían Pereda/Borges y Del Solar/Guillermo Juan–. También del descendiente del *inmigrante europeo*, es decir, del argentino “nuevo”, de segunda generación –agregaría Adán Buenosayres/Leopoldo Marechal<sup>997</sup>. Sin embargo el argentino es también heredero de una raza milenaria como la *judía* –añadiría Samuel Tesler/Jacobo Fijman–. El *espíritu de la tierra* no es otro que el ciudadano de la metrópoli, metaforizado en el hombre de Corrientes y Esmeralda –señalaría Bernini/Scalabrini Ortiz–. El argentino es un ser híbrido en construcción, el *Neocriollo*, una raza nueva y distinta con un lenguaje propio creado por aglutinación de variedades latinoamericanas –dirá Schultze/Xul Solar. Y el indígena ¿ocupará también su sitio en la construcción del ser nacional?, es la incógnita

---

<sup>994</sup> Patricia Funes: *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 13.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 296.

tácita que surge durante la travesía de los excursionistas a Saavedra. Ninguno de los personajes asume la voz viva del indio –Del Solar lo considera perteneciente a “una raza que, al fin y al cabo, atañía más a la prehistoria que a la historia de los argentinos”–. Y con ello, la novela ya propone una respuesta.

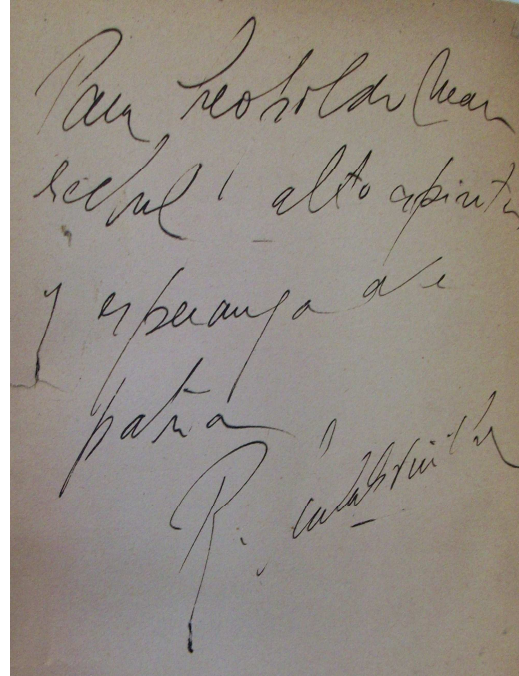
El sociólogo, periodista y ensayista argentino Raúl Scalabrini Ortiz (1889-1959) es considerado, junto con Arturo Jauretche, un precursor del revisionismo histórico y del pensamiento en torno del ser nacional argentino. Sus inquietudes se sintetizaron en la creación del movimiento FORJA, de origen radical, aunque varios de sus integrantes posteriormente apoyarían fervorosamente a Perón. Vehemente defensor de los intereses nacionales, se opuso a las políticas imperialistas de Gran Bretaña y los Estados Unidos. Estas posiciones están claramente reflejadas en sus obras de investigación, denuncia y ficción, entre las que cabe mencionar: *El hombre que está solo y espera* (1931), *Política Británica en el Río de la Plata* (1936), *Historia de los ferrocarriles argentinos* (1940), *Tierra sin nada, tierra de profetas* (1946) y, entre otras, *Perspectiva para una esperanza argentina* (1950). Colaboró en *La Nación*, *El Mundo*, *Noticias Gráficas*, editó *Señales* (1935-1936) y *Reconquista* (1939). Norah Lange reconoce el ascendiente del pensamiento de Scalabrini Ortiz en la generación martinfierrista:

...me enseñó a ser nacionalista en el sentido puro de la palabra. Llegaba a casa, los sábados naturalmente, y nos aleccionaba sobre ferrocarriles y Malvinas, sobre Forja y la fe misma que los envolvía. Años después, el día que asaltaron las Malvinas, Oliverio y yo tomamos una copa de más. En la época de la calle Tronador, Raúl acababa de publicar *Historia de los ferrocarriles argentinos*. Ese libro era un arma nacionalista que respetábamos y reconocíamos<sup>998</sup>.

Los títulos de las obras dan la pauta del perfil ideológico del autor, algunos de cuyos volúmenes los encontramos dedicados a Leopoldo Marechal en la biblioteca rosarina de la Escuela de Letras. Uno de ellos es *El hombre que está solo y espera*, publicado por Gleizer en 1931, en cuyo colofón se lee “Este libro que compendia los sentimientos que yo he soñado y proferido durante muchos años en las redacciones, cafés y calles de Buenos Aires, fue vivido durante los treinta y tres años del autor y escrito en un mes, a instancias amistosas de Don Manuel Gleizer”. La dedicatoria reza “A Leopoldo Marechal, gran poeta de Buenos Aires en humilde testimonio de admiración y cariño”. Otro título presente en los anaqueles de su biblioteca particular es *Política británica en el Río de la Plata*.

---

<sup>998</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras con Norah Lange*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 16.



**Imagen 57 y 58.** Dedicatoria de Raúl Scalabrini Ortiz: “Para Leopoldo Marechal, alto espíritu y esperanza de la patria”

Las fronteras culturales y económicas de América Latina también se recortaron frente a un “otro” externo, más concretamente contra la dominación imperialista, señala Patricia Funes. En la década de 1920 el antimperialismo cruzó el pensamiento político-social latinoamericano instalando uno de los rasgos más significativos y fundacionales de la reflexión regional en el siglo XX. Si bien pueden rastrearse antecedentes, “en esta década el antimperialismo se construyó como un objeto teórico y político, a la luz de la expansión norteamericana en la región”<sup>999</sup>. El pensamiento antimperialista de la primera posguerra delineó un perímetro inclusivo a escala regional y señaló destinos y estrategias comunes para “Indoamérica” (y la cuestión del nombre es indicativa de nuevas búsquedas). Autonomía, autodeterminación, soberanía, independencia, son conceptos que se reforzaron frente a los desafíos de un “afuera” imperial: las oposiciones rodosianas Ariel-Calibán o latinos-sajones, el Iberoamericanismo de José de Vasconcelos, el “Punto de vista antimperialista” escrito por José Carlos Mariátegui para ser presentado en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana reunida en Buenos Aires entre el 1 y 12 de junio de 1929 intentan fundar una identidad racial-espiritual de América Latina concebida ontológicamente sobre la base del rechazo del imperialismo. Leopoldo Marechal reelaborará en *Adán Buenoayres* buena parte de las ideas antimperialistas en boga en la década del veinte y, puntualmente, aludirá a algunos planteos de *Política británica en el Río de la Plata* de su camarada Scalabrini –

<sup>999</sup> Patricia Funes: *Salvar... op. cit.*, p. 205.

ficcionalizado como el Petizo Bernini, con semejanza física y fonética incluidas— con el objetivo de satirizar la retórica nacionalista del grupo. Cuando Pereda pregunta a Adán en la Glorieta Ciro cuál es su posición de argentino ante la avalancha inmigratoria, Adán responde que “no pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza”. El poeta se apropia aquí de una frase del sociólogo y parafrasea el título de su primera obra. El ataque al imperialismo inglés dará lugar a un episodio hilarante —y de notable vigencia— en una de las tertulias en casa de los Amundsen, cuando los martinfierristas se enfrentan a Mr. Chisholm y precisamente Bernini oficia de vocero:

...*mister* Chisholm, deponiendo una indiferencia que a nadie había engañado, hizo llover sobre Del Solar todo el hielo de las brumas natales.

—Eso es una ingratitud —le dijo—. Una ingratitud y una salvajada. Me gustaría saber qué hubiera sido esta nación, por ejemplo, sin el concurso de Inglaterra. [...]

El asombro más vivo se reflejó en todas las caras. Del Solar, Buenosayres, Pereda, Bernini, Franky, todos a una se miraron en silencio y como petrificados. En seguida, e instintivamente, aquellos hombres tan desiguales en origen, humor y pensamiento se acercaron el uno al otro, tal como si estrecharan filas contra un peligro común. [...] Y el primero en salir a la liza fue Bernini, cuya intrepidez era famosa en este género de batallas internacionales.

—Creo que *mister* no ha entendido bien —empezó a decir—. Para nosotros Inglaterra no es el extranjero.

—¡Ah, ah! —sonrió *mister* Chisholm complacido—. ¿Qué cosa es entonces?

—¡Inglaterra es el enemigo! —le respondió Bernini en son de trompeta.

[...]

—*Delenda est Britannia!*

—Les rechazamos dos invasiones —tronó Del Solar— [...]

Rojo como un gallo de pelea *mister* Chisholm tendió su puño a los insurgentes.

—¡Nadie puede negar la misión civilizadora de Inglaterra! [...] —

¡Indios! —rezongaba *mister* Chisholm— ¡Peores que indios!

Y aquí Bernini dio la carga famosa que habría de valerle tanto laurel en lo futuro. Volviéndose a sus pares exclamó:

—¡Basta de fiorituras! Al fin y al cabo, ¡que nos devuelvan las Malvinas!<sup>1000</sup>

Para Julio Cortázar este tipo de episodios desmerecen la fantasía de la novela, pues se convierten en un ejemplo de resentimiento partidista, de oposición reaccionaria

---

<sup>1000</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 144-145.



“arrancada de un editorial de hojita nacionalista”<sup>1001</sup>. Sin embargo, nosotros consideramos que es gracias a esta polifonía de discursos contemporáneos e intertextos transparentes que la novela funciona como crónica novelada del pensamiento de la generación vanguardista argentina por antonomasia, y retrata con éxito el friso social de la Argentina de los años veinte.

La retórica del nacionalismo y antimperialismo argentino no nació con Scalabrini Ortiz, sino con dos antecedentes de la Generación del Centenario. El primero, Ricardo Rojas, quien diseñó una filosofía de la argentinidad para aplicar a la educación y a los espacios públicos; su obra conforma una unidad que va desde *Blasón de Plata. Meditaciones sobre el abolengo de los argentinos*, hasta su plan estético plasmado en *Eurindia*, en los años veinte. *La Restauración Nacionalista* es la obra del período previo a la Guerra en la que Rojas despliega con mayor profundidad el problema nacional: Patria, patriotismo, nación, nacionalidad y nacionalismo son objeto de definición y conceptualización, tarea que continúa en *La Argentinidad* (1916) y sobre todo en *Historia de la Literatura Argentina* (1922). Para Rojas el imperialismo es “paranoia de los pueblos”, “megalomanía”, “patología de las naciones”, “malformación del espíritu nacional” –se trata de definiciones volcadas en *La guerra de las naciones*, en 1924– y por ello las tareas del nacionalismo deben dirigirse hacia adentro<sup>1002</sup>. Otro pensador que contribuyó al acervo de reflexiones sobre la construcción de la nación argentina fue José Ingenieros, enmarcado en la tradición del positivismo. Concibió a las naciones –al igual que los organismos– como entidades que luchan por sobrevivir; las que triunfan en la contienda son mayoritariamente blancas. Su discurso médico biologicista, influido por el pensamiento de su maestro José María Ramos Mejía, lo llevó a considerar a la nación como patrimonio de unos pocos, jamás del pueblo, especie de *Volkgeist*, por lo que se opuso a la ampliación del sufragio, llegando a afirmar que “el constructo civilizatorio es patrimonio exclusivo de las mentes conspicuas [...] en esos pocos está la nacionalidad” (en *El hombre mediocre*, 1913). El único personaje en el que cuaja el papel temático de antagonista en *Adán Buenosayres* es Lucio Negri, asistente a las tertulias literarias, pretendiente de Solveig Amundsen y desencadenante de la angustia amorosa de Adán, a

---

<sup>1001</sup> Julio Cortázar: “Adán...”, *loc. cit.*, p. 67. Coincide en esto Jitrik, para quien “con malevolencia ejemplar, Marechal ha sabido encontrar en sus contemporáneos las taras y defectos personales que mejor le convenían. [...] Más o menos arbitrariamente todos los personajes, salvo Adán, postulan su teoría; Bernini habla del espíritu de la tierra, para Tesler todos son mulatos y resentidos, Pereda y del Solar buscan en el taita y en el guapo la esencia y la explicación de lo argentino [...] Ninguna de ellas es tomada en serio. Su enunciado goza de la carcajada aprobatoria. Pero Adán no ríe y afirma que nuestra tierra es corruptora. Como es de lejos la tesis más interesante, es escuchada con respeto, aunque todo termine después en la hilaridad. [...] Marechal [...] parecería que hubiera querido crucificar a unos cuantos sin remisión y que en su premura por concluir con ellos hubiera hecho omisión de ciertos cuidados de primordial importancia”. Noé Jitrik: “*Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal” en Ismael Viñas et. al.: *Contorno. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, pp. 98-105.

<sup>1002</sup> Patricia Funes: *Salvar...op. cit.*, p. 92.

quien se nombra como “el medicucho”, “laureado en medicina”, “orondo y joven escolapio”, representante de “la ciencia moderna” o, irónicamente, símbolo de la “dirección ascendente del Progreso”. En la novela, el ateo Negri atribuye los conocimientos místicos y las visiones a la acción de las secreciones internas o de las patologías nerviosas, y confiesa haber buscado el alma con bisturí en la sala de disecciones, sin éxito. Será uno de los condenados en el infierno schultzeano, en la Ciudad del Orgullo. Este personaje parece ser la contrafigura de José Ingenieros, único médico positivista que efectivamente asistió a las tertulias organizadas por la familia Lange en su casa de la calle Tronador, aunque el trasfondo romántico de la pareja Negri-Amundsen aparenta formar parte de la fantasía novelesca.



**Imagen 59.** Imagen de una de las tertulias de la calle Suipacha, organizadas por el matrimonio Girondo-Lange

En la década del veinte se produce un desplazamiento en la reflexión intelectual sobre la nación, de su tratamiento a partir de categorías biológicas a su consideración en términos sociales y culturales:

...hay una “espiritualización” (en palabras de la época) del problema, es decir, un análisis que tiende a enfatizar las condiciones histórico sociales y culturales de la nación. [...] La tradición liberal había puesto en el centro de la definición de la nación a la ciudadanía, la tradición positivista, a la morfología racial. Ambas, con una impronta proyectual muy fuerte, clausuraban el pasado. En ambas, las pertenencias a la nación eran más excluyentes que inclusivas. En esta década el pensamiento latinoamericano buscó fórmulas para ensanchar la nación: en el tiempo (apelando al pasado, las tradiciones y los orígenes) y en densidad social (al considerar al “otro” antes excluido) [...] la metáfora del “mestizaje espiritual” es recurrente en los discursos intelectuales de los años veinte: Belaúnde con su “síntesis

viviente”, Vasconcelos con su “Raza Cósmica”, *Genius Loci* para Rojas o “clases medias” para Molina Enríquez<sup>1003</sup>.

Nosotros agregaríamos a este listado el concepto de *espíritu de la tierra* que acuña Raúl Scalabrini Ortiz para definir en *El hombre que está solo y espera* al arquetipo de la argentinidad. La parodia de este opúsculo de sociología también tiene su lugar en *Adán Buenosayres*, con la reflexión de Bernini acerca de la supuesta tristeza esencial del porteño como corolario de su soledad sexual (por este motivo en el infierno cacodélfico el petizo Bernini ocupará el Estanque de los Lujuriosos). La calle Corrientes esquina Esmeralda, donde funcionó la *Revista Oral* y cuya biografía trazó Leopoldo Marechal, es la avenida que elegirá Raúl Scalabrini Ortiz para perfilar su paradigma de porteño:

Me dilaté en la nada fatua sino imprescindible creación de un hombre arquetipo de Buenos Aires: el Hombre de Corrientes y Esmeralda [...] (decidí) ubicarlo en esa encrucijada, para mí, polo magnético de la sexualidad porteña. Este hombre es el instrumento que me permitirá hincar la viva carne de los hechos actuales, y en la vivisección descubrir ese espíritu de la tierra que anhelosamente busco. [...] Es, además, el protagonista de una novela planeada por mí, que ojalá alguna vez alcance el mérito de no haber sido publicada. [...] El Hombre de Corrientes y Esmeralda es el vórtice en que el torbellino de la argentinidad se precipita en su más sujuzgador frenesí espiritual. Lo que se distancia de él [...] tiene menos espíritu de la tierra<sup>1004</sup>.

Será Marechal quien escriba esa novela anunciada y nunca escrita por Scalabrini, colocando el problema sexual en el centro del discurso de Bernini:

—¡Miren! —les dijo, señalando los diversos grupos que la integraban—. Lo que yo les decía: hombres por un lado y mujeres por otro. La disyunción de los sexos. ¡El gran problema de Buenos Aires! [...] —Trifulcas intelectuales —pontificó—, bochinches en las canchas de fútbol, refriegas políticas en los comités. ¿Qué son al fin y al cabo? Las válvulas de escape que utiliza un pueblo sexualmente reprimido. [...] —¡Rianse! —los amonestó Bernini—. Las estadísticas de la ciudad revelan una inquietante desproporción entre hombres y mujeres<sup>1005</sup>.

El año 1910 es revelador. Llega a la Argentina el mayor número de inmigrantes de la historia del país, desembarcaron en el puerto de Buenos Aires 350.000 personas. La ciudad tenía entonces 1.270.000 habitantes, de los cuales el 51% eran inmigrantes.

---

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1004</sup> Raúl Scalabrini Ortiz: “El hombre que está solo y espera” en *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Presidencia de la Nación, 2001, p. 53.

<sup>1005</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 135.

Entre 1906 y 1910 arriban 1.200.000 inmigrantes en un Buenos Aires que absorbía el 25% de la población total del país<sup>1006</sup>. La Gran Guerra reavivó el debate sobre la cuestión inmigratoria en Argentina. Los efectos regresivos de los flujos migratorios como producto de la guerra (se calcula la reemigración de más de doscientas mil personas) sumados a la protesta obrera, inquietaron a las elites dirigentes. El conflicto social y las grandes huelgas de 1919 (“Semana Trágica”) y 1921-22 (huelgas patagónicas) llevaron a revisar y a ponderar con animosidad las políticas pasadas de “puertas abiertas”. Encuestas, encuentros, artículos en la prensa periódica, ensayos, alertaban acerca de futuros disolventes. Señala Patricia Funes que en los años veinte varias iniciativas, desde el Estado y desde las asociaciones dirigentes, volvieron a considerar las normas y valores de la inmigración “deseable”. En la década de 1920 todos los bloques políticos presentaron proyectos para rectificar y mejorar la Ley 817 de Inmigración, haciéndola corresponder con los nuevos desafíos: socialistas (Enrique Dickman en 1916, vuelto a presentar en 1917, 1919 y 1922), radicales (Carlos Melo, en 1919), conservadores (Rodolfo Moreno, 1916). En todos los casos, se señalaba la necesidad de regular las condiciones de recepción de inmigrantes. Algunos ponían el énfasis en el conflicto social y la gobernabilidad, otras en el componente étnico, otras en la “salud pública”. Otra cuestión era la selectividad étnica, que reactualizaba los discursos racistas precedentes: el inmigrante no debía provenir de razas “inferiores” sino iguales o mejores que las locales. *Adán Buenosayres* se hace eco de esta disputa entre nacionalismo e inmigración, con la meta de parodiar sus términos:

Desde hacía rato el petizo Bernini estaba que se salía solo de la vaina: hombre de intelección y de pasión, su naturaleza dual presagiaba un estallido.

—El país no necesita buscar su alma en el extranjero —anunció al fin—. Hay alguien que se la dará, y sin pedírsela.

—¿Quién? —le preguntó Adán.

—¡El Espíritu de la Tierra!

Samuel Tesler volvió a dejar oír su risa peligrosa.

—¡Naturalmente! —dijo—. Un buen día la pampa se abrirá de piernas y parirá una metafísica.

—Hablará el Espíritu de la Tierra—insistió el petizo, atorado de misterio—. ¡Hablará, no lo duden!

—Y hará un papelón —dijo Franky—. Soltará un mugido de vaca.

Pero Del Solar no admitía ya componenda ninguna.

—Con o sin Espíritu de la Tierra —exclamó—, ¡que nos dejen en paz los extranjeros! Esto ya no es un país: es una factoría.

La posición de uno y otro bando era irreductible: una guerra civil parecía inminente<sup>1007</sup>.

<sup>1006</sup> Datos aportados por Funes, p. 181.

<sup>1007</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 144.

Adolfo Prieto sintetiza en su libro temprano la incógnita que plantea *Adán Buenosayres* en torno a la plausible identificación de un arquetipo de argentinidad. Esto ocurre en el viaje nocturno por Saavedra, cuando a Pereda, Bernini, Franky, Tesler, Schultze, Del Solar y Buenoayres se agregan “exorcismos alegóricos”: el indio, el gaucho, el neocriollo. El criollismo se revela como un gesto retórico, tampoco la pampa ni el espíritu de la tierra darán por sí mismas un sentido a la historia argentina, el indio es un ser impensable en la civilización, el gaucho perdió en buena ley su chance ante el gringo laborioso: “No son válidos esos mitos tradicionales, como tampoco lo son estos de fechas recientes: el compadrito y el payador. La segunda parte del libro tercero, el velorio de Juan Robles, es un punzante estilete dirigido a una porción sustanciosa de la literatura de Borges, principal responsable de la mistificación del compadre”<sup>1008</sup>. Para Prieto, Leopoldo Marechal destruye las creencias más caras a su grupo generacional y así entona una jocosa acta de defunción a la compartida voluntad nacionalista del martinfierrismo. Creemos que no hay en la novela un mensaje tendencioso ni una verdad sugerida: se abre el escenario a una pluralidad de opciones para concluir en la indefinición sobre la posibilidad de caracterizar un arquetipo de ser nacional, por ser un *sujeto en construcción a partir de numerosos sedimentos*. Como dirá Adán, sumido en la confusión, los argentinos de ahora viven “sin arraigo en nada”. Esta perplejidad explicaría el final de la novela, ese desenlace abrupto que ha desorientado a críticos y lectores en el que Adán y Schultze encuentran al Paleogogo en la Gran Hoya del noveno círculo infernal y la obra se interrumpe con una ristra de frases populares puestas en boca del protagonista. Para la época de *Megafón o la Guerra*, superado el apogeo peronista, Marechal habrá capitalizado más respuestas.

Antes de concluir este apartado nos parece oportuno mencionar un texto crítico en el que se tergiversa peligrosamente el planteo nacionalista que subyace en *Adán Buenosayres*. Se trata del artículo “Tradición popular y producción de ideología en *Adán Buenoayres* de Leopoldo Marechal” del crítico uruguayo Gabriel Saad. Según este autor, en la novela marechaliana existen “afirmaciones, escenas o planteamientos cuyo contenido ideológico no puede menos que provocar horror, indignación o, sencillamente, repugnancia”. Opina que “no hay nada que hacerle: todos los nacionalismos son de padecer”<sup>1009</sup>, apela a la autoridad del horizonte de recepción cuando señala que “la revalorización de esta obra se produce en la década 1960-1970, aparece asociada a este auge de la ideología nacional-populista [...] los aspectos formales, innovadores de la novela pesan más en su éxito que su contenido ideológico”

<sup>1008</sup> Adolfo Prieto: *Los dos mundos... op. cit.*, p. 69.

<sup>1009</sup> 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, p. 235.

y atribuye el “antisemitismo” de la novela a la influencia del pensamiento de “la Iglesia católica (de la que nunca se apartó)”<sup>1010</sup>. El primer error en que incurre Saad es el de achacar el tratamiento de la agenda nacionalista a una iniciativa individual, cuando, en virtud de lo explicado hasta el momento, vemos que se trató de una inquietud doblemente generacional (Generación del Centenario, martinfierrismo) y una fuente de nutridas reflexiones a nivel regional-subcontinental que no es posible obviar si se desea efectuar un abordaje serio del tópico en cuestión. Marechal trasladó a su novela los discursos que circulaban en la década, y ni siquiera lo hizo de manera unilateral sino dialógica, postulando un contrapunto de voces con distintos puntos de vista sobre el argumento. Como señala Ortiz de Urbina, hay en la novela una manera de tomar en solfa o de burlarse abiertamente de ciertos conceptos o rasgos argentinos para retomarlos en tono serio, y a veces hasta emocionado, lo que constituye casi una constante que acentúa el ambiente de juego y evita las posiciones tajantes y definitivas: “así, por ejemplo, si con respecto a los inmigrantes Adán Buenosayres asume seriamente su defensa, en otras oportunidades se reconoce con tono humorístico el problema que la inmigración plantea al país”<sup>1011</sup>. Al ignorar el contexto de enunciación, Saad anula la reflexión intelectual de toda una generación. También tacha la novela de antisemita por la composición del personaje del judío Fijman, con atributos poco halagüeños: en este mismo apartado veremos que *Adán Buenosayres* expande mediante la alusión intertextual un epigrama del Parnaso Satírico martinfierrista en el que Evar Méndez se burló de Fijman, según la práctica usual del grupo de autosatirizarse mutuamente en las páginas del periódico. Marechal reformula y homenajea ese epigrama, adaptándolo a las necesidades de la novela. Por último, tampoco es información fidedigna que Marechal nunca se haya apartado de la Iglesia católica: sin abandonar su fe cristiana, a fines de la década del '50 se convirtió al evangelismo, ingresando a la comunidad de la Iglesia Evangélica Pentecostal de Ciudadela, situada a cinco cuadras de la Avenida General Paz, donde conoció al Hermano Pedro que inspiraría el personaje protagónico de su novela *El banquete de Severo Arcángelo*<sup>1012</sup>.

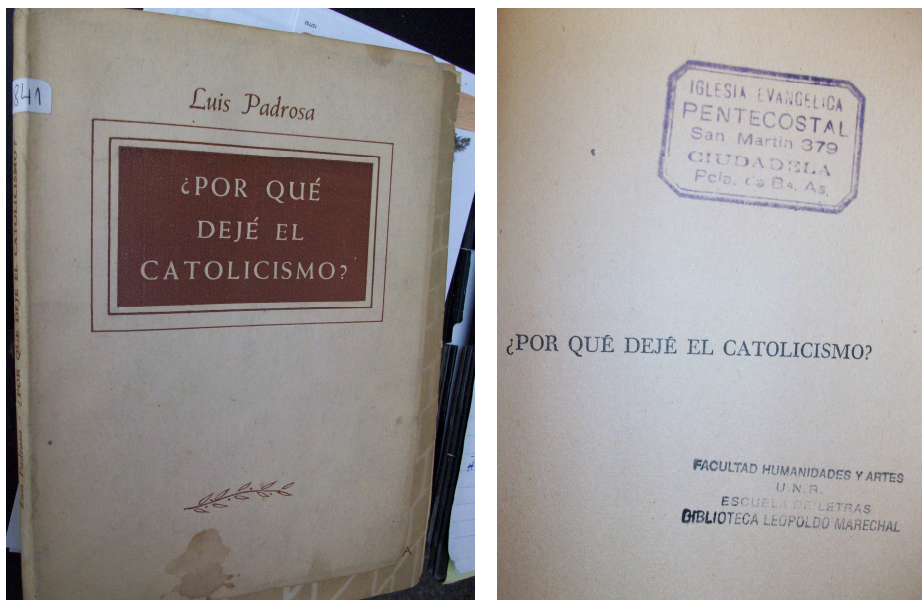
---

<sup>1010</sup> Continúa Saad con sus acusaciones peligrosamente infundadas refiriéndose a la novela en estos términos: se publicó en 1948, tres años después del final de la Segunda Guerra, y el mundo entero “estaba ya enterado de las consecuencias del nazismo, de los millones de muertos que el racismo había costado a la humanidad. La ideología que transpira de muchas páginas de *Adán Buenosayres* es el racismo y, más claramente aun, el antisemitismo. Y como todo esto aparece envuelto en un lirismo católico-nacionalista, con guiños permanentes a la cultura popular, nos parece importante estudiar la emergencia de estos aspectos de la obra y la manera cómo, envueltas en este ropaje crístico-tanguero, la novela nos descerraja sus municiones ideológicas. Porque el deber crítico que nos lleva a denunciar hoy el mensaje antisemita”.

<sup>1011</sup> Ortiz de Urbina, Araceli. “*Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal” en Paul Verdevoye (Comp.): *Identidad... op. Cit.*, pp. 83-84.

<sup>1012</sup> Pareciera como si al autor del artículo el único nacionalismo que le incomodara fuera el argentino, pues no pierde ocasión de desparramar juicios de reivindicación nacionalista uruguaya: desde el epígrafe sugiere la procedencia franco-uruguaya de Carlos Gardel, eludiendo la mención de la nacionalidad del cantante, voluntariamente argentina; menciona a Gardel grabando sus primeras canciones “junto al

En la biblioteca rosarina encontramos el libro del ex sacerdote católico Luis Padrosa, significativamente titulado *¿Por qué dejé el catolicismo?*



**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

### 3.3.2. *Los primos Borges, o la parodia del criollismo. Una alternativa neocriolla*

A pesar del propósito compartido de reivindicar temas y motivos autóctonos, nacionalismo y criollismo no fueron ideologías sinónimas en los años veinte. El criollismo, “ala contradictoria de una vanguardia de escritores formada en el estímulo de las últimas novedades literarias de Europa, constituyó una de las vertientes más explotadas por los martinfierristas”<sup>1013</sup>, aunque no por todos. En *El hombre que está solo y espera*, Scalabrini precisa la diferencia entre el criollismo –que rechaza– y el nacionalismo, al que se adscribe. El sociólogo se propone:

indagar las modalidades del alma porteña actual. Y digo actual, porque se me ocurre una irreverencia macabra la de andar

---

uruguayo Razzano” olvidando mencionar que a los dos años este viaja a Buenos Aires y allí vive hasta su muerte; sin venir a cuento del tema tratado presenta a Idea Vilariño como una “excelente poesía uruguayaya”; evoca a Ángel Rama, “que fue, sin duda, el crítico literario más inteligente y mejor informado de América Latina”; señala que “Hombre de la esquina rosada” del *very british* Borges es un vibrante poema de salutación tanguística “que [el uruguayo] Enrique Amorim supo contradecir en su tiempo”. La arbitrariedad y parcialidad de sus aseveraciones atraviesa el artículo de principio a fin.

<sup>1013</sup> Adolfo Prieto: *Los dos mundos... op. cit.*, p. 65.

desenterrando tipos criollos ya fenecidos –el gaucho, el porteño colonial, el indio, el cocoliche– cuya privanza inalienable, aquella que no es mera caricatura o pintoresco señuelo de exotismos, pervive y revive en la auscultación clarividente de la actualidad<sup>1014</sup>.

El criollo prototípico, de linaje patricio, carece de la influencia inmigratoria y por ende es un modelo anacrónico e inservible para explicar la sociedad argentina de primera mitad del Novecientos. Pereda, que representa la estirpe del argentino viejo, será caricaturizado en *Adán Buenosayres* como portavoz de un discurso obsoleto:

—¡Escuchen esa voz! —dijo con aire de triunfo—. Es el malevo primitivo: el gaucho recién urbanizado. ¡Ni sombra todavía de la influencia itálica!

Franky lo estudiaba con cierta melancolía glacial.

—¡Despampanante! —observó al fin, señalando a Pereda—. Lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich, ¡y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo!<sup>1015</sup>

El anacronismo de los tipos criollos que enumera Scalabrini es tematizado en *Adán Buenosayres*, en algunas de las figuras con las que se cruzan los expedicionarios en el libro tercero: las apariciones sobrenaturales, fantasmales, de los gauchos Santos Vega y Juan sin Ropa (este último convertido sucesivamente en el gringo Cocoliche, en *el abuelo cántabro* de Adán, el británico Chilsholm, el Tío Sam y el Judío Errante, todos ellos representantes de varios tipos de inmigrantes arribados al país, hasta sintetizarse en la catadura del híbrido Neocriollo). El entierro de Juan Robles metaforiza la inhumación del malevo y de sus cultores, así como la presencia del caballo –animal compañero por excelencia del hombre de campo– hallado muerto y abandonado es otro mensaje subliminal sobre la abolición de un tipo social y de su literatura. La depreciación humorística del malevo llega a su punto culminante durante la absurda payada que sostienen Franky Amundsen y el payador Tissone –de origen italiano pero jamás salido del barrio porteño de La Paternal– y con el episodio del duelo a zapatillazos entre el pesado Rivera y Samuel Tesler como degradación del *motivo del duelo* propio de la gauchesca.

Marcando confines con el programa borgiano de la época en *Proa*, donde el escritor diviniza la pampa, sus paisanos, los malevos y el arrabal, Marechal se distancia del “criollismo orillero” y enaltece el “criollismo rural”, de corte güiraldeano, encarnado en la figura solemnizada del domador Liberato Farías. Las experiencias infantiles de base autobiográfica vividas por Adán/Marechal en la localidad bonaerense

---

<sup>1014</sup> Raúl Scalabrini Ortiz et. al: *Ensayos... op. cit.*, p. 45

<sup>1015</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 133.



de Maipú, especie de *locus amoenus* rural, serán retratadas con lirismo y benignidad, sin asomo de caricatura. Al arrabal Marechal antepondrá la llanura. El texto “La pampa y el suburbio son dioses”, incluido en *Proa* y más tarde en *El tamaño de mi esperanza*, será rebatido en *Adán Buenosayres* por el narrador-legatario de los manuscritos en sintonía con las ideas anticriollistas de Samuel Tesler, para quien se había inventado una fábula increíble alrededor de un “pobre mestizo”, el gaucho de la leyenda, que no había existido jamás:

Criollismo era el nombre de tan oscura heterodoxia, y si fue inspirada o no por el propio Mandinga es cosa que sabremos el día del Juicio Final. [...] se trataba de levantar hasta el nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad<sup>1016</sup>.

Luis Pereda será condenado en Cacodelphia, en la espira de los violentos, por haber querido “llevar a la literatura sus fervores místicosuburbanos, hasta el punto de intentar una falsa mitología en el que los malevos porteños adquieren no solo proporciones heroicas sino hasta vagos contornos metafísicos”<sup>1017</sup>. No obstante, el criollismo también recibirá un desagravio parcial, en sintonía con el planteo polifónico que caracteriza esta novela donde conviven con coherencia la caricatura y la celebración incluso de un mismo tópico. En el infierno de la Ira Adán defenderá a Pereda por reconocer en su programa un intento de universalización de lo criollo: “Y cuando un hombre como Pereda sale a reivindicar el derecho que todo criollo tiene de ascender al plano universal del arte, se lo ridiculiza y zahiere hasta el punto de hacerle sufrir las incomodidades de un infierno. Pues bien, señora, yo me inclino ante nuestro campeón”<sup>1018</sup>.

El otro de “los dos líderes criollistas”, la mitad de la dupla inseparable de Luis Pereda, es Arturo Del Solar. Nos inclinamos por ver en este personaje al sosías de Guillermo Juan Borges y no de Xul Solar, como numerosa bibliografía afirma desde la publicación de la novela hasta la actualidad. Existen tanto una justificación filológica como un asidero argumental para considerar que se trataría del primo de Borges, y no del artista plástico. El primero se basa en la información aportada por Jorge Lafforgue, curador de la edición de la novela publicada por la Colección Archivos en 1997, quien reproduce uno de los comentarios marginales aparecidos en el manuscrito: “Los comentarios al texto son variados y pueden responder a distintos fines. En ciertos casos, por ejemplo, revelan fuentes textuales de que se habría valido el autor. Otros

---

<sup>1016</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>1018</sup> *Ibid.*

comentarios sugieren fuentes para la elaboración de sus personajes”<sup>1019</sup>. Lafforgue señala que hay anotaciones autógrafas de Marechal debajo del nombre del personaje Del Solar donde se lee “Willy” (por ejemplo, en la página 483 de su edición crítica). Sabemos que Willy, o su variante Willie, era el apelativo de confianza de Guillermo Juan, como podemos corroborar, por ejemplo, en la correspondencia epistolar mantenida entre Borges y Macedonio Fernández:

Yo quisiera tomar una casita exclusiva con círculo interno (incluso vos y Willy y asociados externos contribuyentes, de Buenos Aires, como Bernárdez, Marcelo, Scalabrini, Pérez Ruiz, Brandán u otros que te parezcan bien a vos y con algunas camas para que los festejados se quedaran un día o más (Macedonio a Borges ¿Morón? ¿1926?)<sup>1020</sup>

De Hidalgo sé que su Antología está en ciernes, muy en ciernes, y que la *Revista oral* funcionará los jueves de tarde, en lo de Witcomb. Marechal, Bernárdez y yo nos hemos descartado. Yo ando un poquito en punta con Alberto Hidalgo: después te explicaré la cosa. La vida sigue igual. Me veo muy seguido con Willie, con Xul Solar, con la martinfierrada. Los sábados a la tarde sigue habiendo puestas de sol en Urquiza. (Borges a Macedonio, Buenos Aires, 15-VII-26)<sup>1021</sup>

El motivo vinculado con la coherencia argumental está basado en el hecho de que Arturo Del Solar asume siempre la postura de defensa del *argentino viejo*, es decir, de aquel con antepasados de linaje patricio desde la época de la colonia, como lo confirma el siguiente pasaje:

Mientras el filósofo hablaba, Del Solar iba poniéndose de todos los colores. En su memoria desfilaban las imágenes de sus antepasados, héroes que vestían la chaqueta de los ejércitos libertadores o el chiripá de los feudales estancieros; hombres de barba dura y tierno corazón, allá, en las pampas nativas y entre orgullosos caballos. Al mismo tiempo, el señor Johansen y *mister* Chisholm se unían al grupo, atraídos por la violencia de las palabras que Samuel Tesler acababa de proferir.

—La devoción al recuerdo de las cosas nativas —tartamudeó Del Solar, pálido como la muerte— es ya lo único que nos va quedando a los criollos, desde que la ola extranjera nos invadió el país. ¡Y son los mismos extranjeros los que todavía se burlan de nuestro dolor! ¡Si es para llorar a gritos!<sup>1022</sup>

---

<sup>1019</sup> Jorge Lafforgue: “Estudio preliminar” en *Adán... op. cit.*, p. XXXII.

<sup>1020</sup> Carlos García: *Fernández, Macedonio / Borges, Jorge Luis. Correspondencia 1922-1939*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 6.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1022</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 141.

No sería verosímil que Xul Solar adujera tales fundamentos cuando su origen es ítalo-letón y por ello mismo estaría en pie de igualdad con Adán Buenosayres (hispano-francés), otro argentino de segunda generación, con quien constituirá la dupla inseparable de *argentinos nuevos* que actualizará intertextualmente la pareja Dante-Virgilio en el infierno narrado en el último libro. Adán no podría reivindicar lo que para Pereda o Del Solar sería perfectamente natural, porque ellos tienen varias generaciones de argentinos mientras que él apenas está en la segunda. “Oficialmente no tiene derecho a sentirse en el plano de los argentinos viejos por lo que humildemente reconoce que no puede sentir lo mismo que aquellos”<sup>1023</sup>. De modo que en nuestra opinión el apellido Del Solar debe interpretarse según el procedimiento de determinismo onomástico practicado por Cansinos Assens en *El movimiento V.P.: solar* con el sentido de *casa, descendencia, linaje, terreno*. “Del Solar” significa “De Esta Tierra”. Como escribía Borges a Jacobo Sureda en una de sus cartas juveniles, desde su regreso a Buenos Aires en 1921 se estaba inspirando en el nuevo Ultraísmo de su primo Guillermo Juan, un enfoque “muy criollo” que le permitiría “reflejar el paisaje argentino”<sup>1024</sup>.

Xul Solar (1887-1963), pintor, pensador, escritor y traductor argentino, vivió en Europa entre 1912 y 1924. Entre sus extravagantes invenciones encontramos el panajedrez o ajedrez criollo, la modificación práctica del teclado del piano, el teatro de títeres para adultos y un neoidioma o ejemplo de creol, criol, neocriollo o neocreol. Ilustró *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *Manual de Zoología Fantástica* de Borges, así como *Un modelo para la muerte* escrito con Adolfo Bioy Casares y colaboró en el suplemento literario de *Crítica. Revista multicolor de los sábados* co-dirigido por el primero, aunque existieron desacuerdos entre ellos por cuestiones políticas, dada la extracción peronista de Solar<sup>1025</sup>. En este aspecto, padeció al igual que Marechal la proscripción simbólica entre sus contemporáneos, pues “el hecho de que gran parte de la intelectualidad argentina haya manifestado su oposición al peronismo y que muchos fueron objeto de persecuciones ideológicas –además de Borges y Pettoruti, Julio E. Payró y Jorge Romero Brest, por nombrar solo algunos– parece todavía hoy dificultar una mirada objetiva sobre esos años y, en particular, en lo que se refiere a Xul Solar”<sup>1026</sup>.

*Adán Buenosayres* plantea una opción superadora del criollismo anacrónico de Pereda/Del Solar, que estaría representada por el *neocriollismo* ideado por el Astrólogo

---

<sup>1023</sup> Noé Jitrik: “Adán Buenosayres, la novela de Leopoldo Marechal” en Ismael Viñas et. al.: *Contorno edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007, pp. 98-105.

<sup>1024</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Emecé, 1999, p. 41.

<sup>1025</sup> No obstante, Borges escribió varios textos sobre él, mayormente prólogos a catálogos de exposiciones y lo recordó con afecto y respeto en varias entrevistas, designándolo como “nuestro William Blake”. Le dedicó su ensayo “El idioma infinito” (1925).

<sup>1026</sup> Patricia Artundo: *Xul... op. cit.*, p. 31.

Schultze/Xul Solar. Su alias literario es transparente pues se trata de una derivación del primer apellido del pintor (el nombre completo era Oscar Agustín Alejandro Schultz Solari) adicionado a su interés por el estudio de los astros (Xul Solar se declaraba a sí mismo como “muy estudioso de las bases de la cultura, y en especial del simbolismo y la religión, ayudado por su comprensión filosófica de la astrología”<sup>1027</sup>). El seudónimo artístico del pintor martinfierrista se explica porque “Xul” era su versión del apellido alemán *Schulz*, y “Solar” del italiano *Solari*.

El neocriollo fue una nueva lengua en la que desde aproximadamente 1920 había estado trabajando el artista plástico, que se correspondía con una propuesta de escritura silábica. Se trata de una lengua artificial mixta inicialmente compuesta por la reunión del portugués y del español y que había sido uno de los puntos clave de su proyecto latinoamericano de los años veinte con el objetivo de incorporar al Brasil y romper con las tradicionales fronteras idiomáticas que lo separaban del resto de Hispanoamérica. Coincide con la definición de Umberto Eco para el Volapük (lengua mixta): no se trata realmente de una lengua a priori porque toma prestadas las raíces de las lenguas naturales, pero tampoco es una lengua a posteriori, porque somete estas raíces a deformaciones sistemáticas, decididas a priori<sup>1028</sup>. El neocriollo luso-hispánico es una iniciativa emparentada con la propuesta de “ortografía indoamericana” del vanguardista peruano Francisqo Chuqiwanka Ayulo y con el menos experimental proyecto de reforma ortográfica de Borges y Lanuza ya mencionado. Según Xul, el neocriollo nace porque el castellano se halla atrasado varios siglos. Es un idioma de palabras demasiado largas, cacofónico<sup>1029</sup>. Detrás de esta iniciativa lingüística existe un fundamento político, como deja entrever Xul Solar en la siguiente entrevista:

–¿Cómo se llama ese novísimo idioma?  
–Criollo o neocriollo –prosigue mi enciclopédico entrevistado– en estos momentos y dentro de sus fronteras, América está dando al

---

<sup>1027</sup> Patricia Artundo (Ed.): *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, p. 7. Señala Artundo la influencia de Aleister Crowley (Inglaterra 1875-1947) en el pensamiento del artista plástico argentino. Crowley fue uno de los ocultistas más importantes e influyentes del siglo XX, quien luego de participar de la Orden de Golden Dawn fundó su propio grupo, la Astrum Argentinum (A.A.). Durante toda su vida, su anticristianismo, sus actitudes no limitadas por la lógica o la razón y el uso y abuso de sexo y drogas en sus rituales ocultistas lo vieron rodeados de escándalos y persecuciones. Aunque este perfil es cierto en muchos sentidos, en la actualidad Crowley es considerado como un intelectual racional en posesión de un gran conocimiento sobre las religiones de Oriente, la Cábala y uno de los difusores del I Ging en Inglaterra. Crowley y Xul se habían conocido en París en mayo de 1924 y durante un mes Crowley había asumido el rol de Hierofante para guiar a Xul en el proceso de Iniciación. El pintor tuvo que cumplir con un currículo derivado de la Orden de la Golden Dawn que incluía la práctica de yoga, meditación budista y magia. Durante todo ese mes también cumplió con otro requerimiento impuesto: el de llevar un registro diario de las prácticas y comentarios que tuvieron lugar entonces. Crowley también le comisionó el estudio de los cinco Libros sagrados con el objeto de traducirlos al español y crear una rama de la A.A. en Argentina.

<sup>1028</sup> Umberto Eco: *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Barcelona, Crítica, p. 169.

<sup>1029</sup> Ernesto Mario Barreda: “Por los reinos de la Cábala” en *La Nación*, 20 de octubre de 1929, p. 63.

mundo convulsionado un gran ejemplo de convivencia, de confraternidad, de mutuo respeto, sobre todo entre los países de origen latino. Qué mejor para consolidar esta tendencia [...] que un idioma común compuesto por palabras, sílabas, raíces sacadas de dos lenguas dominantes en Centro y Sudamérica: castellano y portugués, que permitirían, vaya otro ejemplo, convertir la frase “la miró cariñosamente” en la mucho más breve que dice “lakermínu” o “la miró porque quiso” en “la kiermirú” ¡Yo soy decididamente “catrólico”! Catrólico es un término criol de mi cosecha: designa al individuo simultáneamente católico y astrólogo. [...] Estamos viviendo la época de los grandes bloques: Panamérica, Paneuropa, Panasia – prosigue mi interlocutor. El criol o neocriollo podría ser el idioma auxiliar de Panamérica: la panlinua sería la lengua complementaria entre los tres bloques. La panlingua es notablemente sencilla y de grafía parecida a la esteno o taquigrafía<sup>1030</sup>.

Patricia Artundo considera que el neocriollo xultziano está inspirado en las jitanjáforas de Anzoátegui, aunque no son de subestimar los efectos del contacto lingüístico del español con las lenguas inmigrantes. Buenos Aires, en los veinte y los treinta, también hablaba una especie de panlingua, “un pidgin cocoliche de puerto migratorio”<sup>1031</sup>. Para nosotros Xul Solar debería ser considerado el antecedente insoslayable de una comunidad de escritores argentinos que experimentaron audazmente con el idioma hasta crear un idiolecto estético, comenzando por los neologismos de Oliverio Girondo, pasando por el gíglico cortazariano hasta llegar a la “lengua sin Estado” de Juan Gelman<sup>1032</sup>. Por ejemplo, ya en 1927 leemos en el periódico *Martín Fierro* la siguiente dedicatoria de Xul Solar a Marechal donde resuenan ecos anticipatorios de *En la masmédula* (1954). Reproducimos otros dos ejemplos de neocriollo en evolución, de 1925 a 1936:

Esta trajistoria me pesa me semipesa ya. Sienta Ud. mi simptifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises por los taqipaises de Fantasía. Suyo. Xul Solar<sup>1033</sup>.

11 diciembre 1925. Alfún me lanzo a un espacio pardo claro. Me incomod’algo ‘mo un ataúdo ‘mo de cuero o seudo terracota, ‘mo si fuera mi sombra o mi traje<sup>1034</sup>.

---

<sup>1030</sup> Gregory Sheerwood: “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, p. 76.

<sup>1031</sup> Patricia Artundo: *Xul... op. cit.*, p. 15.

<sup>1032</sup> Se trata de un sintagma acuñado por el crítico argentino Miguel Dalmaroni en *La palabra justa*, Santiago de Chile, RIL-Melusina, 2004.

<sup>1033</sup> Xul Solar: “Despedida de Marechal” en *Martín Fierro* Nro. 37, 20 de enero de 1927, p. 8.

<sup>1034</sup> Xul Solar: “Apuntes de neocriollo” en *Azul. Revista de ciencias y letras* Nro. 11, agosto de 1931, pp. 201-205.

... hi so ai gran trozos disrompios de otro tal pampo en umbro solo,  
pero preferö sube, i upa flotö hasta kentrö ha otro lis'pampo con  
crepusc'o jaldo...<sup>1035</sup>

En *Adán Buenoayres* Marechal homenajea en numerosas oportunidades este *pidgin* neocriollo. El Astrólogo Schultze habla con Doña Tecla y le dice “Convenimos [...] para inframbular en los cacositios y suprambular en las calirregiones. Y te mando que me digas dónde se abre la sampuerta”<sup>1036</sup>. La novela esparce neologismos aplicando el método xultziano (casi siempre vocablos aglutinados, de adjetivo y sustantivo en una única palabra, con enlace de dos verbos en una única terminación de infinitivo): se habla del croar de los *sapocisnes*, se inventan los vocablos *putrifango*, *putricño*, *perrinavaja*, *paleotaitas*, *Neotaita*, *Neocriollo*, *nacifecha*, *pirocagaron*, *paliogogos*. A Doña Lujuria, en la segunda espira infernal, se la describe con *tetas perricabezunas* y se dice que les “tendió el *sexicangrejo*” y “dos torpes *nalguialas*”.

Una operación significativa que lleva a cabo Marechal en *Adán Buenosayres* es la personificación del neocriollo, es decir, la transformación de esta lengua híbrida en un personaje homónimo, alegórico del futuro ser nacional. De este modo cobra sentido que el anacrónico gaucho Juan sin Ropa se convierta en Cocoliche, en inmigrante español, en imperialista británico, en plutócrata norteamericano, en judío de la diáspora y concluya su evolución en esta especie de superhombre argentino. Esta idea se desprende de las palabras de Schultze:

En primer lugar, yo no he inventado al Neocriollo: el Neocriollo será el producto natural de las fuerzas astrológicas que rigen a este país. En segundo lugar, el Neocriollo ha de tener, no los cinco sentidos que se conocen en Occidente, sino los once del Oriente [...] el Neocriollo está destinado a realizar las grandes posibilidades americanas<sup>1037</sup>.

A la luz de esta definición se entiende que la expedición de los “haces de la tertulia” a Saavedra sea en realidad un viaje *à la recherche* de la identidad nacional, para conocer en persona al futuro habitante de la pampa, la estirpe resultante tras numerosos mestizajes y combinaciones étnicas. Lo que encuentran es una especie de monstruo ambiguo, con orejas como embudos microfónicos, que en vez de hablar emite un chorro de sonidos inarticulados que imitan el silbo de la perdiz, la cavatina del jilguero, el arrullo de la tórtola, el croar de la rana, el graznido del carancho, el piar del gorrión, el alarido del chajá, el escándalo del tero. El Astrólogo traduce aquellos sonidos y el mensaje es semánticamente incoherente, tras lo cual el Neocriollo, al que se compara con un autómatas, comienza a bailar diversas danzas folclóricas argentinas,

<sup>1035</sup> Xul Solar: “Visión sobre el trilíneo” en *Destiempo* Nro. 2, noviembre de 1936, p. 4.

<sup>1036</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 423.

<sup>1037</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 117-118.

suelta “un pedo luminoso que ascendió en la noche hasta el cielo” y desaparece en la negrura. Este individuo desconcertante es la respuesta que ofrece *Adán Buenosayres* a la pregunta por el arquetipo del ser nacional: el argentino es un ser en construcción a partir de numerosos sedimentos raciales pero su fisonomía definitiva es, todavía, una incógnita.

### 3.3.3. *Los boedistas, o la parodia del realismo socialista*

Se me ha dicho que la juventud literaria está dividida, como la República hasta la reorganización, en dos bandos: el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de “Escuelas de la calle Floredo”. Si mi idea se acepta, podríamos nombrar presidente a Manuel Gálvez, que vive en la calle Pueyrredón, equidistante de ambos grupos, y que tendría la imparcialidad de no oír a ninguno de los componentes. Además el mismo podría redactar el manifiesto “floredesta”.

Arturo Cancela, *Carta abierta*

*Adán Buenosayres* tensa hasta la parodia la afirmación de principios enunciados por Álvaro Yunque, uno de las cabecillas del Grupo de Boedo: “los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura. Aquellos eran *revolucionarios*. Estos, *vanguardistas*”<sup>1038</sup>. Boedo significó el inicio de la literatura de izquierda en la Argentina; buena parte de sus integrantes militó en el Partido Comunista y se rigió por el realismo socialista como criterio estético. Su inicial órgano de difusión, *Los Pensadores, revista de selección ilustrada, arte y crítica literaria* comenzó a publicarse como suplemento de la editorial Claridad en 1924. A partir de 1926 se llamó *Claridad* y fue una rica tribuna de debate estético-ideológico<sup>1039</sup>. Marechal construye un personaje alegórico que asimila características de los integrantes del grupo y lo bautiza, por inversión irónica, el Príncipe Azul. Se trata de un poeta panfletario socialista, que habla mal:

—Vea —estalló al fin—, ¡yo me río *del pacsado*! Me *imporcta* un *picto*, ¿sabe? [...] Lo que me *interecsa* es el presente —añadió—. Yo soy un *poecta* de ahora.

—¿Qué género? —le preguntó Samuel.

—¡No me venga con *pamplicnas*! —contestó el Príncipe—. Yo pongo mi arte al *serviccio* de las *macsas* [...]

<sup>1038</sup> Horacio Salas (Ed.): “Prólogo” en *Martín Fierro... op. cit.*, p. XIII.

<sup>1039</sup> Recomendamos los estudios recientes de Sergio Baur (Ed.): *Claridad. la vanguardia en lucha*, Buenos Aires, MNBA, 2012.

—¡El muy *bructo*! —susurró Franky en la oreja de Adán.  
 —Ahí tienen mis déccimas: «Noche de Julio», que aparecieron en «El Alma que Canta». Describo a un micserable, muriéndose de frío en el umbral de un lujocso palaccio, mientras adentro los burgueces derrochan el oro en infacme orgía.  
 —¡Bravo! —exclamó Adán—. ¡Muy verdadero, Príncipe, muy exacto! Pero vea: el arte no se propone lo verdadero, en tanto que verdadero, sino en tanto que hermoso.  
 —Permitíame —le retrucó el Príncipe—. Yo no la voy con gramácticas. ¡Al público hay que hablarle dereccho viejo! [...] —*¡Burgueces!*—refunfuñó el Príncipe, magnífico en su desdén.  
 —Sin embargo —dijo Pereda, encarándose con Ciro—, usted lo tiene contratado al Príncipe. Y alguna razón habrá.  
 —¡Peste! —admitió Ciro—. Cuando el Príncipe habla del hambre, lo pinta con tanta *veritá* que al público le agarra un apetito furioso. Y la parrilla no da abasto<sup>1040</sup>.

La función del poeta socialista resulta degradada por la paradoja de que su arte de denuncia, antiburgués, se convierte justamente en aliciente de la voracidad consumista.

El periódico *Martín Fierro* también utilizó sus epitafios para ridiculizar a los boedistas: el principal foco de burla fue su castellano de sintaxis y fonética italianizada. Escribieron de Roberto Mariani: “Yace en queste lindo niche/ por temor de que se pierda/ Roberto Mariani, chiche/ y honor de “La extrema izquierda”/ él mismo se ahogó en la cuerda/ de su estilo cocoliche”. En el pasaje de la novela citado previamente se amplía la duración de los sonidos consonánticos por adición incorrecta del fonema /k/, quizás con el objetivo de emular la duración de *le doppie*, recurso fonético propio del italiano que sirve también para distinguir significados.

Marechal hará sitio en el infierno schultzeano tanto al Príncipe Azul como al Tunicado Rojo, otro representante de los boedistas:

El tunicado rojo que había intervenido ya se adelantó aquí rabiosamente; y entonces reconocí en él a cierto poeta libertario de la calle Boedo. Señalando al petizo, gritó:  
 —¡No le hagan caso! ¡Es un frailón al servicio de la burguesía!  
 —¿Y usted? —le preguntó la falsa Musa, estudiándolo cuidadosamente.  
 —Yo pongo mi arte al servicio de la justicia social —respondió el tunicado rojo.  
 —¡Eso es invertir las jerarquías! —rezongó el petizo angélico—. Entre las actividades humanas existe un orden jerárquico de valores que sería peligroso destruir. En razón de su trascendencia y universalidad, lo metafísico es superior a lo artístico, y lo artístico es

<sup>1040</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 261-262.



superior a lo político. El arte puede servir a lo metafísico sin rebajarse, ya que, al hacerlo, sube a una esfera superior, en cambio, sirviendo a cualquier actividad que le sea inferior en jerarquía, el arte deja de ser libre para caer en la servidumbre de lo inferior.

—¡Pamplinas! —exclamó el tunicado rojo—. [...] Es *un fifi* de la nueva generación que iba todas las noches a Boedo para reírse de la musa libertaria<sup>1041</sup>.

Esta discusión tiene lugar en el falso parnaso de los pseudogogos, en el sector de los “violentos del arte”. El pasaje retrata aquello que Borges caracterizó como *malhumor obrero-lágrima* en oposición al *humor martinfierrista-chiste*<sup>1042</sup>. Por algunas alusiones el petizo angélico podría ser Nicolás Olivari, quien escribiera *La musa de la mala pata* (1926). Olivari, que en un comienzo participó de las tertulias de Boedo, había sufrido la severidad de sus colegas, quienes juzgaron que las metáforas incluidas en su primer libro eran impropias del tono realista que propugnaba el boedismo y lo despidieron: “Se indignaron y en cierto modo me consideraron traidor al movimiento y me expulsaron sin más” contó Olivari en el año 1966, pero agregó que su tristeza se disipó pronto porque Raúl González Tuñón le dijo “No te preocupes, te llevo a Florida”.

#### 3.3.4. Otros personajes y episodios inspirados en referentes generacionales

Roberto Arlt es otra fuente de inspiración, en el infierno de periodistas, donde Adán reconoce a un antiguo jefe y se da el siguiente diálogo: “¿Se acuerda, Jefe, de Walker el redactor pelirrojo? Había inventado para usted un nombre altamente poético: *El Ladrón en su Bosque de Ladrillos*. —Walker era un sentimental —gruñó mi Jefe”<sup>1043</sup>. El personaje del director probablemente esté inspirado en Alberto Gerchunoff (1883-1950), periodista y escritor argentino de origen ruso, pues hacia 1927 Marechal había aceptado la invitación de este para integrar la redacción del nuevo diario *El Mundo* al que posteriormente se incorporarían Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo y Horacio Rega Molina<sup>1044</sup>. Jorge Lafforgue identificó junto a *Walker* el apellido *Arlt*, en el manuscrito de la novela.

Otro personaje “de clave” y de primer orden en el elenco de *Adán Buenosayres* es Samuel Tesler, inspirado en Jacobo Fijman (1898-1970), escritor nacido en

---

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 587.

<sup>1042</sup> Horacio Salas: *El periódico... op. cit.*, p. XII.

<sup>1043</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 581.

<sup>1044</sup> María de los Ángeles Marechal: “Bio-cronología”, en <http://www.marechal.org.ar/Vida/Vida/cronologia.html> [25-05-2012]

Besarabia, Rusia<sup>1045</sup>. En la novela –y en la vida real– fue un judío converso al catolicismo. Se lo llama “filósofo villacrespense” y cumple una función de contrapeso del agnosticismo de varios personajes. Ángel Núñez señala su doble valencia en la novela: “privilegiado y a la vez reiteradamente ridiculizado es Samuel Tesler [...] la carga humorística con que fue trabajado este personaje es máxima, trazándose de él un perfil bufonesco ya desde el Prólogo indispensable. Incorpora la tradición y el saber hebreos, así como Adán el cristianismo”<sup>1046</sup>. El título de su primer poemario, *Molino rojo* (1926), carece de la connotación bolchevique de los primeros poemas de Borges o de Gerardo Diego incluidos en el primer capítulo, pues las imágenes cromáticas se relacionan con el estado de demencia y vértigo: “la locura está trabajada como el camino doloroso que permitirá el acceso al conocimiento. El conocimiento de Dios se logra por medio del éxtasis poético”<sup>1047</sup>. Fijman terminó sus días internado en el Hospital Borda, con el diagnóstico de megalomanía y locura mística. En *Megafón o la guerra* Marechal evocará a su antiguo camarada y dará noticia de su reclusión hospitalaria (además de informar el deceso del Astrólogo Schultze). Fue también personaje de la novela de Abelardo Castillo, *El que tiene sed* (1985), ficcionalizado como Jacobo Fiksler.

Buenosayres presenta de la siguiente manera a Samuel Tesler, en el libro primero, cuando el poeta va a despertarlo al dormitorio de la pensión donde conviven:

Y el primero en resentirse fue su olfato, pues anotó en seguida el hedor espeso de un ambiente que se ha corrompido en sus relaciones con el ser animal, ya fuese por el intercambio de gases que realiza el animal con su atmósfera, ya por la fermentación de sudores rancios, ya por la descomposición de micciones imperfectamente controladas o retenidas más de la cuenta en esos receptáculos que la dignidad humana, siempre celosa de sus fueros, ha dado en llamar «vasos de noche» o «tazas de noche». [...] Seguía roncando de culo al día<sup>1048</sup>.

Son estos pasajes de la novela los que empujan a Gabriel Saad a verter afirmaciones extremas como “Duele observar que el mismo año en que las Naciones Unidas sancionan una nueva Declaración de los Derechos Humanos, Leopoldo Marechal teoriza un retorno a los valores de la *raza*”. En su novela la “siniestra palabrita *raza*” cobra un “repugnante contenido”, puesto que no faltan ni la avaricia, ni la nariz ganchuda, ni los labios sensuales, ni la crueldad “ni, claro está, la maldición teológica de que hoy se nos había hablado y que ha sido la consecuencia del *deicidio* perpetrado

<sup>1045</sup> Se conserva en la biblioteca de la Escuela de Letras de la UNR un ejemplar de *Molino rojo* (Buenos Aires, Talleres Gráficos El Inca, 1926, con ilustraciones de P. Audivert y J. Planas). Lleva dedicatoria: “Para Leopoldo Marechal, poeta bárbaro. Fraternalmente. Jacobo Fijman”.

<sup>1046</sup> Ángel Núñez: “Desmesurado *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 676.

<sup>1047</sup> Andrés Allegroni: *La construcción del imaginario nacional*, Buenos Aires, Longseller, 2003, p. 43.

<sup>1048</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 35.

en la figura de Jesús”. La novela se publicó en 1948, tres años después del final de la Segunda Guerra, y el mundo entero estaba “ya enterado de las consecuencias del nazismo, de los millones de muertos que el racismo había costado a la humanidad [...] la ideología que transpira de muchas páginas de *Adán Buenosayres* es el racismo y, más claramente aun, el antisemitismo. [...] el deber crítico nos lleva a denunciar hoy el mensaje antisemita de *Adán Buenosayres*”<sup>1049</sup>. Ignora Saad que en su primera novela Marechal expande y reelabora epigramas del Parnaso Satírico martinfierrista, por ejemplo, aquel donde Evar Méndez caricaturiza la falta de aseo de Jacobo Fijman: “ya estoy en París, al fin [...] un presagio me inquieta: / si el barco naufragara/ en el camino a Europa/ sufriría dos tragedias:/ el cambiarme las medias / y lavarme la ropa” Jacobo Fijman. POR LA COPIA E.M.<sup>1050</sup>. Nuevamente, Saad no toma en cuenta que el autor reelaboró –y homenajeó– una práctica generacional basada en la caricatura colectiva, ejercitada mucho antes de la aparición del nazismo.

Javier de Navascués, el mayor estudioso español de la obra de Marechal, identifica otras parodias intertextuales del Modernismo argentino o de la Generación del Centenario: cuando se menciona a Ruth, la actriz aficionada, que recita los versos del postmodernista Arturo Capdevila en su obra *Melpómene*, que a Adán le parecen vanos y retóricos; la referencia irónica al engolamiento expresivo de Ricardo Rojas, cuyo estilo es satirizado por Samuel Tesler, o la inserción de la imagen de *los gallos telepáticos* de un gran enemigo de la juventud literaria de Marechal, Leopoldo Lugones<sup>1051</sup>.

Existe en *Adán Buenosayres* una permanente intertextualidad con páginas del periódico *Martín Fierro*. Tras una escena de contornos crísticos entre Tesler y Adán, el narrador augura la creación de una ciudad utópica, la nueva sociedad del Neocriollo, o Philadelphia: “Philadelphia levantará sus cúpulas y torres bajo un cielo resplandeciente como la cara de un niño. Como la rosa entre las flores, como el jilguero entre las avecillas, como el oro entre los metales, así reinará Philadelphia, la ciudad de los hermanos, entre las urbes de este mundo”<sup>1052</sup>. En el número 41 de *Martín Fierro* correspondiente al 28 de mayo de 1927, Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón escriben un “Canto a Filadelfia” donde se burlan de los *valores* de la ciudad estadounidense pero lo hacen en un poema con estructura de loa, utilizando vocativos y admiraciones, a la manera whitmaniana:

---

<sup>1049</sup> Saad, Gabriel: “Tradición popular y producción de ideología en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” en Rosalba Campra (Ed.): *La selva...* op. cit., pp. 245-246.

<sup>1050</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro* Nro. 37, 20 de enero de 1927, p. 302.

<sup>1051</sup> Javier de Navascués: “La intertextualidad en *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Adán...* pp. 757-758. Capdevila le dedicará un ejemplar de su libro *Adolescencia y voluntad*, alojado en la biblioteca rosarina con la siguiente dedicatoria: “A Leopoldo Marechal, gran poeta y gran amigo, este libro nacido en la Inspección de Enseñanza. Cordialísimo recuerdo. Buenos Aires, noviembre 1947”.

<sup>1052</sup> Leopoldo Marechal: *Adán...* p. 322.

Filadelfia, ciudad final de los globe trotter, de los raidistas y de los filatélicos  
y donde hasta los crepúsculos se desaman como los automóviles Ford.

[...]

Tus universidades son amplias como garajes  
y sacan diez puntos tus alumnos más musculosos

[...]

Mienten los que dicen que eres una ciudad exclusivamente práctica  
eres una ciudad mística, una ciudad de evangelistas y de aventureros

[...]

Filadelfia: Buenos Aires que es tu Villa Crespo<sup>1053</sup>.

De esta manera la dupla martinfierrista Olivari-Tuñón coloca a Villa Crespo en la “centralidad del margen” para distinguirla de la practicidad vacua y vulgar de la vida norteamericana. Lo mismo hará Marechal con ese barrio porteño en *Adán Buenosayres*: convertirá a Villa Crespo en el eje de su anagnórisis vital.

Hay otros breves interludios humorísticos que encuentran su antecedente en las páginas del periódico. Por ejemplo, durante la “polémica singular” entre Tesler y Negri:

—Ahora bien —les preguntó, a manera de corolario—. ¿Qué hizo el Homo Sapiens, no bien la ciencia le reveló su origen?

Lucio Negri y el señor Johansen guardaron silencio.

—¿No lo adivinan? —insistió el filósofo—. Pues bien, el Homo Sapiens, al reflexionar en su antepasado el gorila, oyó la voz de la sangre y empezó a hacerse la del mono.

—¡Chist! —volvió a protestar el señor Johansen—. ¡Las niñas!<sup>1054</sup>

Este pasaje parece recoger el motivo erótico del siguiente epitafio martinfierrista: “Bajo este túmulo cono / Duerme Santiago Ganduglia / después de imitar al mono / soñando con Mimí Aguglia. X.X”<sup>1055</sup>.

### 3.3.5. Oliverio Gironde, o la parodia del humorismo. La carcajada como arranque de una metafísica

Otro baluarte del martinfierrismo que será herido de muerte es el humor (un tipo particular de humor, gratuito o *in-trascendente*, desde la óptica madura de Marechal). A pesar de que el humor discurre en el discurso y en las acciones de los personajes —tanto *el cómico de situación* como *el cómico verbal*, según la clasificación de Henri Bergson<sup>1056</sup>— Franky Amundsen es bautizado como el humorista del grupo y aparecerá

<sup>1053</sup> Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón: “Canto a Filadelfia” en *Martín Fierro* Nro. 41, 28 de mayo de 1927, p. 342.

<sup>1054</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 110.

<sup>1055</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro* Nro. 22, 10 de septiembre de 1925, p. 162.

<sup>1056</sup> Herni Bergson distingue entre el cómico de situación y el puramente lingüístico. El primero se manifiesta a través de las formas, actitudes y movimientos en general, mientras que el cómico verbal va

simultáneamente en dos lugares del Infierno: la región de la Ira y la de la Soberbia. Por varios guiños, podría tratarse de una ficcionalización de Oliverio Gironde. En “Claves de Adán Buenosayres” Marechal reconoce haberlo ficcionalizado, sin explicitar las equivalencias:

Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o el hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres* advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido: su graciosa desenvoltura se había trocado en la solemnidad o el acartonamiento que tanto nos hiciera reír en nuestros antecesores de la pluma; su generosidad intelectual había descendido al recelo egoísta de los que, mirando a izquierda y derecha con el rabo del ojo, aprietan su ramito de laurel en el temor de que alguien se lo quite. Debo consignar algunas excepciones: la de Xul Solar, a cuya grandeza rindo ahora un homenaje póstumo; la de Raúl Scalabrini Ortiz, cuyo talento se dio más tarde a los quehaceres de la patria; y a la de Oliverio Gironde, que siempre fue un caballero de las letras<sup>1057</sup>.

Un indicio clave para la identificación es que Franky, además de humorista, es presentado siempre como el *globe-trotter* del grupo<sup>1058</sup>. Las numerosas alusiones a su naturaleza viajera figuran en el periódico *Martín Fierro*: “Oliverio Gironde en misión intelectual [...] el abominador de lo sublime ha partido a Europa, por el Pacífico y vía Nueva York, en trascendente misión de confraternidad artística e intelectual de la juventud de Europa y América Latina”. La revista celebra su dinamismo como “embajador de nuestra juventud intelectual”, habiendo ya actuado en Chile, “ahora se halla en el Perú y seguirá luego a Cuba, Méjico, etc.” con el objetivo de difundir “la obra y los nombres de los nuevos intelectuales argentinos<sup>1059</sup>. Dos meses más tarde el periódico informa las “gestiones exitosas en Chile y Perú” por parte de Gironde<sup>1060</sup>. Iniciado el año 1925 se da noticia de la presencia de Gironde en México<sup>1061</sup>. Un poema de Marechal ovaciona a Gironde en su retorno al país con estos versos: “Ha vestido las ciudades del mundo/ con el poncho y el chiripá [...] vuelto al pago, ahora / ve llegar la volanta del porvenir”<sup>1062</sup>. Guillermo de Torre lo reconocerá como el promotor de vínculos bilaterales con España en una carta a Evar Méndez, aludiendo a “la empresa

---

expresado por el lenguaje. Según Bergson la primera clase de comicidad podría traducirse a otro idioma, aunque perdería la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad que fuese distinta por sus costumbres, por su literatura, y sobre todo por sus asociaciones de ideas. La segunda clase de comicidad es generalmente intraducible.

<sup>1057</sup> Leopoldo Marechal: “Claves de *Adán Buenosayres*” en *Obras... op. cit.*, p. 671.

<sup>1058</sup> Así presenta Adán a sus amigos: “El señor Schultze, astrólogo; el señor Amundsen, *globe trotter*; el señor Tesler, filósofo dionisiaco; el señor Pereda, criollósofo y gramático; el señor Bernini, moralista, polígrafo y boxeador”.

<sup>1059</sup> “Oliverio Gironde en misión intelectual” en *Martín Fierro* Nro. 7, 25 de julio de 1924, p. 47.

<sup>1060</sup> “Misión intelectual de Gironde” en *Martín Fierro* Nros. 8-9, septiembre de 1924, p. 64.

<sup>1061</sup> “Oliverio Gironde en México” en *Martín Fierro* Nros. 14-15, 24 de enero de 1925, p. 92.

<sup>1062</sup> Leopoldo Marechal: “Oliverio Gironde” en *Martín Fierro* Nro. 17, mayo de 1925, p. 117.

fusionista de vuestro *embajador intelectual* Oliverio Gironde, en lo referente a España”<sup>1063</sup>. En noviembre del mismo año se anuncia un nuevo “alejamiento de Gironde, que parte hacia Europa”<sup>1064</sup>. El Parnaso satírico propondrá un número temático titulado “¿A qué va usted a Europa?” y se hará eco del nomadismo de Gironde con el objetivo de caricaturizarlo: “Innovador, es mi arte / ser diverso, ubicuo, inquieto / y hoy, en París, sé un secreto:/ no estoy en ninguna parte”<sup>1065</sup>.

Aparte de humorista y *globe trotter*, Franky Amundsen es mostrado como “speaker y animador”, anfitrión de las tertulias y veladas en su casa porteña: “Recuerdo que yo estaba en el jardín de Saavedra, con el amigo que me había presentado y las mujeres de la casa, jóvenes todas y de gracioso talante. [...] apareció la extraordinaria criatura de mis desvelos [...] las ya maduras de sus hermanas [...] No se hallaba todavía en la flor de sus años”<sup>1066</sup>. En la construcción del personaje de Franky opera una asimilación deformadora de los vínculos familiares: Franky/Gironde es el único hermano de las chicas Amundsen, y no el esposo y cuñado de la vida real, ocupando el lugar biográfico de Juan Carlos Lange. Se asimila metonímicamente a Franky/Gironde con el mundo nórdico pues se lo describe como “descendiente de aquellos vikings famosos que antaño se mamaban con absoluta dignidad”<sup>1067</sup>, o se dice que “Franky abatió su cabeza roja”<sup>1068</sup>.

Otro elemento que permite correlacionar a Gironde con la construcción del personaje de Franky Amundsen se presenta en el episodio infernal donde Franky dialoga con un muñeco de su creación, bautizado *Homo Sapiens*. Este muñeco se podría interpretar como un trasunto del espantapájaros que da nombre al libro homónimo de Gironde. De acuerdo con el testimonio de Norah Lange, el muñeco se trataría de un “académico trasnochado”, vestido de negro, rígido y acartonado como el saber que representa, análogo al catedrático que menciona en el manifiesto de *Martín Fierro*. Gironde buscaba la eficacia propagandística de sus obras promocionándolas de una

---

<sup>1063</sup> Guillermo de Torre: “Carta abierta a Evar Méndez” en *Martín Fierro* Nro. 19, 18 de julio de 1925, p. 136.

<sup>1064</sup> “Martín Fierro” en *Martín Fierro* Nro. 35, 5 de noviembre de 1925, p. 271.

<sup>1065</sup> “Parnaso satírico. ¿A qué va usted a Europa?” en *Martín Fierro* Nro. 37, 20 de enero de 1927, p. 302.

<sup>1066</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 393-394. Los hijos de la familia Lange, en la vida real, se llamaban Irma, Haydée, Chichina, Norah, Ruth y Juan Carlos. Hemos hablado ya de la inspiración de Marechal en Norah Lange para la construcción de Solveig Amundsen, aunque en nuestra opinión existen cualidades de la escritora ficcionalizadas en el personaje de Ethel Amundsen, con lo que el referente real ha sufrido un procedo de “asimilación deformadora” y de desdoblamiento narrativo. Así se entiende el desconcierto de Solveig al recibir el cuaderno de manos de Adán: “¿Y Adán Buenosayres? Incomprensible. ¿Por qué le había dejado a ella ese Cuaderno de Tapas Azules? No lo entendía: ella no era una «intelectual» como su hermana Ethel”, o la descripción física de Ethel Amundsen agitando en el aire “su fuerte cabeza de Palas en cuyos bucles relampagueó la luz como en un casco de guerrero”, o cuando la señora de Amundsen observa a los jóvenes de la tertulia y los identifica como “los intelectuales amigos de Ethel” o se menciona al “grupo que dirigía Ethel Amundsen”.

<sup>1067</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 238.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 138.

forma poco ortodoxa; la anécdota de la publicidad del libro cuenta que el autor recorrió la ciudad de Buenos Aires con un espantapájaros de papel maché en una carroza funeraria. *Adán Buenosayres* reelabora así el episodio del espantapájaros, acompañado de un discurso plagado de hipérboles, asociaciones incoherentes, tecnicismos médicos y sustantivos abstractos caros a la escritura girondiana como la “dignidad”, la “solemnidad” o la “honorabilidad” del público:

—Señoras y señores —dijo tras una reverencia—, les presentaré seguidamente al famoso ventrílocuo profesor Franky Amundsen, con su no menos famoso autómeta el Homo Sapiens. Está de más que yo les encarezca la maestría del uno y la genialidad del otro, ya que hombre y muñeco han sabido conquistar en ambos continentes estruendosas ovaciones, taquillas *record* y exaltados elogios de la prensa. [...]

—Señores —dijo—, el autómeta que voy a tener el honor de presentarles en nada se parece a los adefesios que algunos colegas, atentando contra la dignidad del arte, suelen ofrecer a la irrisión pública en teatritos de mala muerte. Señores, al construir mi autómeta, he pretendido encarnar un misterio, el del Homo Sapiens, aquel humilde simio que, después de haber gateado mucho, un buen día se puso de pie, alzó la frente al cielo y se remontó a las grandes alturas de la inteligencia. He aquí al Homo Sapiens: escúchenlo y admiren. Nadie tema desmayarse de admiración, pues tenemos en el vestíbulo una enfermera diplomada, con su botiquín y todo, al servicio de los honorables espectadores. [...]

—¡Homo Sapiens! —ordenó por fin el ventrílocuo, dirigiéndose a su muñeco—. ¡Salude al público! [...]

—¿Has visto a esa rubia de la primera fila? ¡Mira qué gambas! [...] Muchachos, ahí va el *speech*. [...] Si quieren oír mi opinión, la cocina francesa no es ya lo que fue, vitamínicamente hablando: cuiden el estómago, y lo demás es literatura. Manténganse fieles al permanganato, hasta que se descubra la sulfamida. ¡Oigan, muchachos...!

—¡Basta! —le ordenó Franky, tapándole la boca.

—¡Ojo a la espiroqueta pálida! —concluyó el autómeta en un grito estrangulado<sup>1069</sup>.

Franky y Homo Sapiens remedan la extrema fabulación fantástica presente en *Espantapájaros*: como dirá Saúl Yurkievich, Girondo parte de una premisa arbitraria que contraviene el orden objetivo, las convenciones sociales u operativas (“la cocina francesa no es ya lo que fue, vitamínicamente hablando”). Inusuales, desmesuradas, las variantes rompen el equilibrio y provocan por amplificación, un encadenamiento

---

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 633. En la Glorieta Ciro Franky inventa la siguiente imagen: “El exquisito anacoreta le pegó un botón adolescente a la llanura de tres pisos”, que guarda cierta similitud léxica (y lúdica) con un pasaje de *Espantapájaros* 22: “Es inútil que nos aislemos como un anacoreta o como un piano”.

progresivo de trastocamientos hasta alcanzar la última instancia y perturbar el universo (“Manténganse fieles al permanganato, hasta que se descubra la sulfamida. [...] ¡Ojo a la espiroqueta pálida!”). Todos son pretextos para desencadenar y promover un lirismo dotado del máximo de autonomía imaginativa, que salta por encima de todas las sujeciones, que desbarata el mundo de afuera y lo recrea según sus propias pautas<sup>1070</sup>. Indica Yurkievich que el humor en Gironde es aquel que André Breton consideraba como principio de superación de las limitaciones de la realidad empírica. Es un instrumento para operar sobre lo azaroso, absurdo, caótico, encauzándolos como energías superadoras de la razón analítica y de la imaginación reproductora. “Este humor es un removedor, un descolocador que perturba la seguridad semántica proponiendo conexiones insólitas; Gironde nos hace ingresar en el reino mitológico donde todas las metamorfosis resultan factibles”<sup>1071</sup>. La elección de un autómatas como personaje risible se explica en la medida en que “es cómico todo arreglo de hechos y acontecimientos, que encajados unos en otros nos den la ilusión de la vida y la sensación clara de un ensueño mecánico”, como el diablillo de resorte, las marionetas, los fantoches que se mueven por puro automatismo. Allí nacen los procedimientos usuales de la comedia clásica, como el empleo de la repetición en la obra de Molière<sup>1072</sup>.

Desde las páginas de *Inicial*, Francisco Luis Bernárdez ofreció una interpretación sociohistórica para explicar los primeros tanteos *serios del humorismo* en la década del '20 en Argentina, acudiendo a la comparación con el auge de las manifestaciones humorísticas en otras latitudes. Recuerda que la novela picaresca española, que tanta influencia ejerció sobre los humoristas rusos, nació de intensas inquietudes políticas y económicas: desangrada Castilla en la penosa aventura ultramarina y en vísperas de volcarse sus tesoros americanos en las voraces arcas de los mercachifles venecianos, la sociedad española vio avecinarse la decadencia y la descomposición. Y la novela picaresca asomó, con decisiones de moraleja jesuítica, en la literatura española. Para Bernárdez aquella época gestó “una conciencia colectiva del humorismo” al reiterar el mismo fenómeno popular que se había manifestado, primero, en la Edad Media y, después, en la España de Orozco, de Villarroel, de Quevedo y de Mateo Alemán. Como en aquel tormentoso momento, para Bernárdez la Primera Guerra Mundial había aparejado un disloque vital y económico, una completa subversión de

---

<sup>1070</sup> Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002, p. 205. Por ejemplo, en: “Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por lo entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. [...] Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis predilecciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé, en cambio, con la flagelación, con los flamencos”. En: Trinidad Barrera (Ed.): *Oliverio Gironde, Calcomanías. Poesía reunida 1923-1932*, Sevilla, Renacimiento, 2007, p. 141

<sup>1071</sup> Saúl Yurkievich: *Fundadores... op. cit.*, pp. 206-207.

<sup>1072</sup> Henri Bergson: *La risa*, Madrid, RBA, 1984, pp.76-77.



valores morales: “Estos siete años últimos han levantado siete siglos entre los millones de muertos en la guerra y nuestro embotado recuerdo. [...] Esta suma de inquietudes necesita fatalmente su compensación: una conciencia colectiva de humorismo”<sup>1073</sup>. El primer síntoma de esa necesidad casi catártica para contrapesar una realidad trágica fue, según Bernárdez, el Dadaísmo, la más desinteresada actitud humorística que se haya adoptado por aquellos días<sup>1074</sup>. A través de un argumento por analogía, el escritor hispano-argentino explica el incipiente humorismo argentino como corolario del fortalecimiento de la identidad nacional:

Nuestra historia literaria ha sido parca en humoristas por el simple hecho de que nuestra historia nacional como pueblo es muy corta todavía. Solo las naciones viejas, zarandeadas por la vida, tienen humoristas. El humorismo es producto de largas experiencias de dolor [...] Humorismo hay en la sonrisa dolorosamente benévola de un anciano, pero no en la risa eufórica de un niño. Bajo cualquier expresión humorística siempre creí oír una confesión de impotencia o de debilidad o de arrepentimiento. Nosotros estamos atravesando todavía un ciclo que en Europa ya se ha cerrado: el ciclo de la formación de una cultura. El humorismo no se manifiesta, casi nunca, en los períodos de cultura sino en los de civilización. Y la cultura es la juventud de una sociedad, así como la civilización es su vejez. [...] Hasta ahora solo conozco dos verdaderos humoristas argentinos: Arturo Cancela y Macedonio Fernández [...] Macedonio Fernández [...] constituirá el primer intento de humorismo de que se tenga memoria en nuestra literatura<sup>1075</sup>.

*Adán Buenosayres* alegoriza con el personaje de Franky Amundsen un tipo de *humor gratuito e intrascendente* que se agota en su propia manifestación de hilaridad, y antepone a él un *humor angélico o trascendente*, antivanguardista. Volviendo a los argumentos de Bernárdez, en nuestra opinión la propuesta marechaliana presenta un fundamento metafísico superador del humorismo conceptual de su precursor Macedonio, pues este había fomentado el juego con el ingenio y la agudeza idiomática dislocando las categorías más firmes del racionalismo, de la lógica tradicional y las relaciones que el sentido común acepta como básicas. El “artificio humorístico” macedoniano trabajó, como señala Ana Camblong, con el saber y el pensamiento, y su “chiste conceptual” buscó precipitar al receptor en una caída al vacío mental a través de

---

<sup>1073</sup> Francisco Luis Bernárdez: “Eduardo Wilde a través de Prometeo & Cia” en *Inicial*, 9 de enero de 1926, pp. 654-655.

<sup>1074</sup> Para el escritor hispano-argentino Dadá fue la primera cristalización de una conciencia colectiva de humorismo, pues el verdadero humorismo nace de íntimos desequilibrios religiosos, económicos o morales de una época. Por ello el humorismo de Eça de Queiróz, como arquetipo del que se cultivó en Francia en el siglo anterior, con Anatole France a la cabeza, era falso, desde el momento “en que obedecía a una premeditada e interesada manera intelectual, y no a una disposición anímica espontánea o a un reclamo del pueblo”.

<sup>1075</sup> Francisco Luis Bernárdez: “Eduardo Wilde a través de Prometeo & Cia”, *loc. cit.*, pp. 655-656.

un humor basado en *el placer de disparatar despojándose de toda lógica*, de la causa efecto, del tiempo, del espacio, de la inducción y la deducción, es decir, de las mismas nociones que se niegan desde la metafísica<sup>1076</sup>. Leopoldo Marechal, en su madurez, va un paso más allá del admirado maestro de la juventud y funda la teoría del *no disparate*, con la cual rechaza la práctica del disparate gratuito, oponiéndose a la propuesta de Macedonio Fernández, quien sostuvo que “lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer que es voluntad de juego”<sup>1077</sup>.

En el prólogo indispensable de *Adán Buenosayres* se presenta por vez primera el concepto de *humor angélico* como parte de una advertencia y autojustificación anticipada por el albacea de los manuscritos, L.M.:

todos los personajes de este relato levantan una *estatura heroica*; y 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, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres<sup>1078</sup>.

Para Noé Jitrik, cuando Marechal habla del humorismo angélico lo hace para pedir perdón con cierta dudosa humildad por las alusiones agraviantes que hay contenidas en el libro, “precaviendo a los que pudieren sentirse humillados que serían más tontos aún si no entraran en el juego”<sup>1079</sup> mientras que para Adolfo Prieto el humorismo angélico de la evocación no pierde cordialidad, “y aunque cargue las tintas en uno o en otro personaje, el conjunto de la experiencia descrita no se siente como odiosa o desdeñable”<sup>1080</sup>. Podría interpretarse la dedicatoria de la *historia limpia* a los camaradas martinfierristas vivos y muertos como una declaración de carecer de dobles intenciones (*historia limpia*, sincera, sin dobleces) o, como lo hace Ángel Núñez, como una observación para contrarrestar posibles acusaciones de coprología<sup>1081</sup>.

La filosofía que subyace al *humor angélico* entronca con algunas cualidades de la comedia clásica. En la Grecia antigua, frente a los trágicos que escogían a dioses y

---

<sup>1076</sup> Ana Camblong: “Prólogo” en Macedonio Fernández: *Textos selectos*, Buenos Aires, Corregidor, 2012, p.11. En el campo de Belarte Macedonio distinguió tres géneros con la misma jerarquía estética: la Novela o Prosa, la Metáfora y la Humorística, cada uno de los cuales supuso un desarrollo de particulares características.

<sup>1077</sup> Macedonio Fernández: “Un átomo de doctrina” en *Textos... op. cit.*, p. 91.

<sup>1078</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 6-7.

<sup>1079</sup> Noé Jitrik: “*Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal” en Ismael Viñas et. al.: *Contorno... op. cit.*, p. 99. Todo esto no difiere casi del concepto romántico del humorismo enunciado por Richter: “melancolía de un espíritu superior que llega hasta a divertirnos con aquello que lo entristece”.

<sup>1080</sup> Adolfo Prieto: *Los dos mundos... op. cit.*, p. 65.

<sup>1081</sup> Ángel Núñez: “Desmesurado *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 662.

reyes para protagonizar sus obras, los dramaturgos cómicos optaban por seres normales o con características animales para recordarles a los héroes con aspiraciones divinas su “parentesco” con estas criaturas irracionales. Asimismo, Shakespeare elegía sus tragedias para describir los asuntos de reyes y reinas, príncipes y princesas, y sus comedias para reflejar el mundo de los comerciantes, los prestamistas, etc. El modo cómico, pues, se centra en las preocupaciones básicas y simples y, por tanto, universales de la vida diaria. Señala Aída Díaz Bild que la palabra *comedia* deriva probablemente del nombre del dios griego Comus, que no era precisamente uno de los más significativos del Olimpo griego.

La comedia [...] no duda en reflejar el lado eminentemente natural del hombre porque considera que es algo positivo: sus personajes tienen relaciones sexuales, comen, defecan, se visten, duermen, eructan, tosen, estornudan, tienen hipo, etc. [...] somos criaturas de la tierra hechas de barro y no seres celestiales [...] Al admitir el carácter imperfecto y perecedero de la vida, la comedia libera al hombre de la frustración que genera la tragedia al mostrar un mundo ejemplar imposible de alcanzar. [...] El humor nunca hiere físicamente al hombre, sino su orgullo<sup>1082</sup>.

Marechal, en su “Breve tratado sobre lo ridículo” que constituye el capítulo XI de *Cuaderno de navegación*, retoma reflexiones aristotélicas sobre la tragedia clásica – la idea de la compasión y el terror que esta obra en sus espectadores mediante la “purga pasional” de la catarsis– y las reelabora de manera personal con base en la doctrina neoplatónica de la participación. En las *Claves de Adán Buenosayres* confiesa que desde su juventud, habiendo sido un adolescente melancólico, admiró la alegría que se traduce por un humorismo sin venenos del alma, por lo que, en adelante, meditó sobre lo cómico a la luz de Aristóteles, hasta concebir la posibilidad de una “catarsis por la risa”<sup>1083</sup>. Para el escritor la catarsis es la beatitud o el reposo del alma, una purga personal tras haber cumplido siquiera virtualmente una experiencia dolorosa. Gracias al humor se da “una catarsis que consiste en la experiencia del propio ridículo, actual o posible, la toma de conciencia de propios defectos o limitaciones para llegar a una paz interior”<sup>1084</sup>. Esta concepción de la purificación de las pasiones es la base de la metafísica del humor marechaliano. Así, la ontología risible del hombre explicaría los incómodos episodios que traspasan las fronteras del decoro –en la opinión de varios críticos que han puesto el acento en este aspecto de la novela– como la abundante

---

<sup>1082</sup> 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, pp. 33-40.

<sup>1083</sup> Leopoldo Marechal: “Claves de *Adán Buenosayres*” en *Adán...op. cit.*, pp. 669-670.

<sup>1084</sup> Rolando Camozzi Barrios: *Marechal, el humor angélico*, Corrientes, Editorial universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste (EUDENE), 1997, p. 71.

mención a excrementos, inmundicias, falta de higiene, olores nauseabundos o flatulencias. Marechal lleva hasta la hipérbole la afirmación de la inferioridad humana como emanación imperfecta de un origen divino:

¿Era dado lograr una catarsis por la risa? [...] si era dable una transposición de las mismas a la comedia, pregunta que habría hecho reír (o llorar) al propio Aristóteles [...] ¿de dónde proviene “lo cómico”? El mismo Estagirita, en el capítulo quinto de su *Poética*, nos dice que “lo ridículo tiene por causa una privación y una fealdad no acompañadas de sufrimiento y no perniciosas”. ¿Una privación de qué? De la verdad (y damos en la mentira), de la belleza (y damos en lo feo), del bien (y damos en el mal). Por extensión lo cómico se daría en las contingencias y limitaciones de toda criatura. Y entendiéndolo que solo el Creador está libre de privaciones o defectos, llegué a sostener aquella noche, con admirable frescura, lo que recogí luego en mi Poema de Robot: “Todo lo que se instala fuera del Gran Principio / ya es cómico en alguna medida razonable”. [...] el espectador compadece o “padece con” los actores la misma experiencia ridícula, ya que reconoce sus propios defectos y contingencias en los que, bajo formas risibles, desnudan los comediantes en el escenario. Y esa experiencia de su propio ridículo (actual o posible) suscita en él, no ya el “terror”, como en la tragedia, sino la “risa”. [...] se da luego en la comedia una catarsis: la “catarsis por la risa” [...] con que acepta el espectador aquella toma de conciencia de sus propios defectos [...] una carcajada puede ser el arranque de una metafísica<sup>1085</sup>.

La risa, para Marechal, no es un camino de *evasión*, sino, por el contrario, un camino de *aceptación* de la naturaleza humana defectuosa –como señala María Rosa Lojo, en Marechal lo cómico posee su propia *virtus*<sup>1086</sup>–, y en esto ejerce una crítica radical al humorismo lúdico y superficial de su generación, encarnado en la figura de Franky Amundsen.

Por otra parte, el concepto de *catarsis por la risa* se opone a la explicación bergsoniana de la naturaleza de la risa. Dado que la catarsis implicaría la identificación del espectador/lector con el héroe cómico en virtud de lo cual sería consciente de sus propios defectos e imperfecciones, esta situación se torna incompatible con la *insensibilidad que de ordinario acompaña a la risa* pregonada por Henri Bergson:

Dijérase que lo cómico solo puede producirse cuando recae en una superficie espiritual tranquila. [...] No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. [...] Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la

<sup>1085</sup> Leopoldo Marechal: “Breve tratado de lo ridículo” en Leopoldo Marechal: *Obras completas II... op. cit.*, pp. 542-543.

<sup>1086</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora, ruptura de límites ontológicos, en ‘Días como flechas’ de LM”. *Revista de Estudios Filológicos* N. 22, 1987, p. 52.

inteligencia pura. [...] Señaladme un defecto, todo lo leve que queráis; si me lo presentáis de modo que conmueva mi simpatía, mi temor o mi piedad, todo habrá terminado, no podré seguir riéndome. Escoged, por el contrario, un vicio grave y hasta odiado por todos; si lográis con artificios que me deje insensible, acabaréis por hacerlo cómico. [...] Pero ¿cómo habrá de arreglárselas el poeta cómico para no conmovirme? La cuestión es compleja. [...] Toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva<sup>1087</sup>.

El humor angélico, por el contrario, intenta sacudir la insensibilidad del lector/espectador. 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<sup>1088</sup>. Jean Francois Podeur apela, para explicar esta original categoría del humor sin causticidad, a la distinción entre *humor satírico* y *humor-panacea*<sup>1089</sup>, que implicaría la ampliación del repertorio de especies cómicas inventariadas en el primer capítulo. En la misma línea de Podeur, el crítico canadiense Norman Cheadle considera que Marechal emplea la ironía y la parodia pero casi nunca la sátira correctiva, o en tal caso cabría sostener que el escritor concibe la sátira no en el sentido clásico –presentar bajo un aspecto cómico los vicios y defectos con una clara intención de denuncia– sino, contrariamente, como una paradójica manifestación de generosidad moral<sup>1090</sup>.

El *humor angélico* o *trascendente* se materializa en la escritura de una sátira no agresiva. Frente a otras concepciones del humor, que establecen una cruel distancia entre el sujeto que ríe y el objeto de burla, o concluyen en un pesimismo amargo ante la falibilidad humana, el humor marechaliano se presenta como “humorismo angélico” que restaura el desgarramiento y compensa la humillación. “En este sentido el humor efectúa, como la poesía, una función vinculante, aunque no ya entre las cosas, sino entre los sujetos (el sujeto consigo mismo, el sujeto y sus prójimos)”<sup>1091</sup>. Un aforismo

---

<sup>1087</sup> Henri Bergson: *La risa... op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>1088</sup> Para Fernanda Elisa Bravo Herrera “es posible descender y ascender por el arte y por lo cómico tanto en el plano divino como en el humano, aunando belleza y risa, como puentes *re-ligantes* con la causa, con el Donante, con la Unidad” en AA.VV.: Cincuentenario de *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Fundación Leopoldo Marechal, 2000, p. 49.

<sup>1089</sup> J.F. Podeur: “Superación de lo lírico en imaginación en *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 824.

<sup>1090</sup> Norman Cheadle: *The ironic apocalypse in the novels of Leopoldo Marechal*, Londres, Tamesis, 2000, pp. 1-7. Para Cheadle “one of the principal targets of his parody is the Revelation to John, the final book of the Christian scriptural canon, as well as the grand apocalyptic narrative in which it is inscribed. It is the working hypothesis of this study that John’s Revelation is the principal intertext of an (ironically) cycle of novels [...]. My reading of Marechal emphasizes the elements of irony and parody, finding satire only occasionally. For that matter, Marechal’s own concept of satire seems to admit the possibility of moral generosity. [...] Marechal novels appropriate the text of Revelation and make it function in new ways [...] parody is itself metaliterary”.

<sup>1091</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora, ruptura de límites ontológicos”, *loc. cit.*, p. 56.

declarado por Samuel Tesler sintetiza la actitud indulgente de esta sátira angélica: “reírse dramáticamente del prójimo y llorarlo cómicamente, he ahí dos aspectos iguales de la compasión”<sup>1092</sup> aunque es en el Prólogo Indispensable donde se perciba con claridad la metamorfosis de la definición de sátira tradicional:

podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera él mismo en alguno de ellos. En tal caso, no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias: bien sé yo que, sea cual fuere la posición que ocupan en el Infierno de Schultze o los gestos que cumplen en mis cinco libros, todos los personajes de este relato levantan una “estatura heroica”; y 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, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres<sup>1093</sup>.

Como en François Rabelais, el humor marechaliano no pretende ser gracioso en superficie sino enmascarar un sentido más profundo, una crítica, una lección, una catarsis. El propio autor confiesa que tempranas lecturas del escritor galo le dejaron el gusto por un humor sin agresiones que oculta un sentido profundo bajo su máscara “tremendista” así como una inclinación a la “gigantomaquia” y “una falta de temor a los vocablos gruesos (¡esas malas palabras que tanto me censuran algunos y que yo utilicé no por gusto sino por necesidad!)”<sup>1094</sup>. Fue durante su estancia de 1929 en París donde resolvió “camuflar el itinerario metafísico de la obra con guirnaldas humorísticas de Rabelais”. En la biblioteca de la Escuela de Letras encontramos, efectivamente, un ejemplar en francés de *Pantagruel*, editado por Fernand Roches en el año 1929<sup>1095</sup>, seguramente adquirido por Marechal por aquellos años.

---

<sup>1092</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 60. El escritor formula una especie de doctrina humorística de la participación, de corte neoplatónico, que veremos luego que impregna el tratamiento tan personal y original que el autor hace de la imagen poética: “si el narrador no está presente como agonista de su obra, lo está en todos y cada uno de los personajes que describe y que se dan entonces como otros tantos desdoblamientos del propio narrador, mediante los cuales realiza él sus destinos posibles o en potencia de ser. De tal manera, si el narrador hiere, se hiere” en Alfredo Andrés: *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Editorial Ceyne, 1990, 101-104.

<sup>1093</sup> Rolando Camozzi Barrios: *Marechal... op. cit.*, p. 75.

<sup>1094</sup> Leopoldo Marechal: “Claves...” *op. cit.*, p. 670.

<sup>1095</sup> Fernanda Bravo Herrera, apelando a herramientas de la sociocrítica bajtiniana, señala que dentro de los intertextos que funcionan como soportes convalidadores y legitimadores para construir “lo cómico” en *Adán Buenosayres* desde una concepción metafísica o una lectura cristiana se encuentran los de Aristóteles, Rabelais y Macedonio Fernández. Su optimismo trascendente se enriquece con la propuesta rabelesiana de la alegría utópica del carnaval y con el aprovechamiento de ciertos procedimientos carnavalescos de organización de la voz, del discurso, de los actores y de los valores e imágenes del mundo como soportes o camouflages de un sentido más profundo a fin de usarlos como anticlímax o máscaras en el itinerario metafísico. Así es posible leer en la producción marechaliana procedimientos de gigantismo e hipérbole, destronamientos o descuartizamientos grotescos, excesos y escándalos,

Rolando Camozzi Barrios sostiene que el humor sirve a Marechal no solo como soporte de realidades más hondas, sino que despista al lector y lo enreda en risa para distanciarlo. Lo contrario del humor no es *lo serio*, pues la seriedad es un fundamento último. Lo contrario es el acartonamiento y la solemnidad: “el que no se acepta como riente y risible ha perdido su verdadera ubicación en la ontología jerárquica de los seres, se ha perdido como hombre”<sup>1096</sup>. La doble valencia humano/divino que identificamos en *Adán Buenosayres* está encarnada en Samuel Tesler, en el que se sintetizan y amalgaman tanto las facetas rientes como trascendentes: “ridiculez y sublimidad, bufonería y poesía, mística y burla, teología y lógica, grandilocuencia y profecía, ironía y ternura, comicidad y mordacidad, para convertirlo en prototipo”<sup>1097</sup>. Tesler representa el monstruo dual, el *compositum* de cuerpo y alma que constituye al hombre. Por su naturaleza corporal está sujeto a dos condiciones limitativas, el espacio y el tiempo, que ya anticipan contingencia y tropiezo; sin embargo su origen es divino, fue creado a imagen y semejanza de Dios, según la narración bíblica, y por lo tanto su naturaleza es noble y elevada. Otra sentencia de Tesler que compendia el dualismo patente en *Adán Buenosayres*, a caballo entre lo lírico y lo humorístico, o entre lo terrestre y lo celeste, es que para lograr la *sofrosine* —es decir, la templanza—, es necesario “Ir de cuerpo y de alma todos los días”<sup>1098</sup>. También en *Megafón o la guerra* Marechal condensará sus sarcásticos lirismos en las siguientes sentencias: “El mono es ridículo por su imitación y sublime por la naturaleza de lo que imita”, o de forma más prosaica: “Para todo bicho que anda sobre sus dos pies o vuela en sus plumas hay un tiempo del símbolo y un tiempo de la cagada”<sup>1099</sup>.

---

deformaciones del cuerpo, predominio del principio bajo material, descensos a “infiernos”, “lupanares” y zonas marginales, irreverencias, banquetes, fiestas públicas y populares, disfraces, máscaras, payasos, lenguajes hiperbólicos y escatológicos, optimismo por la regeneración y la movilidad utópicas, satirizaciones y parodias, en fin, estrategias que conforman la “apariencia externa de lo paródico” enmascarando “el simbolismo épico de la legislación interna”. El relato de la crisis de la humanidad: -la automatización, incongruencias y rigidez de los payasos, máscaras y dobles propios del carnaval en el dúo de Barroso y Calandria y de los homoglobos de Cacodelphia, de Gog y Magog en *El Banquete de Severo Arcángelo* y en el de Barrantes y Barroso en *Megafón o la guerra* para denunciar la pérdida de los valores trascendentales del hombre inútil y extraviado en la multiplicidad de lo material y las apariencias. Fernanda Elisa Bravo herrera: “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. 46-48.

<sup>1096</sup> Rolando Camozzi Barrios: *Marechal... op. cit.*, p. 65.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1098</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 60.

<sup>1099</sup> Leopoldo Marechal: *Obras completas Tomo IV*, Buenos Aires, Perfil, 1998.

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

O voi che avete gl'intelletti sani,  
Mirate la dottrina che s'asconde  
Sotto il velame delli versi strani!

Dante Alighieri, *La divina commedia*

El estudio de los principios que rigen la producción de imágenes poéticas postulados en *Adán Buenosayres* revela la coherencia sin fisuras 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 ambos deberán tener un fundamento metafísico; 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 llamado *imagen hierofánica*, considerando el vocablo *hierofanía* en la acepción más amplia del término: como algo que manifiesta o revela la naturaleza de lo sagrado<sup>1100</sup>. La imagen marechaliana descubre así una región ontológica inaccesible a la experiencia lógico-asociativa superficial.

En *Adán Buenosayres* la parodia de la imagen vanguardista es vehiculizada gracias al recurso narrativo de la autotextualidad, especie de auto-cita que constituye “una variante de la intertextualidad [y] no se trata, empero, de un recurso narrativo nuevo, sino que se encuentra ya en la primera parte del *Quijote*, en la que el autor implícito se introduce brevemente a través de inscripciones autotextuales, intercalando *La Galatea* y *La Numancia*”<sup>1101</sup>. Marechal acude a la autotextualidad con su segundo poemario *Días como flechas* (1926), en menos oportunidades con su tercer *Odas para el hombre y para la mujer* (1929) y con su ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1937)<sup>1102</sup>. También se alude subrepticamente al título de su libro *El centauro*

---

<sup>1100</sup> Mircea Eliade: *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Ariel Filosofía, 1981, pp. 36-37. En su *Tratado de historia de las religiones*, Eliade expresa que ciertos objetos no son meros materiales físico “sino hierofanías, es decir, otra cosa que su condición normal de objetos. Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir, *revela*) otra cosa que no es él mismo [...]. Lo sagrado se manifiesta en un objeto profano, siendo una «paradójica coincidencia» –*coincidentia oppositorum*– del ser y del no ser. Revelan una estructura de lo real inaccesible a la aprehensión empírico-racionalista”.

<sup>1101</sup> Sabine Schlickers: “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción” en Vera Toro et. al (Eds.): *La obsesión... op. cit.*, p. 64.

<sup>1102</sup> Es evidente la semejanza entre el Cuaderno de Tapas Azules –por el léxico y la formación de imágenes– y la poesía marechaliana de la década del '20, especialmente *Odas para el hombre y para la mujer*. Como ha estudiado Barcia, el universo poético de Marechal a partir de este poemario se concentra reiteradamente en torno a treinta figuras simbólicas: el hombre, la mujer, el buey, el árbol, el niño, la tierra, el agua, el aire, el fuego, el caballo, el río, el mar, el otoño, la primavera, el pájaro, el barro, el



en la narración de la estancia de Adán en Sanary Sur Mer. Javier de Navascués identifica la incorporación de imágenes pertenecientes a *Cinco poemas australes* (1937) a la novela, así como la alusión a uno de los versos más celebrados de Marechal, “con el número dos nace la pena”, del soneto “Del amor navegante”, que aparece convertido en “La tristeza nace de lo múltiple”. Sin embargo, el Cuaderno de tapas azules es el libro que más referencias autotextuales posee de toda la novela, pues “Niña de encabritado corazón” está representado parcialmente en el libro quinto<sup>1103</sup>. María Teresa Gramuglio identifica en el banquete de la glorieta de Ciro un conjunto de enunciados ideológico-literarios que refieren a la misma constelación temática abordada en *Descenso...*, ficcionalizados en el propio camino de ascesis de Adán como héroe de la novela. Esta constelación temática gira en torno a un único eje: la formulación de una teoría estética que dé cuenta de los modos y alcances de la creación de Dios y del poeta, teoría que se aparta de los postulados vanguardistas “para apelar a autoridades bien ancladas en la tradición filosófica clásica y cristiana, dando cuenta de una contaminación evidente de la ficción narrativa y las de un discurso filosófico”<sup>1104</sup>.

Aunque el interés por la metáfora como recurso poético sea una característica general del grupo martinfierrista –y es uno de los ecos que en estos poetas encontró el Ultraísmo– su tratamiento va a adquirir en la obra de Marechal una eficacia singular. Consecuente con su propia filosofía de la belleza, el autor maneja la metáfora, “no como un aditamento más o menos decorativo, sino como un punto de mira para vislumbrar el orden de lo creado; un ejercicio más, en suma, de examen y expresión de la realidad”, de ahí que Grandov incluya la metáfora como una de las formas en que se manifiesta la “voluntad nominativa” de Marechal<sup>1105</sup>. Para calibrar con precisión la discrepancia que postula *Adán Buenosayres* en relación con la metáfora vanguardista será útil pasar revista a las reflexiones incluidas en el periódico más representativo de su generación. En relación con este particular cobra especial relevancia el artículo publicado en dos entregas por Eduardo González Lanuza, que remeda un manifiesto programático de la metáfora:

Cuando proclamamos el astral encumbramiento de las metáforas en la nueva lírica, los profesionales de la sonrisa, embozados en la más diagonal de sus muecas, nos sueltan esta resobada frasecita: –Sí, pero ustedes no son los que han inventado los tropos... Cierto, pero

---

metal, la muerte, el corazón, la canción, el baile, la sal, el día, la noche, la rosa, la guerra, la patria, el sonido y el color. En Pedro Luis Barcia: *Leopoldo Marechal o la palabra trascendente. Poesía (1924-1950)*, Buenos Aires, Del Ochenta, 1984, pp. 18-19.

<sup>1103</sup> Javier de Navascués: “La intertextualidad...” *op. cit.*, p. 766.

<sup>1104</sup> María Teresa Gramuglio: “Retrato...” *op. cit.*, p. 782.

<sup>1105</sup> Oscar Grandov (Ed.): *Antología poética Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Kapelusz, 1969, p. 26.

tampoco Colón inventó a América, lo que no fue obstáculo para que la descubriera. Eso hemos hecho nosotros con las metáforas<sup>1106</sup>.

González Lanuza establece una distinción entre las *metáforas físicas* y las *metáforas químicas*, definiendo estas últimas en una tónica similar al de las metáforas que incorporan una secuencia de *imágenes creadas* a la manera huidobriana:

Como en el caso de los fenómenos, podemos llamar metáforas físicas aquellas en las que los términos que la integran no varían de contextura, no cambian entrañalmente, no se penetran, no se amalgaman, no reaccionan, en una palabra. Supongamos, por ejemplo, que alguien compara la luna con el fondo de una cacerola abollada. Cierto que hay que ser muy bárbaro para hacerlo, pero todo es posible en un Lugones, pongo por caso... muy bien, tenemos dos términos, o sea una metáfora binaria; por un lado la luna y por el otro el fondo de una cacerola abollada. ¿Se produce algún contacto íntimo, algún consorcio generatriz entre esos extremos que modifique algún concepto emotivo nuestro, acerca de la luna y de las cacerolas abolladas? Absolutamente; permanecen extrañas, indiferentes, divorciadas, por la falta absoluta de emoción [...] La metáfora es, pues, puramente física, incapaz de creación ni transmutación de valores emocionales<sup>1107</sup>.

Tanto González Lanuza como Borges, en su período de fervor ultraísta, hicieron hincapié en el horizonte de recepción de la poesía: *despertar la emoción del lector* como reacción derivada del ensanchamiento del mundo operado por la metáfora química fue entendida como un plus, mientras que el factor emotivo resultó indiferente al programa huidobriano.

A diferencia de las físicas, las *metáforas químicas* son aquellas en las que los elementos que la integran reaccionan con tal potencia que dan lugar a la formación de nuevas naturalezas, provocadas por sus energías latentes. González Lanuza las ejemplifica con un verso de Francisco M. Piñero: “Claros como el perdón los ojos de la tarde campesina”, juzgada como un perfecto caso de metáfora múltiple química donde “los términos establecidos reaccionan entre sí dando lugar a nuevos conceptos que en ellos dormían al estado latente”. Si las viejas metáforas físicas son consideradas un mero amontonamiento de palabras, “el inquieto dinamismo de nuestras metáforas químicas implica un perpetuo desequilibrio, un prolongado esfuerzo, un continuo vigor de creación, una renovada posibilidad de vida”<sup>1108</sup>. En la segunda entrega del artículo se

---

<sup>1106</sup> Eduardo González Lanuza: “Química y física de las metáforas” en *Martín Fierro* Nro. 25, 14 de noviembre de 1925, p. 182.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> *Ibid.*

percibe con mayor claridad la semejanza del planteo martinfierrista con la pulsión genesiaca de la imagen creacionista clásica:

¿Quién puede negar que el universo es una genial metáfora? Al supremo poeta ocurriósele relacionar al espacio y al tiempo valores diversos y hasta casi antagónicos en principio, y de su ensambladura maravillosa surgió la realidad. [...] Hay dos artes, se dijo en uno de los manifiestos ultraístas: el arte de los prismas y el de los espejos; este devuelve la vida, aquel la interpreta y la vive. Los que quieran pasar por artistas en la inmóvil esterilidad de los espejos podrán abstenerse de la lujuria vital de las metáforas<sup>1109</sup>.

El periódico *Martín Fierro* nos ofrece un rico repertorio de metáforas químicas ultraístas:

De Keller Sarmiento: “Retumba la gusanera verde de los tranvías”; “son aquellas mujeres cascabeles heridos”; “Por el rayón del Sena va el lápiz de algún mástil”<sup>1110</sup>.

De Sergio Piñero: “El viento con su goma de borrar limpia las huellas del polvo que las cubre”<sup>1111</sup>.

De González Lanuza: “Lazo de las miradas/ nidos tibios/ para los pájaros del ansia”; “Mis brazos taladraban el silencio/ ansiosos de robar los horizontes/ para collares de tu cuello”; “Toda cosa es un grumo de amargura/ empozada en el fondo del silencio”; “La noche se delíe/ en el rumor del agua / de la fuente”; “Todo el paisaje pensativo/ calla”<sup>1112</sup>.

En *Adán Buenosayres*, el Astrólogo Schultze concibe un Parnaso de cartón como parte del Séptimo Infierno destinado a los violentos del arte donde se agrupan calumniadores, aduladores e hipócritas. Se trata de “un falso Parnaso, donde los *pseudogogos* abren metafóricamente sus colas de pavorreal, dirigidos por las falsas musas o *Antimusas*”. Salta a la vista la semejanza entre la descripción de los poetas-pseudogogos con metafóricas colas de pavorreal y la definición que Marechal hace en 1923 del Ultraísmo como un pavo real disecado. La espira de los violentos parece haber sido concebida para condenar a los antiguos ultraístas; con esta idea coincide la crítica y escritora María Rosa Lojo para quien este sector significa “que el arte practicado por los

---

<sup>1109</sup> Eduardo González Lanuza: “Química y física de las metáforas. Segunda parte” en *Martín Fierro* Nro. 26, 29 de diciembre de 1925, p. 187.

<sup>1110</sup> Keller Sarmiento: “París” en *Martín Fierro* Nros. 5-6, 15 de mayo de 1924, p. 35.

<sup>1111</sup> Sergio Piñero: “Las tranqueras” en *Martín Fierro* Nros. 14-15, 24 de enero de 1925, p. 93.

<sup>1112</sup> Eduardo González Lanuza: “Poemas” en *Martín Fierro* Nros. 8-9, 6 de septiembre de 1924, p. 62, y Nro. 19, 18 de julio de 1925, p. 137. “Nocturno” se trata de un poema que el autor presenta como “un ensayo de polifonía poética” que busca la “orquestración de un estado de ánimo”. Está escrito para ser recitado por cuatro voces alternativas que realice cada una de ellas un poema total simultáneamente con la integración del poema orgánico.

martinfierristas implica un acto de violencia y de pre-potencia y que se vincula, de algún modo, con las distintas maneras de fingimiento, la traición, la mentira”<sup>1113</sup>. El movimiento recibirá otra estocada en el quinto escenario infernal, donde se escarmienta a “las Ultra”, que son “mujeres ultracortesanas, ultrapoetisas, ultraintelectuales: superhembras templadas como laúdes”. A pesar de que el castigo recaiga sobre el sexo femenino –con señas que permiten reconocer a la escritora Victoria Ocampo como blanco del embate– la elección y obsesión con el prefijo *ultra* no nos parece inocente.

En consonancia con lo expuesto hasta el momento, no resulta llamativo que en la corte de la Falsa Euterpe que preside la espira de los violentos se encuentre, en primera fila, “nuestro seguro, ilustre y nunca suficientemente alabado compinche”, el pseudogogo Luis Pereda. Como ya señalamos, junto a González Lanuza fue Borges el gran promotor y teorizador de la metáfora que esbozó una sistematización de la misma clasificando sus distintos órdenes según las sensaciones a las que afectasen y el medio intelectual abarcado. Hemos visto que en los números 40 y 41 de *Alfar* distinguió nueve especies de metáfora, todas ellas, según veremos a continuación, presentes en *Días como flechas* o en poemas de Marechal publicados en revistas de la década del ‘20, muchos de los cuales recibieron tratamiento paródico en la novela que nos ocupa:

1) *La traslación que sustantiva los conceptos abstractos*: “Ha de venir azuzando los perros elásticos de su alegría”; “Las muchachas hacen sonar monedas de risa/ en el patio donde los abuelos incuban su muerte”; Abría el estuche de los amaneceres [...] en la devanadera de tus manos/ deshacías el ovillo del sol/ y cerrabas los ojos de la tarde; y en la oquedad humilde de tus manos/ el pájaro sin norte de mis ansias cabía”;

2) *La que aprovecha la coincidencia de formas*: “¡Yo sé que tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz!” (versos parodiado por el tunicado violeta en la espira de los violentos); “Veo tus manos desgarradas/ en cinco tiras de cansancio”; “Y los taladros/ de la cigarra/ que abrían agujeros musicales/ en un silencio de madera”; “y los cinco juguetes de tus dedos/ se dormían sin cuerda entre los míos”; “Los campanarios asen el adiós de los trenes/ que envainan en la noche sus puñales de fuga”; “El trombón ha soltado una carcajada de papel secante que absorbe todo nuestro asombro”;

3) *La imagen que utiliza lo concreto*: “¡qué secreto guardaba tu sobretodo de prestamista?! ¿en qué tulipanes de sueño/ se adentraron los dos moscardones de tus ojos? [...] y el mundo era un estuche demasiado pesado/ que se abría con hondos vaivenes de tristeza”; “Cada hoja es un párpado que se cae de sueño”;

---

<sup>1113</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora...” *loc. cit.*, p. 47.

4) *La imagen que amalgama lo auditivo con lo visual*: “¡Noche, yegua sombría, mi canción/ se ha prendido a tu crin abrojada de astros! En tus bigornias azules/ con un martillo exaltado/ la forjé para ti. Mi canción es un perro/ que se tira a tus pies y te besa las manos”; “Vino un zorzal araña y enredó todo el monte / con sus hilos de música”; “¡Grito alargado entre dos paréntesis de silencio!”; “El silencio es la rama / donde se emboscan todos los pájaros de música”; “Y un dios color de algas/ ha de amasar el barro de otro mundo sin voces/ ante una gran frescura de diluvio”;

5) *La imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio*: “Mano de Dios Hondero/ que te arrojó como la piedra más ágil de su honda”; “por tus arroyos los días descienden como piraguas”; “Ensartaré en el hilo de mi plegaria sorda/ las cuentas de cien días y de cien noches/ ¡y haré un collar de tiempo que te ciña!”<sup>1114</sup>;

6) *Su inversa, la metáfora que desata el espacio sobre el tiempo*: “Arranco de mis hombros este collar de horas”; “Todo está bien, ya soy un poco dios/ en esta soledad/ con este orgullo de hombre que ha tendido a las horas/ una ballesta de palabras”; “Hacíamos largos alfileres con nuestro beso/ para fijar el ala de aquella hora./ Hubiéramos querido detenerla en todos los relojes/ colgándonos de las agujas que ascienden/ y abrazarnos a los péndulos”;

7) *La imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación*: “tengo los dientes rotos de morder imposibles”;

8) *La artimaña que sustantiva negaciones*: “y abejas de silencio se pegaban a tus labios” (para señalar una mujer que no habla);

9) *La imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad*: “con mi remo al hombro he visto zarpar cien días”; “¡Ah, tantos horizontes extraviados como anillos!”<sup>1115</sup>;

---

<sup>1114</sup> Para Néstor Ibarra, Marechal cae con frecuencia en lo que para el crítico son “las trampas retóricas” y “las más trilladas mentiras ultraístas” como el silencio pisable por un casco o agujereable por un mosquito, las alusiones permanentes al espacio y al tiempo en imágenes como “libros de tiempo”, “distancias arrodilladas” o en la misma comparación del título de su segundo poemario, “días como flechas”. En Néstor Ibarra: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 60.

<sup>1115</sup> José María Alonso Gamo estudia los muchos casos en que metáfora e imagen se entrelazan en el poema vanguardista marechaliano, dando lugar a un complicado juego de transmutaciones: “Y estela del arado, entre las rotas/ pampas te siguen un hambre de gaviotas”. Donde el arado es el navío del amplio mar de tierra, y esa estela que deja no es seguida, como en el auténtico mar, por auténticas gaviotas, sino por un deseo insatisfecho: el hambre. Gamo identifica las estrategias implementadas por Marechal para equilibrar lo que en su intención ontológica llevaría a una poesía demasiado abstracta y conceptual, como por ejemplo el sustantivo adjetivado mediante la construcción de genitivo que le posibilita para el logro de imágenes casi gongorinas, como “quebranto de plumas” o la adjetivación tópica: lo sonoro (sonora chusma, profundos tambores), lo ardiente (caliente metal, metal de violencia), lo brillante y lumínico (luminosa guerra, brillo de níquel), o también la potenciación del adjetivo, su jugosidad (filoso diente, bigotes fluviales). En José María Alonso Gamo: *Tres poetas argentinos Marechal, Molinari y Bernárdez*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951.

Además de practicar los nueve tipos de imagen ultraísta-creacionista, Marechal incorpora dos hábitos frecuentes de la poesía ultraísta: la *abundante utilización de imágenes enfiladas* así como la *metaforización sobre el verbo cópula*. La costumbre de componer poemas mediante imágenes enfiladas la hemos estudiado en la poesía ultraísta española en el primer capítulo (con Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle, Gerardo Diego, Cansinos Assens/Juan Las, entre otros) y en los poemarios ultraístas de Lange, especialmente *La calle de la tarde*, donde se presenta un conjunto de imágenes paratácticas, sin nexos, ensartadas una tras otra. Marechal procede según estos principios en *Días como flechas* y en otros poemas publicados en *Martín Fierro*, como “Jazz band”<sup>1116</sup>. Por otra parte, el escritor villacrespense hereda la insistencia en metaforizar sobre el eje del verbo cópula, que para Eduardo Romano constituye un hábito ultraísta caro a las greguerías ramonianas: así Marechal dirá “Mi canción es un perro que se tira a tus pies y te besa las manos”; “Eres un racimo de uva negra”; “La visión es un alce que galopa en tus rutas”<sup>1117</sup>, etc.

La prehistoria imaginística de Marechal impacta en numerosos pasajes de *Adán Buenosayres*, que es una novela donde conviven la prosa poética de iniciación vanguardista con su propia parodia. Así lo atestiguan numerosas descripciones (con guiños metapoéticos incluidos) como: “Y el viento anda también entre las hojas muertas, llevándose a carradas —oro y bronce— la rica metalurgia del otoño. ¡Sí, otra metáfora!”<sup>1118</sup>; “comenzó a decir, como si ordeñase perezosamente la vaca de su memoria”; “una ráfaga traidora llegó de pronto y alborotó la melena de los árboles callejeros”; o la Calle Gurruchaga es descrita como “un túnel abierto en la misma pulpa de la noche y alargado entre dos filas de paraísos tiritantes”; Maipú es evocada a partir de sonidos como “El rascarse del caballo nochero en el palenque [...] la música de los bicharracos lacustres que hacían oír en el cañadón sus guitarritas de cristal o sus violines de agua”<sup>1119</sup>; se rememora al abuelo Sebastián diciendo que “su risa era un elogio de la mañana que se había venido desnuda”. De la misma manera, poco antes de morir Adán recordará versos de *Días como Flechas*: “La Tierra es un antílope que huye”, “Mundo, piedra zumbante de los siete colores” y “moscardón ebrio” (del “Poema de veinticinco años”).

Las imágenes poéticas son celebradas en los libros I y V de la novela; su parodia tiene lugar en el libro VII, donde se penaliza la apelación excesiva a la metáfora, en especial las “metáforas pedestres” —que corresponden a la *metáfora descendente* definida en el primer capítulo— compuestas por imágenes que buscan “comparar el

<sup>1116</sup> Leopoldo Marechal: “Jazz Band” en *Martín Fierro* Nros. 27-28, 10 de mayo de 1926, p. 198.

<sup>1117</sup> Eduardo Romano: “La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético en *Adán Buenosayres*” en Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 618-653.

<sup>1118</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 326.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 22.

wáter closet con el cielo”. Esta imagen funciona como hipérbole paródica de la proclama de *Prisma* en la que Borges, Guillermo Juan, González Lanuza y De Torre promulgan haber sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora que ofrece visiones inéditas, superadora de comparaciones fáciles entre cosas de forma semejante como un circo y la luna<sup>1120</sup>. En el infierno de la novela, la Falsa Euterpe sugiere recluir a Adán en la espira de los violentos junto a Pereda/Borges por haber compartido idénticos excesos metafóricos (“¿no deberíamos agregarlo a mi cortejo?”), a lo que el alter ego de Marechal responde, asustado, retractándose de sus antiguos furros estéticos: “¡un sarampión de juventud! [...] ¿y quién no lo tiene? Créase o no, al relacionar entre sí las cosas más heterogéneas yo quería emanciparlas de sus estrechos límites ontológicos”<sup>1121</sup>. En este alegato poético de Adán se vislumbra la reelaboración madura de la trascendencia de la imagen que Marechal explicitará en “Las cuatro estaciones del arte”, un capítulo de *Cuaderno de Navegación*. Allí Marechal dirá que el poeta sería un tramposo si, “escamoteándose a las empresas íntimas de su alma, se entregase al vano ejercicio de las palabras en libertad, como quien juega con vidrios de colores; y supón hasta dónde llegaría el malentendido si ese juego se constituyese en una Estética”<sup>1122</sup>. El escritor rechaza explícitamente el *paroliberismo marinettiano*, la composición de poesía automática sin un sustento metafísico y sin una ética de la creación. Rechaza la idea de la metáfora que propone la correlación de lejanía, la identificación de términos aparentemente incompatibles en una unidad poética sorprendente. La controversia que se desata en el infierno entre Adán y el Tunicado Violeta –un poeta de factura ultraísta, a juzgar por las imágenes que se le atribuyen– sirve para condenar retroactivamente la producción de las metáforas químicas que había detallado Borges en *Alfar* y para desautorizar los versos vanguardistas del propio Marechal, puestos en boca del tunicado gracias al recurso narrativo de la autotextualidad:

—¿Quién es el tunicado violeta que acaba de expresarse con tan exquisito gusto?

—Es el de las metáforas pedestres —me contestó la falsa Musa. [...]

—Este señor —expuso— ha caído en la reprensible manía de ensartar comparación tras comparación, sin freno alguno y contra los dictados elementales de la prudencia. [...] ha colgado en la percha de su corazón el sobretodo gris de la melancolía; con alarmante frecuencia,

<sup>1120</sup> 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.

<sup>1121</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 596.

<sup>1122</sup> Leopoldo Marechal: “Las cuatro estaciones del arte” en Leopoldo Marechal: *Obras completas Tomo II, op. cit.*, pp. 518-519.

se ha venido poniendo y sacando el camisón de la esperanza; comparó sucesivamente sus amores con un bar automático, una caja de fósforos y un par de botines. Ahora se ha envuelto en la frazada caliente de la duda, y no hay Dios que lo haga subir al tranvía del misterio.

Con ojos fraternales miré yo al tunicado violeta:

—Señor —le dije—, con una metáfora intentamos expresar la relación sutil que descubrimos entre dos cosas diferentes. Pero no es el caso rebajar lo superior a lo inferior, sino conseguir, por vía de cotejo, que lo inferior ascienda en cierto modo a lo superior. Comparar el cielo con un *water closet* es ofender al cielo y ridiculizar al *water closet*.

—¿Y qué debemos hacer? —gruñó el de violeta—. ¿Comparar el *water closet* con el cielo, para que el *water closet* ascienda? Por otra parte, ¡miren quién habla! Un loro de la nueva generación que nos ha mortificado con las metáforas más absurdas. ¿No escribió usted aquello de “el amor más alegre que un entierro de niños”? [...] ¡Es un disparate! —chilló el tunicado—. Además, ¿no se atrevió usted a decir que “tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz”? ¿Y desde cuándo esas aves ponen huevos azules? ¿No le ha dicho a una mujer que “en las enredaderas de sus voces incubaba tres huevecillos un pájaro de gracia”? ¡Entienda, señor, que el hígado de la Musa no podría tolerar tanto huevo! [...] El joven portalira que se mete a censurar estilos ajenos tuvo la desfachatez de alabar a una señora diciéndole que su sonrisa era “tan grata como la muerte de los tíos ilustres”<sup>1123</sup>.

El tunicado desestima los argumentos de Adán por dos razones: primero, porque en cualquier sentido, ascendente o descendente, la comparación sería por igual inoperante o ridícula. Segundo, porque Adán no tiene autoridad para aleccionar al prójimo, puesto que él ha incurrido exactamente en los mismos actos poéticos, o antipoéticos<sup>1124</sup>. No obstante, Marechal ofrece una justificación metafísica de esta heterodoxia metafórica a partir del rechazo del *disparate químicamente puro* y de la diferenciación entre el *disparate poético* y el *disparate cómico*. Según Cortázar en el artículo citado, entre otros elementos notables de la novela, la *teoría del no disparate* que el joven Adán esgrime en la Glorieta de Ciro Rossini constituiría un avance memorable de la novelística argentina.

El metatexto de Adán sobre la creación poética es desencadenada justamente por los versos de un grupo de humoristas que cantan en la glorieta, llamados Los bohemios, que sus propios autores juzgan disparatados: “La pampa tiene un ombú/ y el puchero el caracú/ Sacudime la persiana/ que allá viene doña Juana” y que desata el comentario de

---

<sup>1123</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 594-595. La autoparodia de la temprana obsesión metafórica de Marechal se concentra en otro pasaje del capítulo IX (libro séptimo), cuando Adán y Schultze se topan con un dragón enano que les impide el acceso a otra parte del infierno. Schultze, para sedarlo, dice entonces al poeta “Es un bicharraco de aguante. Ahora recítele usted alguno de sus poemas. Obedecí, haciendo llover sobre el dragón un pavoroso diluvio de metáforas; y tuve la suerte de observar que los párpados del monstruo se abatían un instante como vencidos de un sopor irresistible”.

<sup>1124</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora...” *loc. cit.*, p. 50.



Pereda de que ¿eso es Dadaísmo puro!<sup>1125</sup>. Tal comentario da origen a la reflexión sobre la imposibilidad del disparate químicamente puro por parte de Adán, quien esgrime así una nueva teoría de la metáfora correctiva de la vanguardista:

Adán Buenosayres, que había escuchado el engendro con la mayor sangre fría, tomó la palabra y dijo:

—Eso no es un disparate. ¡Bah! Tiene demasiada lógica para serlo. A decir verdad, el disparate químicamente puro no existe ni es posible. Los tres Bohemios, en el colmo de la sorpresa, lo miraron con tamañas bocas.

—Escuchen —insistió Adán—. Cuando yo digo, verbigracia: *El chaleco laxante de la melancolía lanzó una carcajada verdemar frente al ombligo lujosamente decorado*, hay en mi frase, a pesar de todo, una lógica invencible. (..) ¿No puedo, acaso, por metáfora, darle forma de chaleco a la melancolía, ya que tantos otros le han atribuido la forma de un velo, de un tul o de un manto cualquiera? Y ejerciendo en el alma cierta función purgativa, ¿qué tiene de raro si yo le doy a la melancolía el calificativo de laxante? Además, y haciendo uso de la prosopopeya, bien puedo asignarle un gesto humano, como la carcajada, entendiendo que la hilaridad de la melancolía no es otra cosa que su muerte, o su canto del cisne. Y en lo que se refiere a los ombligos lujosamente decorados, cabe una interpretación literal bastante realista.

—¡Hum! —dijo Franky, rebuscando en su cerebro—. ¿A ver? *El exquisito anacoreta le pegó un botón adolescente a la llanura de tres pisos...* ¡No! Demasiado lógico.

A su vez Luis Pereda hizo una tentativa:

—*El estornudo a pedal no es indigno del armario soluble con dentadura postiza...* ¡Hum! Tampoco.

—*Ergo* —concluyó Adán—, el disparate no es de este mundo.

—¿Y por qué? —le interrogó Bernini con mucha gravedad<sup>1126</sup>.

Para comprender la tesis de la imposibilidad del disparate puro que sustenta Adán nos será imprescindible revisar algunos ejes de la teoría neoplatónica, pues en ella ancla la defensa parcial de la metáfora insólita<sup>1127</sup>.

Plotino interpretó la ontología de Platón sintetizando su Doctrina de las Ideas con el cristianismo. Su principal aporte se basa en la concepción que plantea del Uno – Dios, fuente originaria de toda realidad– que es a la vez *trascendente*, en cuanto está afuera y por encima de todos los demás seres, pero también es *inmanente*, debido a que todos los demás dependen de él en su ser y en su actividad, y todos tienden a él como a

---

<sup>1125</sup> *Ibid.*, pp. 47-58.

<sup>1126</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 263.

<sup>1127</sup> Es probable que Marechal haya conocido a los escoliastas e intérpretes medievales de las teorías estéticas de la tríada Platón, Plotino y Aristóteles a través de Marcelino Menéndez y Pelayo. En la biblioteca privada del escritor alojada en Rosario (UNR) se encuentran los siete tomos de *Historia de los Heterodoxos Españoles*.

su principio. Marechal acusa una lectura asimiladora del neoplatonismo de Plotino también en lo que respecta a la revalorización del amor –y, especialmente, a la reivindicación de la corporeidad humana– como peldaño que conduce al Uno: se debe ascender de la belleza corpórea y sensible a la Belleza inteligible y espiritual para alcanzar finalmente la comunión con Dios. Esto significa que el “Dador de ser” reside en cada una de sus criaturas; esta afirmación avvicina el neoplatonismo al cristianismo, según el cual el hombre es hecho a imagen y semejanza divina<sup>1128</sup>. Según la teoría plotiniana volcada en las *Enéadas*, el universo emana de lo Uno por un proceso de comunicación de energía divina en planos sucesivos. Los niveles más altos forman lo Uno: el *logos* –que contiene las ideas platónicas– y *el Alma cósmica*, que da lugar a las almas humanas y a las fuerzas de la naturaleza. Las demás cosas que emanan de lo Uno, cuanto más imperfectas y malas son, más cerca están del límite de la materia en su estado original. Plotino indica que lo Uno, al emanar los seres terrestres, no se separa de sí mismo –esta era precisamente la crítica que el aristotelismo efectuaba a la teoría de las Ideas platónica en *Per Ideon*– ya que el Bien es “aquello de lo que están suspendidas todas las cosas [...] debe, pues, permanecer fijo, mientras que las cosas todas deben volverse a él como el círculo al centro del que parten los radios”<sup>1129</sup>. En la sexta Enéada Plotino lo explica por medio de una analogía:

Si lo separamos de la unidad deja inmediatamente de existir. Ni el ejército, ni el coro, ni el rebaño tendrían realidad alguna si no fuesen ya un ejército, un coro o un rebaño. Del mismo modo, la casa y la nave carecen de existencia si no poseen unidad; porque tanto la una como la otra son una unidad y, si esta se pierde, dejan también de ser nave y casa<sup>1130</sup>.

El Uno es causa eficiente de todos los seres por *emanación*, no por *creación*. Esto significa que el “dador de ser” se mantiene por sobre todas las potencias y todas las formas; es *in-eidético* no porque esté falto de forma sino porque de Él tiene que provenir todas las formas inteligibles y sensibles. De esta manera, Plotino salva la fragmentación de la Idea del Bien. En la primera Enéada –de acuerdo con la clasificación que Porfirio realizó de la obra de su maestro– Plotino enumera los medios

---

<sup>1128</sup> Plotino, *Enéadas I y II*, Madrid, Gredos, 1985. En la sexta Enéada, Plotino pondrá de manifiesto que “por virtud de Aquel la Inteligencia adquiere fulgor de límpido acto inteligible con el que ella a su vez vuelve radiante a la misma naturaleza inferior. Por virtud de Aquel el alma se hace con fuerza para vivir, pues le llega con Aquel la plenitud misma de vida: el alma se hace una con Dios. Siéntese entonces el alma levantada; y Allá, con Aquel, permanece, dichosa de estar con Él”. Esta es la definición de la experiencia plotiniana del *éxtasis*.

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>1130</sup> *Ibid.*, p. 239.

para “retornar a lo uno”<sup>1131</sup>. Véase la reformulación que efectúa Marechal de las ideas plotinianas en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*:

Dice Plotino, comentando esa odisea del alma: “Si es dado mirar las bellezas terrenales, no es útil correr tras ellas, sino aprender que son imágenes, vestigios y sombras (de la Hermosura Primera). [...] de ir conociendo lo invisible por lo visible; el de ir atisbando el rostro de la Divinidad a través de las imágenes y símbolos que la revelan y esconden a la vez; el de remontarse a la contemplación de la Unidad creadora y eterna, por la escala de lo múltiple, creado y perecedero”<sup>1132</sup>.

Adán Buenosayres/Marechal incorpora a la novela el concepto de *emanación divina* de base neoplatónica con el objetivo de otorgar fundamento ontológico a aquellas metáforas deslumbrantes, sorprendentes, que aparentemente obedecen al absurdo del disparate y que, sin embargo, poseerían unidad en el Intelecto Divino en virtud de una relación de participación, presencia y comunicación entre el mundo sensible y el inteligible:

—Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad. De primera intención, en esos dos nombres la inteligencia ve

---

<sup>1131</sup> Dos ejemplos poéticos que explican paradigmáticamente la experiencia del éxtasis místico, el deseo de unión con el Creador y la vivencia de la existencia terrenal como cárcel, lo constituyen Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz. Todos aquellos conceptos que recibimos de Plotino de modo teórico, con un esquema argumentativo y terminología heredada del platonismo (por ejemplo, los conceptos “participación”, “comunicación” y reflejo” para graficar la relación entre las entidades sensibles y su origen eidético) los recibimos de los poetas místicos renacentistas como *testimonio*. No existe mejor manera de explicar la sensibilidad mística neoplatónica que analizando el corpus más representativo de esta poesía, en especial de Santa Teresa. Plotino expresa que “Allá está el verdadero Amado, con el que podemos unirnos, participando de Él y poseyéndolo y no abrazándolo por fuera carnalmente [...] el alma entonces está en posesión de una vida distinta desde el momento en que se acerca a él y se une ya a Él y participa de Él” (Enéadas VI 9,10). Las cosas “de acá”, objetos de nuestro amor, son caducas y deleznales; y nuestros amores, amores por apariencias; y todo ello tornadizo, porque no es lo amado en realidad-de-verdad, ni nuestro bien de-verdad ni lo que en-verdad buscamos, sostiene el filósofo. Allá se encuentra el Amado, en su realidad-de-verdad, y no vestido de carne exteriorizadora; con Él puede el alma convivir, poseyéndolo. Todas las cosas se tornan bellas por virtud de Aquel que a todas precede; y por su virtud también vuélvense todas resplandecientes. Santa Teresa, en el mismo sentido, escribe. Aquí el Dios cristiano coincide con el Uno plotiniano, que se alberga en cada ser cuya alma desea volver a formar parte de su origen, retornar a una vida más verdadera, por eso Santa Teresa se llama “un alma en Dios escondida”. El alma que no pierde la memoria de su origen espiritual ni de su destino no se deja engañar por las apariencias de este mundo plural y cambiante, considerándolo solo como el último reflejo del Bien. El concepto de belleza que Plotino expone en su doctrina se nutre de la concepción platónica que aparece en *El banquete*, donde Sócrates sostiene que amar lo bello es desear apropiárselo y poseerlo siempre, para ser dichoso. El Cuaderno de Tapas Azules lleva a la ficción este sustrato filosófico: se narra allí el itinerario del alma que no encuentra su círculo entre los círculos de las criaturas, su ensimismamiento y su llanto, en medio del cual se le revelará la existencia y la ausencia del Amado y la posibilidad de llegar a Él a través de un viaje, y asimismo la construcción de la mujer celeste (Solveig Amundsen ideal) como puente para acceder al Amado.

<sup>1132</sup> Leopoldo Marechal: “Descenso y ascenso del alma por la belleza” en *Obras completas Tomo II... op. cit.*, pp. 345-346. Muchas de estas ideas las completará en su ensayo “Del poeta, el monstruo y el caos” incluido en *Cuadernos de navegación*.

dos formas reales, bien conocidas por ella. Luego viene su asombro al verlas asociadas por un vínculo que no tienen en el mundo real. Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, anagógico... [...]

—¡Un ejemplo! —exigió Franky.

—*Per Boceo*—lo apoyó Ciro—. ¡Un ejemplo!

Adán reflexionó un instante.

—Si ustedes comparan un pájaro con una cítara —dijo al fin—, la cítara, rompiendo sus límites naturales, entra en cierto modo a compartir la esencia del pájaro, y el pájaro la esencia de la cítara. Vean: si no es un disparate absoluto, la poesía es casi un disparate.

—¡Está justificando sus escandalosas metáforas! —gritó Franky<sup>1133</sup>.

Aclarada la imposibilidad del disparate total por apelación al argumento de autoridad de Plotino cabría ahora preguntarnos por qué Adán considera erradas las metáforas insólitas del tunicado violeta en la espira de los violentos. Una primera explicación la ofrece Lojo, mediante la distinción entre el disparate trascendente y el disparate cómico: el defecto de las metáforas del tunicado no estaría en la simple conjunción de un objeto sublime o literario o abstracto, y de otro concreto o prosaico (el sobretodo y la melancolía, la esperanza y el camión) sino en que estos elementos no se vinculan en sus esencias “de ningún modo, ni sémica ni afectivamente, ni por denotación ni por connotación. Habría aquí, como sostiene Bousño, una comunicación accidental, tangencial, accesoria, que se pone, erróneamente, como esencial y provoca el efecto cómico”<sup>1134</sup>. Lojo coloca el acento en la selección desacertada del material poético. Otra explicación complementaria radicaría en considerar la actitud del artista ante la creación poética: para Buenosayres concertar vocablos apelando al automatismo a la manera vanguardista sin tener una ética de la creación poética es inmoral, pues se buscaría solo la sorpresa del receptor y no “dar voz” a criaturas que poseen una existencia *en potencia* y que son huellas de la divinidad. El Poeta, para Marechal, sería entonces una suerte de “médium” entre el Intelecto Divino y la humanidad de acuerdo con una lógica metafísica que postula la Unidad primordial de todas las cosas en la mente de Dios (más adelante precisaremos coincidencias y diferencias de esta propuesta con el creacionismo huidobriano)<sup>1135</sup>. La conciencia de estar cumpliendo una misión

---

<sup>1133</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>1134</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora...” *loc. cit.*, p. 51.

<sup>1135</sup> El *Cuadernos de navegación* (1966) revela con claridad la metamorfosis estética de Marechal ocurrida entre la década del '20 y los años '60. Precisamente en su ensayo “Las cuatro estaciones del

trascendente y no gratuita distinguiría al poeta auténtico (que transmite esencias *verdaderas*) del embaucador de masas (que trasmite esencias *verosímiles*). En este último caso, el poeta fracasado se convertiría en un cómico involuntario por no haber dado con el nexa exacto que figura en el abanico de “músicas posibles” reunidas en el Principio:

El fracaso no está en la naturaleza de los objetos comparados, en sus diferencias y contrastes; son, precisamente, los símbolos marechalianos los que mostrarán con eficacia abrumadora la posibilidad –genuinamente alquímica– de conjugar (entre otras tantas oposiciones) lo sublime y lo vil, lo celeste y lo más terreno, el oro y el estiércol, el humor más sutil y la seriedad más grave [...] Cuando lo cómico no se integra en el movimiento poético hacia la Unidad ontológica, la causa no está pues, en las cosas, sino en sus relaciones. El artista, poco hábil, poco vidente, no ha sabido inventar (descubrir) el vínculo<sup>1136</sup>.

Es por eso que la imagen formulada por un Poeta intuitivo, siguiendo la argumentación de Marechal, la hemos bautizado *hierofánica* por su capacidad intrínseca de manifestar *en acto* algún aspecto potencial de lo sagrado, es decir, de la Unidad primordial. Por el contrario, la metáfora fracasaría, sería deleznable, ridícula, cuando no existiera fusión ontológica, sino chocante yuxtaposición arbitraria de imágenes, “cuando se ha faltado a la verdad ontológica que implica la auténtica visión de la Unidad [...] por ende la condena a la confinación junto con todos los violentos”<sup>1137</sup>.

---

arte” condenará aquellos poemas que buscan dar la mera sensación de poesía, ofreciendo al lector una “mentirosa «ilusión» de la poesía” debida “a dos factores engañosos: a la presencia de un ritmo verbal (mero fruto de taller) y sobre todo al «prestigio poético» que los vocablos tienen de por sí, aunque se hallen libres y solo expresen la hermosura individual de la forma que representan y no la hermosura del «concepto poético» que deberían expresar colectivamente si el artífice hubiera elaborado *ad intra* ese concepto antes de pasar a los trabajos *ad extra* del idioma. [...] La vanguardia en lo artístico, desde mis años de *Martín Fierro* ¿no giró y gira en torno del malentendido a que acabo de referirme? [...] De los «ismos» que [...] me gustaron a su tiempo: Son experiencias de taller, ensayos de la posibilidad creadora [...] sucesión de equilibrios y desequilibrios que se armonizan y concuerdan en la unidad de una suma equilibrante [...] desequilibrios necesarios en el “círculo vital”.

<sup>1136</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora...” *loc. cit.*, p. 51. De esta manera el trabajo metafórico aparece como tarea de intención o tensión que engendra un nuevo significado y una forma nueva para reproducir analógicamente (por “razón o correspondencia”) la Unidad original de lo existente. 48: A la referencia de la metáfora se le adjudica aquí la privilegiada misión de de-velar un nivel transmundano: el Caos primero, anterior al Tiempo y a la separación, que es una forma de orden mucho más complejo y prodigioso que el de la manifestación en la materia signata quantitae. 49: Esta reconstrucción intelectual de lo transmundano tiene un fuerte acento de violación y transgresión del orden natural. Los verbos y adverbios que el narrador utiliza son explícitos: “Jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino”, “rompiendo sus límites naturales”. Pero esta ruptura no es solamente destructiva, no es para violencia iconoclasta sino transgresión revolucionaria que busca instaurar la libertad: “emancipar las cosas de sus estrechos límites ontológicos para que tuviesen otras formas y otros destinos” según justifica Adán, libertador y restaurador, en el infierno. La imagen no obedece al automatismo ni a un paroliberismo gratuito, sino a la conciencia de reproducir en palabras una imitación imperfecta de la unidad primordial divina.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 51.

En el periódico *Martín Fierro* identificamos un posible intertexto sobre el disparate poético que pudo nutrir la discusión en la Glorieta Ciro. Se trata del artículo “Introducción al disparate” escrita por Antonio Vallejo, que podría haber sido el puntapié inicial para la elaboración de Marechal de una teoría de rechazo del disparate puro y un intento de desmarcarse de ese “chaleco de fuerza”:

...existe, literariamente, la objetivación de ese exceso vital: el disparate lírico. [...] Teniendo en cuenta que el mecanismo del disparate parece consistir en el juego sin controlar de asociaciones subconscientes, alguien podría preguntar qué talento se invoca... [...] Sobre la pureza del disparate podríamos discutir en capítulos; pero ahorraremos algo con definir las corrupciones que acostumbra. Son dos: la tendencia humorística y la tendencia literaria. Esta última con disfraz de metáfora, casi siempre. Alguien espera ejemplos, y alguien me señala para la humorística a Macedonio Fernández, y a Leopoldo Marechal para la literaria<sup>1138</sup>.

Un punto relevante para comprender las características de lo que hemos definido *imagen hierofánica marechaliana* radica en distinguirla de la imagen creacionista.

El primero en identificar las conexiones entre la imagen del poeta argentino y del chileno fue Antonio de Undurraga en su ya citada “Teoría del creacionismo” (1957), aunque Barcia se atribuya el descubrimiento<sup>1139</sup>. Undurraga se propone rastrear la huella del creacionismo huidobriano en Buenos Aires y las encuentra en la *Exposición de la actual poesía argentina* de Pedro Juan Vignale y Cesar Tiempo: la halla en la poesía de Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Brandán Caraffa, Amado Villar, José Pedroni, Francisco Luis Bernárdez y, especialmente, en imágenes de *Días como flechas* como “de picotear estrellas estarán ebrios tus pájaros-moscas”; “con mi remo al hombro he visto zarpar cien días”; “hay un pavor de soles que naufragan sin ruido/la noche se cansó de enterrar a sus mundos”; “¿Cómo arriar el velamen / de las mañanas?”; “En una tierra impúber desnudarás tu canto/junto al arroyo de las tardes” o “En tu mirar, oh

---

<sup>1138</sup> Marechal se ocupará de refutar una opinión semejante, aparecida en *Martín Fierro*. Se trata de “Introducción al disparate” de Antonio Vallejo, en el Nro. 36, 12 de diciembre de 1926, p. 279.

<sup>1139</sup> Señala Barcia que “hasta 1929 predominó en él una concepción definitivamente creacionista. En 1984, con motivo de editar el volumen *Poesía (1924-1950)* que contiene su obra lírica de ese período, señalé que nuestro autor era el único argentino que había asumido la poética del chileno Vicente Huidobro, o del francés Pierre Reverdy, si se quiere continuar con una estéril polémica de precedencias estéticas. *Días como flechas*, publicado en 1926, es un libro de neto y definido creacionismo. Nadie lo había señalado hasta entonces. Hoy, es un lugar común de la crítica”. En Pedro Luis Barcia: “La estética inédita...”, *loc. cit.*, p. 77. También para Gloria Videla el cubismo creacionismo se proyecta en otros ámbitos hispanoamericanos, ya a través del Ultraísmo español, ya por lecturas directas de la obra de Huidobro y Reverdy: “*Días como flechas* tiene puntos de contacto con dichos movimientos literarios”, en *Direcciones... op. cit.*, p. 49. Esta vinculación fue captada tempranamente por Borges, en la reseña con la que saludó la aparición del libro desde el periódico *Martín Fierro*: “Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos. Es agrandador del mundo” en *Martín Fierro*, 12 de diciembre de 1926.

Reina, se posan las golondrinas cansadas”<sup>1140</sup>. Gerardo Diego incluirá al escritor villacrespense en las filas creacionistas, según se desprende de un fragmento testimonial<sup>1141</sup>.

La distinción fundamental es de origen ontológico: mientras la imagen hierofánica surge por emanación, la imagen creacionista lo hace, valga la redundancia, por creación; una es de origen metafísico-religioso y la otra de base retórica. En Marechal el poeta es el encargado de descubrir los *vestigia Dei*, las huellas de Dios en la armonía de lo creado. Adán hablando con Pereda da cuenta de este proceso. “ya dije que, por trabajar con formas dadas, el poeta no es un creador absoluto”<sup>1142</sup>. El poeta, aunque mediador privilegiado, nunca es demiurgo absoluto: es el imitador del Verbo divino, y “su concepción de la secreta unidad cósmica, bajo las apariencias espacio-temporales, se fundamenta en la Unidad de Dios, que a la poesía le es concedido atisbar y reconstruir”<sup>1143</sup>. Para Huidobro el poeta es, literalmente, “un pequeño Dios” (“Arte poética”, 1916), pero Marechal no será tan egotista con la creación y considerará al poeta como un *creador en segunda potencia*, un mero amanuense divino. Como dijera Dante, padre poético de Marechal, *el arte es nieto de Dios* porque es hijo del hombre<sup>1144</sup>. También Gloria Videla señaló las diferencias notables entre ambas poéticas:

Marechal tiene siempre conciencia de ser “causa segunda” (Mano de Dios Hondero), conciencia que se acentúa después de su reencuentro con el cristianismo [...] en *Días como flechas* Marechal no imita externamente a Huidobro ni a los poetas cubistas, va más allá, amolda teorías y técnicas a sus más hondas preocupaciones. No vence con sus palabras los límites humanos por actitud lúdica ni por ostentación del poderío del poeta, sino como respuesta provisional, en un proceso de búsqueda espiritual. La “palabra ballesta” se presenta como un medio aún provisorio de superar límites. No intenta reproducir la realidad “visible” pero –como afirma Marechal– puede captar de modo analógico o simbólico realidades inteligibles<sup>1145</sup>.

---

<sup>1140</sup> Antonio de Undurruga: “Teoría del creacionismo” en *Vicente Huidobro: Poesía y prosa. Antología*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 132.

<sup>1141</sup> Undurruga reproduce la siguiente declaración de Gerardo Diego: “Entre nosotros, si la madurez de Cansinos-Assens pudo encontrar en su trato un estímulo estético, y si la adolescencia de Eugenio Montes le debe mucho, la plenitud de nuestro profundo Juan Larrea le declara mentor y guía esclarecido. Directamente o a través de Larrea o de algún otro discípulo directo, algo de lo mejor de Fernando Villalón, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Leopoldo Marechal, de Federico García Lorca, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobriana”. En: *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>1142</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 277.

<sup>1143</sup> María Rosa Lojo: “La metáfora...” *loc. cit.*, pp. 54-55.

<sup>1144</sup> Referido por Pedro Luis Barcia: “La estética inédita...” *loc. cit.*, p. 84.

<sup>1145</sup> Gloria Videla de Rivero: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994, pp. 61-62. Para Videla los aspectos del cubismo creacionismo son recepcionados por Marechal en la obra que comentamos, si bien coherentemente integrados en sus preocupaciones metafísicas, en su poética, en su búsqueda expresiva: la visión del poeta cósmico, vencedor del tiempo y del espacio; la poesía como producto independiente del referente objetivo y a la vez instrumento del poeta creador (o creacionista) y, en el plano del significante, las “visiones”, las

Tanto Huidobro (con su poeta-demiurgo de imágenes creadas) como Marechal (con su poeta-imitador de imágenes hierofánicas) recuperan de Baudelaire y de los románticos el concepto desmesurado de la figura del poeta y de su acción fructífera sobre la naturaleza. Para Marechal, la diferencia entre el poeta y Dios es que en la obra del poeta, aunque ambas son creaciones de amor, en el caso del hombre no se trata de una creación libre, omnipotencia que sí le atribuye el chileno. El poeta es reproductor de cosmogonías: no solo se confiere una proyección cósmica a la creación poética, sino que la creación del poeta es entronizada como el modelo mismo de la creación del mundo; por ello para Gramuglio “la afirmación de que el poeta crea como Dios es el primer peldaño de una relación entre estética y religión que abre la posibilidad de la proposición inversa: la creación divina es vista como semejante al acto poético”<sup>1146</sup>. Marechal y Huidobro explicitan su estética en textos espejados: los manifiestos “Arte poética” (el huidobriano en *El espejo de agua*, el marechaliano en *Heptamerón*) así como la novela *Adán Buenosayres* y el poema narrativo publicado en París que suele ser considerado el que clausura el período inicial de la formación de Huidobro, *Adán* (1916).

El “Arte poética” de Marechal, incluida en *Heptamerón* (1966), revela el diferente posicionamiento del poeta-imitador en relación con el poeta-creador de Huidobro:

Yo soy un fiel imitador del Verbo  
 porque al nombrar las cosas les doy una existencia  
 Por lo tanto, mi modo de operar  
 tiene que ser el mismo del Verbo –reflexiono–  
 guardando las distancias que sin duda  
 van del imitador al Sublime Imitado [...]  
 Mas en el Sur el cielo puede tanto  
 que una noche, al mirar la cintura de Orión  
 se me ocurre de pronto que si yo descubriera  
 mi modus operandi en el cantar  
 descubriría, por analogía  
 el modo de operar del Divino Arquitecto  
 con la cual yo daría no solo en la Poética  
 sino en la más exacta de las cosmogonías.  
 Rafael, si el poeta  
 realiza en su interior el microcosmo  
 según el Intelecto de Amor que ya te dije  
 su canto nombrará la ontología  
 de una tierra y de un pueblo<sup>1147</sup>.

---

técnicas simultaneístas, las “superposiciones” o “condensaciones” temporales y espaciales. Hay, además, otros puntos de contacto, como la índole de las imágenes, la presencia del humor o del espíritu lúdico.

<sup>1146</sup> María Teresa Gramuglio: “Retrato...” *op. cit.*, p. 783.

<sup>1147</sup> Leopoldo Marechal: “Arte poética” en *Obras completas I*, Buenos Aires, Perfil, 1998, p. 365.



Respecto de las herencias románticas del creacionismo, en un artículo esclarecedor y novedoso Paco Tovar se concentra en las diversas etapas de la evolución creacionista y concluye que la protohistoria de esta modalidad debe buscarse precisamente en *Adán*. El mismo Vicente Huidobro remite a 1912 cuando trata de localizar el origen de su credo estético. Más tarde insistirá en esa idea creadora, identificándose con ella en un primer libro de talante autobiográfico: *Pasando y pasando*, y un manifiesto inaugural que habrá de convertirse en emblema de una aventura poética particular y piedra de toque para la crítica huidobriana: “Non serviam”. Ambos registros se fecharán en 1914. No obstante, precisa Tovar, todas esas anotaciones previas habrán de desarrollarse con mayor rigor y suficientes argumentos en posteriores ocasiones, reuniéndose en el volumen *Manifiestos*, de 1925, y reconociéndolas en un segundo esfuerzo autobiográfico: *Vientos contrarios*, de 1926<sup>1148</sup>. Huidobro dedica su *Adán* a la memoria de Emerson, *que habría amado este humilde Poema*. Sostiene Tovar que el creacionismo recogerá los ecos emersonianos procedentes de *Ensayo sobre la Naturaleza*, “El poeta”, “Confianza en sí mismo” y “Poesía e imaginación”. Las referencias emersonianas de Huidobro, sin excluir matices que proporcionan al universo estético del segundo significados particulares, confirman la sintonía entre dos formas de un pensar esencialmente romántico, donde la Naturaleza, el individuo, el poeta y la creación, forman parte de un solo proceso, aunque la rebeldía de Huidobro frente a la Naturaleza sea un rasgo acentuado. Mayor acuerdo se descubre entre Huidobro y Emerson cuando ambos valoran las acciones creadoras. En cualquier caso, el idealismo filosófico de Emerson, aun a falta de una mayor *carga científica*, calaría hondo en la estética de Huidobro. Este recreará en *Adán* el modelo mítico de la cosmogonía y lo entenderá como una ruptura del decir poético, abandonando el uso tradicional de las formas poéticas y defendiendo el verso libre<sup>1149</sup>. Concluye Tovar que, a tenor de lo dicho, no cabe defender que Vicente Huidobro inició su proyecto creacionista al tomar contacto con la vanguardia europea, o que concluyera, como afirma David Bary entre otros, con *Ecuatorial*: el origen del creacionismo es esencialmente romántico, balbuceó con el Modernismo y comenzó su historia con su *Adán*, sentando así las pautas de un proceso donde el yo evoluciona desde un primer héroe cultural de perfiles religiosos “para alcanzar su última apariencia como verdadero

---

<sup>1148</sup> Paco Tovar: “El Adán poético de Vicente Huidobro: pautas de un proceso creacionista” en *Quaderni Iberoamericani* Nro. 92, diciembre de 2002, p. 15.

<sup>1149</sup> Señala el crítico español que solo resta añadir a esas apreciaciones un hecho que afecta al proceso creativo huidobriano, no tanto en el orden formal o en la dimensión de los registros, sino en relación a la esencia de su pensamiento estético: *Adán* es el primero de los cuatro poemas extensos donde con la tradición auestas se identifica Huidobro, iniciando así la creación de las diferentes caras como un solo héroe, ordenando las historias de este al compás del orden cronológico objetivo y el propio orden literario, creando así un universo nuevo a imagen y semejanza del poeta, que habrá de organizarlo con su voz total.

artificio literario, pasando por las fases del héroe legendario y aventurero, todos caras distintas de una sola realidad caleidoscópica”<sup>1150</sup>.

Si el *Adán* huidobriano vestía aún ropajes románticos y se encaminaba hacia la ruptura esencial de la vanguardia, el *Adán* marechaliano emprendía el camino inverso. El abandono de los principios poéticos vanguardistas en la obra de Leopoldo Marechal no puede leerse como un fenómeno independiente de la conversión en un *poeta cristiano*, vinculada a la crisis espiritual acaecida a Marechal al regresar de su segundo viaje a Europa, tamizado por las lecturas parisinas y florentinas, y asociada en cierto modo con la enfermedad (hemoptisis) de su amigo Bernárdez:

A partir de aquel instante se desencadenó la crisis espiritual que ya maduraba en mí, desde mi último viaje a Europa: volví a las prácticas de la iglesia, que había desertado yo desde mi primera comunión en la parroquia de Balvanera [...]. Entonces me incorporé a otro grupo intelectual que también ha dejado su historia en Buenos Aires, el de los Cursos de Cultura Católica<sup>1151</sup>.

*Laberinto de amor* salió a la calle con el sello de *Sur* en edición gemela de *El buque*, de su amigo y compañero de travesías Paco. En ambos textos los poetas ex-martinfierristas vierten su experiencia religiosa, a la vez que despliegan un arsenal retórico clasicista<sup>1152</sup> influenciados por las lecturas de Santo Tomás y san Buenaventura, el Pseudodionisio y Raimundo Lulio, Berceo y Chrétien de Troyes. El mismo Marechal reconoce que fue tras la furia vanguardista de *Días como flechas* cuando “lo poético y lo metafísico empezaron a entrelazarse en una combinación que no abandoné nunca en lo sucesivo, ni en el poema ni en la novela”<sup>1153</sup>. Esta especie de anagnórisis estética decanta primero en *Odas para el hombre y para la mujer*, luego en *Laberinto de amor* (1936), encuentra su cumbre en *Sonetos a Sophia* (1940) y en el Cuaderno de Tapas Azules que constituye el quinto libro de *Adán Buenosayres*. La reconversión espiritual de Marechal y su impacto en la novelística argentina es lo que más sorprende a Noé Jitrik, quien se asombra de que Marechal haya conseguido dar “profundidad metafísica a la calle Gurruchaga” o que “De una vieja que hila crea un mito” de modo que toda la ciudad se vuelva a clasificar según instancias universales y lo inmediato se torna trascendente<sup>1154</sup>.

---

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1151</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 37.

<sup>1152</sup> Javier de Navascués “Amor es más laberinto” en AA.VV.: *Cincuentenario... op. cit.*, p. 71.

<sup>1153</sup> Cesar Fernández Moreno: “Distinguir...” *loc. cit.*, p.63.

<sup>1154</sup> Noé Jitrik: “Adán...”, *op. cit.*, p. 100.

En los sonetos Marechal retoma el tema religioso “y pudiéramos decir místico en sentido lato”<sup>1155</sup>. La génesis de esta publicación coincide con el inicio de un movimiento intelectual católico –los cursillistas de Grupo Convivio, hacia 1937–, del que participan integrantes de la generación martinfierrista: el mismo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Mario Pinto, Ignacio Anzoátegui y ya citado el judío converso Jacobo Fijman, entre otros. Las fuentes temáticas en las que se inspira Marechal en esta etapa concilian elementos de la literatura italiana y española, que van desde el siglo XI al XVII aunando la doctrina de los *fedeli d’amore* y de la mística hispana: “Esta insólita fusión va a encontrar su trasvase expresivo en un decir que recrea formas del barroco español”<sup>1156</sup>. Será el Marechal post-vanguardista reconciliado con el cristianismo quien ridiculizará a Pereda/Borges en *Adán Buenosayres* bautizándolo “agnóstico ciego” y respondiéndole así durante la discusión en la glorieta de Ciro Rossini:

ADÁN: ...desciende a este mundo para unirse con la materia y fecundarla. Los antiguos dan a ese número creador el nombre de *forma substancial*, y esa forma es la que imita el arte.

Pereda: (*Combativo.*) ¡Eso es especular con fantasmas! No entiendo un pito.

CIRO (*Perplejo.*) *Corno!*

ADÁN (*A Pereda.*) ¿Y qué culpa tengo yo si tus profesores de Ginebra te convirtieron en un agnóstico de bolsillo?

PEREDA

¡Compadradas filosóficas no!<sup>1157</sup>

La imagen que condensa elementos espaciales y temporales en la obra de Borges, entendida como herencia ultraísta –la imagen dinámico-metafísica estudiada en el capítulo anterior– será practicada también por Leopoldo Marechal pero acoplada a sus exigencias estéticas e ideológicas. Ha señalado Javier de Navascués que la imaginación marechaliana tiende a espacializar problemas abstractos, como puede deducirse de uno de sus versos más conocidos: “de todo laberinto se sale por arriba”<sup>1158</sup>, donde se manifiestan “las líneas maestras que se superponen al mapa de la realidad y establecen relaciones de lugar que no existían antes en la mente del poeta. Por medio de los ejes y los puntos cardinales el hombre entiende mejor, hace inteligible el espacio de cada cosa”. Navascués hace un rastreo de las referencias a los puntos cardinales en su primera poesía (*Odas...*), las alusiones geográficas presentes en *El Viaje de la Primavera* (1941) o los *Poemas Australes*. La búsqueda de la identidad nacional

<sup>1155</sup> Luis Martínez Cuitiño y Norma Carricaburo: *Una manifestación del neobarroco argentino: Los sonetos a Sophia de Leopoldo Marechal*, Madrid, Cultura Hispánica, 1978, p. 497.

<sup>1156</sup> Luis Martínez Cuitiño y Norma Carricaburo: *Una manifestación... op. cit.*, p. 501.

<sup>1157</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 268.

<sup>1158</sup> Javier de Navascués: “Un lugar en el mundo. La ensoñación geográfica en Leopoldo Marechal” en *Crítica del texto* Nro. 2, 1998, p. 656.

aparece “surcada por una obsesión geográfica”<sup>1159</sup>. *Adán Buenosayres* no será ajeno a la reflexión sobre las coordenadas espaciotemporales cuando el poeta protagonista evoca:

...sus terrores infantiles acerca del tiempo y el espacio. ¿Cómo se le había insinuado el terror Tiempo? Allí, en Maipú, había concebido el Tiempo como un arroyo que corría sobre la casa: un arroyo invisible cuyas aguas traían a los recién nacidos y se llevaban a los muertos, hacían mover las ruedas de los relojes, descascaraban las paredes y roían los semblantes que uno amaba. ¿Y el terror Espacio? Lo había sufrido cuando el pedagógico don Aquiles enseñaba en clase los millones de años que tardaría una locomotora en llegar a la estrella Sirio; o bien en sus noches de la llanura, mirando las apretadas constelaciones australes, cuando presa del vértigo se abrazaba él a su caballo inmóvil, para sentir junto a su miedosa carne algo viviente, próximo y amical. [...] ¿Qué otros aspectos de su alma consideró Adán en este punto? Su inmortalidad, su origen divino, su naturaleza caída<sup>1160</sup>.

Varios críticos han señalado que la práctica sostenida de la imagen y la metáfora conduce, en Marechal, a su integración en la alegoría y el símbolo, que concluye por englobarlas en su obra adulta. Por ejemplo, Gaspar Pío del Corro ve en los tres libros poéticos de la década del '20 “un proceso hacia el símbolo”, recurso que predominará en la obra madura del autor<sup>1161</sup>. Por su parte Oscar Grandov estudia la alegoría marechaliana, considerada como una integración de metáforas en libros como *El Centauro*, poema totalmente alegórico con notorias resonancias dantescas, o en las alegorías que incluyen símbolos de los metales (el oro, la plata y el hierro como alusión al itinerario espiritual del hombre donde se hace eco de una antigua tradición que el autor inserta en la concepción teológica del paraíso perdido de la *edad de oro*) o el símbolo de la rosa, como parte de una alegoría bocetada ya en las *Odas*...<sup>1162</sup>.

Proponemos la hipótesis de que la temprana imagen aislada, paratáctica, productora de metáforas ingeniosas (de germen ultraísta-creacionista) se fue colmando de contenidos metafísicos 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. De este modo, metáforas como la “peladura de la serpiente” o las dos batallas invocadas en *Megafón o la guerra*, así como el lenguaje alquímico-simbólico heredado de los *fedeli d'amore* italianos reelaborado en *Adán Buenosayres* a través de la figura femenina de Solveig Amundsen constituirán la coronación de un itinerario lírico de cimientos, paradójicamente, vanguardistas.

<sup>1159</sup> *Ibid.*, p. 657.

<sup>1160</sup> Leopoldo Marechal: *Adán...op. cit.*, p. 28.

<sup>1161</sup> Gaspar Pío del Corro: “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.

<sup>1162</sup> Oscar Grandov: *Antología... op. cit.*, p. 34.

### 3.4. *El Futurismo milanés, tan lejos de Nosotros*

Non è vero che è morto Marinetti,  
¡pum, Marinetti, pum, Marinetti!

Leopoldo Marechal, 1926<sup>1163</sup>

La recepción del Futurismo en Argentina fue contradictoria; documentos hemerográficos y epistolares de la época dan cuenta de una ambigua relación con el movimiento italiano, hecha de homenajes y rechazos. Hablar de “contacto”, “camaradería” o “publicidad” quizás sea más adecuado que mentar influencias trascendentales o sugerir una auténtica “aclimatación local” como cuadraría mejor, por ejemplo, al estudiar los ascendientes futuristas del estridentismo mexicano<sup>1164</sup>.

Con motivo de la visita de F.T. Marinetti al Cono Sur, en 1926, *Martín Fierro* lo acoge respetuosamente por haber sido un intérprete –agitador– de la necesidad de ruptura y también de la nueva sensibilidad, pero no porque se compartieran sus postulados estéticos o posiciones ideológicas. Así lo deja en claro el anónimo “Homenaje a Marinetti” con efigie incluida: “Marinetti no podía llegar a Buenos Aires sin que Martín Fierro le abriera sus brazos en un gesto de cordial hospitalidad (al higienizador eficaz de una corrompida estética [...] acaso no sea innecesario declarar, para evitar alguna modesta suspicacia, que con Marinetti hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja”<sup>1165</sup>.

España había mostrado mayor afinidad con los presupuestos del movimiento italiano y adecuó la imagería mecánica a su producción vanguardista local; hemos visto en el capítulo anterior la objeción de Roberto Ortelli desde las páginas de la revista

---

<sup>1163</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 21. Marechal menciona en esta entrevista esta breve canción de su cosecha, compuesta sobre la base melódica de una canción popular, que había inventado en 1926 para recibir la visita del italiano.

<sup>1164</sup> Sobre este particular remitimos a Carlos Monsiváis: “Los estridentistas y los agoristas” en Oscar Collazos: *Los vanguardismos en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970; Luis Mario Schneider: *El estridentismo mexicano 1921-1927*, México, UNAM, 1985; Guillermo Blanck “El Futurismo italiano y el mito del unanimismo estridentista” en Noe Jitrik (Comp.) *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ editor, 2009; Nelson Osorio: *El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos, 1982. No obstante, May Lorenzo Alcalá efectúa un inventario de obras argentinas de probable ascendencia futurista: Marcos Fingerit publica en 1929 un segundo libro en Editorial Tor, *Antena*, posiblemente escrito bajo el impacto de la visita de Marinetti al Cono Sud (son significativos algunos títulos de poemas como “Automóvil”, “Alto parlante”, “Jazz-Band” o “Josefine Baker” en cuyos versos se reproducen rumores de vehículos). Al año siguiente de la visita de Marinetti había publicado *Nubes en el silencio* y el libro materialmente desaparecido *Aviones*, donde se vislumbra su adhesión a las palabras en libertad marinettianas. En la orilla uruguaya el paso de Marinetti dejó rastros en *El hombre que se comió un autobús* (1927) de Alfredo Mario Ferreiro, donde el autor hace un uso de las máquinas e íconos del Futurismo en un sentido humorístico y no ideológico. Parra del Riego y Alberto Hidalgo también tomaron elementos de las propuestas del Futurismo.

<sup>1165</sup> “Homenaje a Marinetti” en *Martín Fierro* Nros. 27-28, 10 de mayo de 1926, p. 209. El último viaje del italiano a la Argentina tuvo lugar en 1936, con motivo del XIV Congreso Internacional de los Pen Clubs.

*Inicial* a lo que de futurista tuvo el Ultraísmo español. El argentino increpa a Guillermo de Torre y lo invita a confesar que hace “remedos simiescos” de la estética de los futuristas italianos, aludiendo, subliminalmente, al “Manifiesto Vertical” y a su primogénito poemario *Hélices*. Desde la revista *Grecia* se había reverenciado al Futurismo como ascendente del Ultraísmo en las cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez en la fiesta del *Ultra*, donde se reconoce a Marinetti, Apollinaire o Max Jacob como *precedentes*<sup>1166</sup> de la estética ultraica, y también se lo había aplaudido sin coto desde el semanario *España* como un educador de la nueva sensibilidad artística europea<sup>1167</sup>. El difusor predilecto del ismo italiano en la Península fue el ya citado Ramón Gómez de la Serna, como documenta Carola Sbriziolo<sup>1168</sup>.

En el Río de la Plata la recepción sería contraria. Coincidente con el desprecio explícito que Huidobro manifestó por el movimiento italiano, hacia 1921 Borges explicita desde las páginas de *Nosotros* el distanciamiento de los argentinos respecto del Futurismo utilizando un *nosotros* inclusivo como artificio retórico para incorporar a sus connacionales como co-enunciadores:

solo hay una conformidad tangencial entre el Ultraísmo y las demás banderías estéticas de vanguardia. La exasperada retórica y el bodrio dinamista de los poetas de Milán se hallan tan lejos de nosotros como el zumbido verbal, las enrevesadas series silábicas y el terco automatismo de los sonámbulos de Sturm o la prolija baraúnda de los unanimistas franceses<sup>1169</sup>.

---

<sup>1166</sup> “Cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez en la fiesta del *Ultra*” en *Grecia* Nro. XVI, 20 de mayo de 1919, p. 3.

<sup>1167</sup> Mauricio Bacarisse: “Afirmaciones futuristas” en *España. Semanario de la vida nacional* Nro. 271, 10 de julio de 1920, p. 14. Allí Bacarisse señalará que “El Futurismo tiene plena conciencia de su importancia en la educación de la sensibilidad artística italiana. Cuando las escuelas francesas y suizas multiplican su producción en novísimas modalidades, y aquilatan el incommensurable incremento del matiz; los jóvenes ingleses prosiguen sus audacias y los ultraístas españoles, ansiosos de hundir la hoz en el campo del Dadaísmo o en el del creacionismo, pretenden exterminar cuanto ha quedado del imperio rubeniano, los futuristas en Italia nos recuerdan, en un manifiesto reciente, que ellos engendraron las dos corrientes pictóricas más típicas y sorprendentes: el Futurismo y el cubismo”.

<sup>1168</sup> Carola Sbriziolo: “Il Futurismo in Spagna: da Marinetti a Gómez de la Serna” en *Artifara* Nro. 11, 2011, pp. 69-81. Señala Sbriziolo que “Già da questi pochi ma significativi dati si può comprendere come il movimento italiano abbia rapidamente scavalcato le frontiere nazionali e sia penetrato nell’ambiente culturale spagnolo con notevole anticipo rispetto alle manifestazioni ultraiste, creazioniste e surrealiste, grazie soprattutto alla figura di Gómez de la Serna, che viene considerato a buon diritto il promotore ed anticipatore delle tendenze avanguardiste nella Spagna della Edad de Plata. È vero che l’innovativa conferenza di Gabriel Alomar intitolata “El Futurismo” era stata pronunciata nel 1904 e pubblicata nel 1905 in catalano e nel 1907 in castigliano; è però ormai stato decretato che il Futurismo di Alomar non ha nulla a che vedere con l’avanguardismo marinettiano, possedendo come unico punto comune la convergenza terminologica, ma distanzandosene negli aspetti sostanziali e di contenuto: Alomar propone il riconoscimento dei valori positivi del passato come premessa indispensabile per arrivare al futuro, uno sguardo alla tradizione e un sentimentalismo lontani dai presupposti marinettiani”. Fue Rubén Darío quien cuestionó la paternidad del Futurismo a Marinetti, difundiendo la noticia de que alguien antes que él, en la casi periférica Barcelona de principios del siglo XX, había acuñado el término en una conferencia dada en el Ateneo Barcelonés en 1904.

<sup>1169</sup> Jorge Luis Borges: “Ultraísmo” en *Nosotros* Nro. 151, diciembre de 1921, p. 467.

Mientras el Ultraísmo español a través de sus emblemas modernos (el avión, las antenas, la hélice) buscó representar una actualidad cronológica, “el Ultraísmo en Buenos Aires fue el anhelo de recabar un arte absoluto [...] que durase en la perennidad del idioma”. En su autobiografía Borges relata que al volver de Europa y hablar con sus camaradas Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Francisco Piñero, Guillermo Juan y Roberto Ortelli, llegaron juntos a la siguiente conclusión:

el Ultraísmo español, a la manera del Futurismo, estaba sobrecargado de modernidad y de artilugios. No nos impresionaban los trenes ni las hélices ni los aviones ni los ventiladores eléctricos. Aunque en nuestros manifiestos seguíamos defendiendo la primacía de la metáfora y la eliminación de las transiciones y los adjetivos decorativos, lo que queríamos escribir era una poesía esencial [...] Creo que esto difiere mucho de las tímidas extravagancias de mis primeros ejercicios ultraístas españoles, cuando veía un tranvía como un hombre llevando un rifle o el amanecer como un grito o el sol poniente como una crucifixión en occidente<sup>1170</sup>.

Norah Lange evoca el banquete porteño que Marinetti organizó como retribución de atenciones con una comida organizada a la manera futurista en la revista *El Hogar*, donde se ofrecieron ensaladas con untura blanca y otros platos extravagantes, que recuerdan la cocina exótica parodiada en *El movimiento V.P.* a través de la figura de Sofinka Modernuska<sup>1171</sup>. Señala Lange que antes de empezar el ágape los comensales estaban sentados a horcajadas sobre las sillas y tenían que dar tres vueltas a la mesa galopando. La personalidad del italiano la inhibió tanto que cuando lo recibieron en la *Revista Oral* “Roberto Ortelli tuvo que reemplazarme en la lectura de un poema de *La calle de la tarde*”<sup>1172</sup>.

En sus albores vanguardistas Leopoldo Marechal homenajea la modernolatría urbana en varios poemas publicados en *Martín Fierro* como “Cafetera Renault”, “Ba-ta-clan” y “Jazz-Band”, predilecciones que para Eduardo Romano lo ubicarían en la estela del Futurismo por su entusiasta celebración de los vehículos y de los ritmos distintivos de la modernidad<sup>1173</sup>. Efectivamente en el número 20 del periódico su producción revela ecos del manifiesto futurista (y del martinfierrista) en la loa que Marechal canta al ómnibus por haber “creado el heroísmo de hoy. Junto a sus episodios, los cantos de

---

<sup>1170</sup> Jorge Luis Borges: *Autobiografía (1899-1970)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, pp. 67-68.

<sup>1171</sup> En 1931 Marinetti había difundido la performática idea de una cocina futurista. La pieza fundamental del menú futurista era la *carneplástico*, una especie de albóndiga cilíndrica de carne rellena de once verduras cocidas. Otro antecedente de comida exótica, esta vez una *cena en negro*, figura en la novela *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans.

<sup>1172</sup> Beatriz de Nóbile: *Palabras...* *op. cit.*, p. 18.

<sup>1173</sup> Eduardo Romano: “La poesía...” *op. cit.*, p. 619.

Homero resultan vulgares recetas de cocina. ¡Glorifiquemos al ómnibus!”<sup>1174</sup>. También dedicará una oda anacreóntica al automóvil, convertido en aliado de los nuevos poetas imaginistas: “Solo te queda el romance dominical/ y la comprensión de los poetas / borrachos de anónimo / que prenden en tu blusa / los monigotes de sus metáforas!”<sup>1175</sup>. En el poema dedicado a Ilka Krupkin Marechal evoca momentos compartidos con el poeta amigo de su infancia villacrespense, autor del libro de versos *La taza de chocolate* (1926), mediante analogías mecánicas: “Entonces nuestro orgullo/ hizo reventar los cilindros de los automóviles/ y el mundo era un estuche demasiado pesado/ que se abría con hondos llavines de tristeza!”<sup>1176</sup>. Un año después el poeta empezará a descreer de la trascendencia del ismo italiano, como deja entrever en su “Saludo a Marinetti”, donde asevera que “Nada quedará de su obra: Marinetti es el gesto, la soberbia actitud, el cartel gritón fijo en una esquina del tiempo. Arrancó a la vida ese cinturón de castidad que una retórica en menopausia le había fijado”<sup>1177</sup>. Y en *Adán Buenosayres* Marechal mostrará una imagen no celebratoria de la mecanización que tendrá lugar en el infierno del último libro. La propuesta de lectura de Silvia Kurlat Ares avanza en esa dirección:

cuando entre en escena la ciudad industrial contemporánea con sus aparatos como objetos a la vez bellos y alienantes [...] las máquinas anularán la capacidad de los sujetos para “ver” el mundo, convirtiendo la ciudad misma en un infierno del diseño mecanizado en las pesadillas de Cacodelphia. En una posible hipótesis de análisis sobre esta novela, la relación con la tecnología que se abre con la vista aérea de la ciudad de Buenos Aires en las primeras páginas puede servir de punto de partida para analizar hasta dónde la lectura conflictiva de la década precedente se convierte ahora en el modo de narrar la modernidad. En Cacodelphia (la contraparte monstruosa de Buenos Aires que revela su carácter real) Caronte será un colectivero (un animal) de la línea 38 y la ciudad misma será una máquina construida desde la precisión matemática de la grilla urbana, transformada ahora en algo cuya naturaleza inhumana permite el trazado mismo del infierno, una cárcel de la que es imposible escapar<sup>1178</sup>.

---

<sup>1174</sup> Leopoldo Marechal: “Breve ensayo sobre el ómnibus” en *Martín Fierro* Nro. 20, 5 de agosto de 1925, p. 139.

<sup>1175</sup> Leopoldo Marechal: “A una cafetera Renault” en *Martín Fierro* Nro. 21, 28 de agosto de 1925, p. 149.

<sup>1176</sup> Leopoldo Marechal: “Poema a Ilka Krupkin” en *Martín Fierro* Nro. 22, 10 de septiembre de 1925, p. 164.

<sup>1177</sup> Leopoldo Marechal: “Saludo a Marinetti” en *Martín Fierro* Nros. 27-28, 10 de mayo de 1926, p. 210.

<sup>1178</sup> Silvia Kurlat Ares: “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.



En el país conosureño la huella futurista fue un tanto “esquiva”, como la define May Lorenzo Alcalá<sup>1179</sup>, al menos en lo que respecta a la literatura, pues en las artes plásticas veremos que la influencia fue más significativa. Lorenzo Alcalá se interesa por leer cómo se leyó la ruptura desde el arrabal sudamericano, si se la apropió, metamorfoseó, tergiversó, expandió o desarrolló poniendo en práctica operaciones de mezcla y fusión.

Aunque no podamos hablar de aclimatación local, como dijimos al inicio de este apartado, existen algunas calas futuristas que revelan curiosidad por el movimiento, como el libro pionero de Rómulo Romero *El Futurismo literario* (1913), los ensayos de Alberto M. Candiotti, el uruguayo Eduardo Dieste, José Salas Subirats y Juan Cruz Mateo.

El Primer Manifiesto Futurista se publicó en *La Nación* de Buenos Aires casi al mismo tiempo que en Italia: habiendo sido en francés por Marinetti y reproducido en *Le Fígaro* de París el 20 de febrero de 1909, su traducción castellana la hace Rubén Darío, que estaba en ese momento preciso en la capital francesa, y la envía a Buenos Aires al diario del que era corresponsal, donde se reproduce el lunes 5 de abril del mismo año. En enero de 1920 aparecería en Buenos Aires el número único de *Los raros*, una revista de orientación futurista, dirigida por Bartolomé Galíndez, pero que gráficamente se halla más cerca de una estética art-nouveau-symbolista. Allí Galíndez difunde al Ultraísmo, incorpora poemas de los redactores de Grecia (Vando Villar, Diego, Rivas-Panedas) y elogia la figura del primero, haciéndose acreedor de la dedicatoria de un poema incluido en el ya estudiado *La sombrilla japonesa*. Informa Lorenzo Alcalá otros dos textos dedicados al movimiento: hacia 1923 el diplomático y crítico de arte Alberto M. Candiotti publica “Pettoruti, Futurismo, cubismo, Expresionismo, sintetismo, Dadaísmo”, al que se suma el texto *Cubismo y Futurismo* del uruguayo Eduardo Dieste.

La ambigüedad de la vanguardia argentina respecto del Futurismo se evidencia en las páginas del periódico *Martín Fierro*. El 14 de junio de 1926 se difunde una invitación a “la primera comida de fraternidad intelectual y artística que organiza en 1926 y dedica al poeta F.T. Marinetti, fundador del Futurismo”, aunque Borges negará haber participado en la invitación<sup>1180</sup>. En Carta de Macedonio a Hidalgo con fecha 23 de junio del mismo año el argentino menta a Marinetti, a quien acaba de leer, de quien opina que “no está mal: prosa francesa”. Tres días más tarde el italiano visitará la *Revista Oral*; hubo volantes en los cuales se consignaba erróneamente a Macedonio como uno de los promotores del banquete al italiano, pero como advierte Carlos García

---

<sup>1179</sup> May Lorenzo Alcalá: *La esquiva huella del Futurismo en e Río de la Plata*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2009.

<sup>1180</sup> Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, p. 119.

el propio Macedonio corregiría velozmente el malentendido en su “Brindis a Marinetti” leído por otra persona en la sesión del Royal Keller:

No pude ser invitante a vuestro banquete [...] en materia política soy adversario vuestro [...] pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros porque aún no se había definido vuestra visita como exenta de propósitos políticos, y habría tenido que molestar con salvedades un ambiente de cordialidad<sup>1181</sup>.

La tímida celebración de ritmos y emblemas mecánicos de corte futurista se refuerza por el espacio de privilegio dispensado a los plásticos del movimiento como Fortunato Depero (número 41, mayo de 1927), los elogios del pintor y crítico Carlo Carrá (número 21, agosto de 1925), las varias ilustraciones de Boccioni, Prampolini o Sant’Elia que decoran los interiores del periódico, la reproducción de la obra “Il sifone” (1915) de Emilio Pettoruti con un collage sobre papel donde se adivina de fondo la revista *Lacerba* (1913), las “colaboraciones especiales” de Marinetti para *Martín Fierro* desde el extranjero sobre “Boccioni y el porvenir de la plástica” (números 44-45, de agosto-noviembre de 1927). Conviven paradójicamente estos favores y miramientos con la inserción de descalificaciones anónimas que recaen mayormente sobre el líder del movimiento:

Marinetti resulta, fatalmente, un hombre superficial. La vastedad de los temas que trata, la necesidad de estar al corriente de todo en arte y literatura y, en especial, la de dirigirse a un público que no está enterado de nada [...] hacen que un hombre como este aparezca para los que siguen el movimiento de ideas mundial no como un artista, ni un lírico puro, ni un crítico, sino solo como un ardiente propagandista de las tendencias, aspiraciones y doctrinas del movimiento por él creado<sup>1182</sup>.

El escritor argentino de mayor afinidad con el ismo italiano fue Oliverio Girondo; el manifiesto martinfierrista que se le atribuye rememora los drásticos y polémicos contrastes de su precedente futurista (*Martín Fierro* se encuentra, por eso, más a gusto en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista y un buen hispano-suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV<sup>1183</sup>) y lo mismo sucede con sus “Membretes”, donde se asevera que “Ningún aterrizaje (es) más emocionante que el aterrizaje de la Victoria de

---

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 120. Para Carlos García es extraño el último giro, porque Marinetti había declarado repetidas veces que no venía en plan de proselitismo político ni en misión del gobierno fascista italiano, como se había insinuado (La Prensa 8-VI-26, La Nación, 19-VI-26).

<sup>1182</sup> “*Martín Fierro* y Marinetti” en *Martín Fierro* Nros 30-31, 8 de julio de 1926, p. 223.

<sup>1183</sup> “Manifiesto de *Martín Fierro*” en *Martín Fierro* Nro. 4, 15 de mayo de 1924, p. 25.

Samotracia”<sup>1184</sup>. La obra a la que se han reconocido más similitudes con el Futurismo es *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada en París, pues desde el punto de vista formal los poemas más telegráficos podrían tener una relación con las propuestas futuristas si, según May Lorenzo Alcalá, se toma como patrón la frecuencia y connotación del uso de palabras que refieren a maquinas. En cambio, para esta autora es claro que el uso de la metáfora que hace Gironde tiene un origen ultraísta y la mención de objetos con nombres de quienes quieren decir otra cosa –guardabarros por camello– es una incorporación creacionista.

La cualidad de Gironde de *globe trotter* del grupo le propició la oportunidad de cruzarse a bordo de un transatlántico y estrechar amistad con quien terminaría siendo –gracias a su intercesión– uno de los principales corresponsales italianos del periódico, Sandro Volta, emigrado a Argentina en 1922 que regresó a Italia en 1933.

La oscilación crítica de *Martín Fierro* respecto del Futurismo se reitera en las páginas de la revista *Inicial*, donde también tendrán un puesto preferente los artistas plásticos y se reproducirán creaciones de Boccioni (pintura y escultura), diseños de De Pistoris –tomadas de la revista italiana *Noi*– o noticias sobre la breve filiación de Giovanni Papini con el movimiento futurista. Esta información converge con la desconfianza del ultraísta periférico Roberto Ortelli sobre la calidad del mismo:

Dinamismo, dinamismo... palabra algo fastidiosa para mí... recordemos todo lo que con ella han hecho los futuristas italianos, especialmente los falsos, los advenedizos [...] Querer asombrar hablando de enormes maquinarias o mostrando al universo con sus infinitos mundos como una cosa espantosa [...] nos resulta una ingenuidad risible ese descubrimiento un tanto tardío del dinamismo del Cosmos (y) la utilización de toda esa apocalíptica cachivachería cosmogónica y maquinística o mecánica<sup>1185</sup>.

Un testimonio relevante del desembarco del Futurismo en Argentina fue la publicación de un número de la revista *Rovente futurista* (1924) en Buenos Aires, gemela de aquella la homónima publicada en Parma en 1923 por Pietro Illari, que fue rescatada del olvido y facsimilarizada apenas en 2009 por Lorenzo Alcalá. Illari, joven intelectual parmesano, había emigrado al Cono Sur en 1924 y fue uno de los tres italianos de ascendencia futurista vinculados al martinfierrismo –además de Sandro Piantanida y Sandro Volta–. Se lo mencionará por primera vez en el número 4, en la sección Porte Pago, desde donde se lo espeta a enviar sus textos: “Concrete esa adhesión futurista con algo suyo”<sup>1186</sup>. En el número 7 de *Martín Fierro* presentará las láminas táctiles de Marinetti, los “estados de ánimo dibujados y coloreados” de su

<sup>1184</sup> Oliverio Gironde: “Membretes” en *Martín Fierro* Nro. 4, 15 de mayo de 1924, p. 27.

<sup>1185</sup> Roberto Ortelli: “Dos poetas de la nueva generación” en *Inicial* Nro. 1, octubre de 1923, pp. 92-93.

<sup>1186</sup> “Porte pago” en *Martín Fierro* Nro. 4, 15 de mayo de 1924, p. 32.

autoría, y será presentado oficialmente por Pedro Juan Vignale: “Llegó de ultramar para sentarse a la primera cena de *Martín Fierro* [...] es corresponsal de un importante diario milanés (*L’Ambrosiano*, ya mencionado), director de una revista de vanguardia, *Rovente*, y desde hoy colabora en nuestras columnas. Sean para él todos los triunfos”<sup>1187</sup>. En los números 8 y 9 se publicará su poema “In punta di piedi”<sup>1188</sup>.

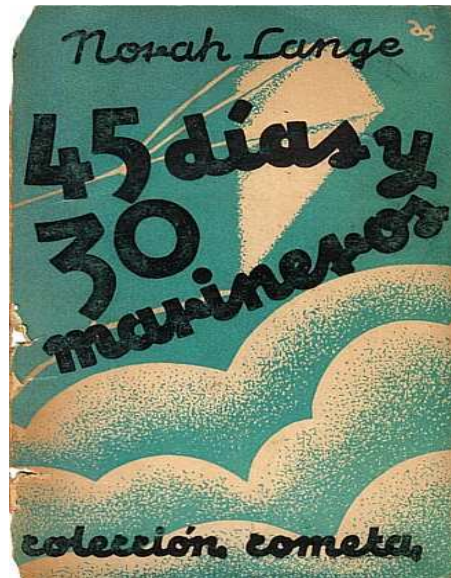


**Imagen 62.** Portada de la *Rovente Futurista* argentina, gemela de la *Rovente* parmesana publicada como página futurista de *Difesa Artística* (enero de 1923) y luego como publicación independiente (marzo-mayo de 1923)

Otro lazo de unión entre la vanguardia argentina y el Futurismo fueron las publicaciones de la Editorial Tor, fundada por el catalán Joan Torrendell i Escalas (1867-1937). Se trata de la casa editorial que publicó la edición príncipe de *45 días y 30 marineros*, *Historia universal del la infamia*, tradujo *Mafarka el Futurista*, de Marinetti a mediados de la década del '30 e imprimió una edición pirata de *El Futurismo*. En su Palma de Mallorca natal Torrendell había sido, junto a Gabriel Alomar, uno de los propulsores del *modernisme*.

<sup>1187</sup> Pedro Juan Vignale: “Pietro Illari” en *Martín Fierro* Nro. 7, 25 de julio de 1924, p. 50.

<sup>1188</sup> Pietro Illari: “In punta di piedi” en *Martín Fierro* Nros. 8-9, 6 de septiembre de 1924, p. 59.



**Imagen 63.** Edición príncipe de la novela de Lange en la Colección Cometa de Editorial Tor, de extracción futurista-catalana

Pintores argentinos de prehistoria futurista hubo dos: Emilio Pettoruti (1892-1971) y Xul Solar, que regresaron de Europa en 1924 habiendo vivido en Italia durante la efervescencia del movimiento (el primero había llegado en 1912, frecuentado a Carrá y a Barradas, admirado a Balla y mantenido una relación ambivalente con el propio Marinetti). Ambos canalizaron sus aprendizajes en revistas nacionales como *Proa*, *Prisma*, *Martín Fierro*, *Nosotros*, *Inicial*; en uruguayas como *Teseo* y *Cruz del Sur*; en editoriales como *Viau* y *Zona*, *Babel* o *Samet* y en instituciones como *Amigos del Arte*. Los dos formaron parte de la embajada oficial enviada a la *XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Citta' di Venezia*, en 1922. Desde 1916, año en que se conocieron en Florencia, Pettoruti y Solar compartieron viajes –este último también vivió temporadas en Alemania– y no es un dato menor que la primera muestra personal de Solar la haya realizado en Milán, junto al escultor italiano Arturo Martini, en noviembre de 1920. Desde el punto de vista de la concepción del superhombre, los escritos de Xul Solar sobre los cambios corporales y la serie de los hombres-aviones (1935-1936) podrían también tener una vinculación con el Futurismo. Sin embargo, en sintonía con la actitud de sus camaradas, el artista se desmarca del movimiento italiano como gesto de reivindicación de una identidad estética local. En una entrevista ofrecida en 1929, cuando el pintor muestra a su interlocutor una serie de cartones con regiones cabalísticas donde figuran las doce mansiones del cielo astrológico, el entrevistador le pregunta:

- ¿Futurismo?
- ¡No, por Dios!... No me confunda con Marinetti...
- Entonces ¿cómo?

–Lo llamaremos neo-criollismo...<sup>1189</sup>

Emilio Pettoruti, por su parte, fue más cercano al movimiento aunque sea solo por vecindad, dado que permaneció en Europa entre 1913 y 1924, casi todo el tiempo en Italia:

Trasferendosi a Firenze nel 1913 per studiare la pittura italiana del Rinascimento, conoscerà Marinetti e Boccioni, Carra' e Russolo, Rosai, Soffici e Papini, e successivamente Alberto Sartoris ed Enzo Benedetto [...] Talche' nel 1914 esporrà, unitamente ai futuristi, nella rassegna della Società di Belle Arti<sup>1190</sup>.

Tuvo, además una relación bastante estrecha con Marinetti aunque nunca, y pese a la insistencia del italiano, haya querido adherirse formalmente al movimiento.

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

Los estudios de bibliotecas particulares son de especial utilidad filológica. Cuando el propietario ha sido un escritor, el examen del corpus orgánico de libros y revistas acopiado en vida sirve para recabar valiosas informaciones: rastrear circuitos de lectura que iluminen la exégesis de su obra; reconstruir amistades o afinidades intelectuales plasmadas en dedicatorias y paratextos; calibrar potenciales desplazamientos geográficos según la procedencia del volumen y las posibles anotaciones manuscritas; reconstruir el proceso creativo gracias a subrayados, notas hológrafas, comentarios marginales que a veces funcionan como intertextos invisibles; indagar las constelaciones temáticas de preferencia del autor mediante el establecimiento de un canon de lectura personal, o incluso conjeturar olvidos ante libros intonsos. Los libros son testimonios inestimables para recobrar los gestos cotidianos de una estrecha convivencia con sus poseedores.

El estudio de colecciones particulares se presta a investigaciones de dos naturalezas: una de *índole cualitativa* (al focalizarse en los fenómenos inventariados en el párrafo anterior) o bien de *índole cuantitativa*, cuando partiendo del número de volúmenes que integran la biblioteca se efectúa un desglose estadístico de las materias que la componen según *criterios temáticos* (materias privilegiadas), *criterios geográficos* (origen de las publicaciones), *criterios cronológicos* (antigüedad de los volúmenes y/o de la materia tratada), *criterios lingüísticos* (idiomas de los textos), entre otros. En este subcapítulo nuestra labor se focalizará en la presentación de algunos datos

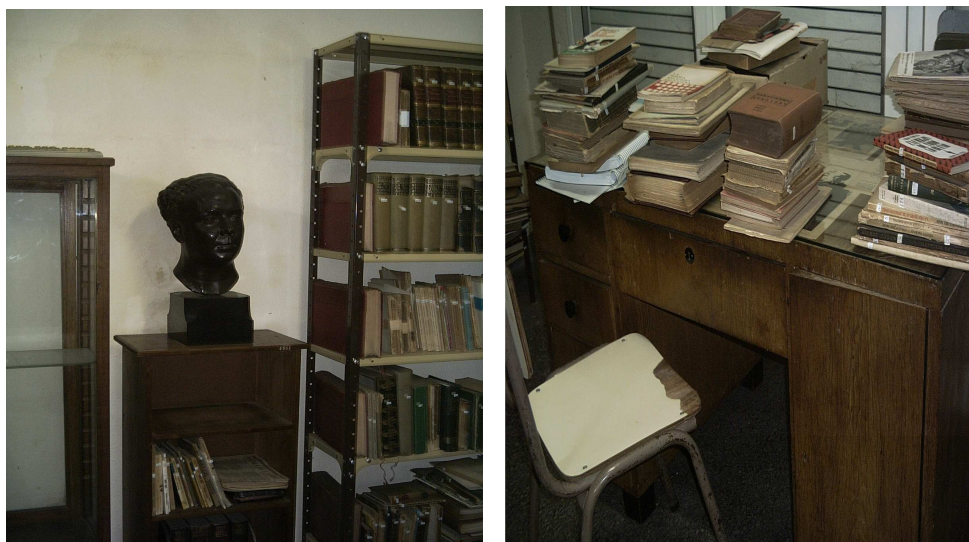
---

<sup>1189</sup> Ernesto Mario Barrera: “Por los reinos de la Cábala” en *La Nación*, 10 de octubre de 1929, p. 62.

<sup>1190</sup> AAVV.: *Due pittori tra Italia e Argentina: Enzo Benedetti ed Emilio Pettoruti. Un'amicizia futurista*, Roma, IILA, 2009, p. 65.

cualitativos recolectados durante el estudio de la colección alojada en la Biblioteca Leopoldo Marechal perteneciente a la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. La misma fue conferida a la UNR en 2003 por la sobrina de la última compañera del autor, Elvia R. de Paoloni.

Los datos e imágenes que presentamos fueron recabados en cuatro viajes efectuados a la Biblioteca de la Escuela de Letras entre septiembre de 2007 y junio de 2009 (algunas fotografías nos fueron gentilmente facilitadas por María de los Ángeles Marechal, primogénita del escritor). Hemos tomado en consideración, como punto de partida de nuestro examen *in situ*, las preciosas anotaciones dejadas por quien, en nuestra opinión, ha sido el precursor en el estudio de esta colección particular escasamente consultada: el recientemente desaparecido bibliotecario Horacio Víctor Zabala<sup>1191</sup>.



**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.

Coincidimos con Zabala en que la biblioteca debería ser expurgada de obras que no pudo ver o utilizar Leopoldo Marechal, puesto que murió en 1970 y existe una cantidad considerable de títulos posteriores a ese año que no pudieron pertenecer a

---

<sup>1191</sup> Horacio Zabala (1930-2005) fue un destacado bibliotecario e investigador porteño, egresado de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires. Profesor de Bibliotecología en la Universidad Católica Argentina y de Historia Moderna y Contemporánea de las Bibliotecas y Archivos en la Universidad Nacional de la Plata. Ha dictado numerosos cursos sobre Historia de la Escritura y el Libro, Bibliotecología y Referencia Especializada. Planificó, organizó y puso en marcha la Biblioteca del Instituto de Estudios Preuniversitarios de la Universidad Católica Argentina y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Mar del Plata, entre otras.

nuestro autor, por ejemplo el libro *La antidieta*, editado en 1988<sup>1192</sup>. Hemos identificado también libros sobre cartomancia (como el *I Ching*), editados en 1974, y una biografía sobre el ex presidente argentino Carlos Menem, de 1989. Por otra parte, resulta llamativa la ausencia de títulos de Borges, Cortázar, Arlt o Girondo, en su mayoría editados por el respetado librero y editor Manuel Gleizer, así como la presencia de una traducción de *La puerta estrecha*, de André Gide, que habría contado aparentemente con una dedicatoria que fue cortada pero que dejó rastros de tinta en la página opuesta.

### 3.5.1. España en su colección

Que Marechal se halle entre los chopos otoñales y los primaverales poetas de España como uno de los nuestros, sin que la dualidad de amante y amado haga nacer en él otra pena que la de dejarnos pronto, pero llevándose el consuelo de conocernos y sabernos crecidos de juventud y de esperanza.

Gerardo Diego, “Saludo a Marechal” en el vespertino *La Tarde*<sup>1193</sup>

A Leopoldo Marechal, primerísimo en la amistad y en la poesía, cerca del corazón de España. Dedicó fervorosamente:

*Los gozos del río*, Adriano del Valle, 1948.

Leopoldo Marechal hizo tres viajes a Europa que han sido documentados. Basándonos en algunos indicios hallados en su colección presentamos la hipótesis de que pudo haber realizado un cuarto, en 1968.

Los desplazamientos al país de sus abuelos maternos pueden ser leídos como hitos sintomáticos de la trayectoria vital del escritor. España entra *de visu* en la vida de Marechal a finales de 1926, en un viaje de autoconocimiento. Apenas desembarcado en Vigo su travesía peninsular estuvo impulsada por la búsqueda genealógica, por la necesidad de conocer la procedencia de su linaje (Pamplona y Navarra) y de sus raíces familiares para reposicionarse críticamente como “argentino nuevo”. Las vivencias de este *viaje familiar* fueron reelaboradas en *Adán Buenosayres* a través de la semblanza de su abuelo Juan Bautista Beloqui –ficcionalizado como el abuelo Sebastián, a quien dedicara su poema “Abuelo cántabro” en el libro *Poemas australes*– pero, fundamentalmente, le sirvieron para elaborar una teoría sociológica de la inmigración europea corrompida al llegar al país, con consecuencias nocivas para sus descendientes:

---

<sup>1192</sup> Horacio Zabala: *El expolio del legado de un escritor argentino*, Buenos Aires, Folletos de la Peña del libro Trenti Rocamora, octubre de 2005, p. 4.

<sup>1193</sup> El saludo va acompañado por un dibujo de Marechal por el artista plástico Juan Esplandiú.



—¿Qué diría usted? —le preguntó Del Solar [a Adán Buenosayres]  
 —Que nuestro país es el tentador y el corruptor, que el extranjero es el tentado y el corrompido.  
 Al oír tan insólita doctrina se produjo en el sector un movimiento general de asombro.  
 —¡Eso es una *boutade*! —protestó Bernini.  
 —¡Que lo demuestre! —exigió Pereda—. ¡Silencio!  
 —Hablo como argentino de segunda generación y como descendiente cercano de hombres europeos [...] Para ver con alguna claridad en mi país y en mí mismo fue necesario que yo visitara las tierras de Europa, cuna de nuestros padres, y viese cómo eran aquellos hombres antes de su emigración. Los vi en sus aldeas y terruños [...] ¿Qué hizo nuestro país al ofrecerles el deslumbramiento de su riqueza? Los ha tentado. [...] hallaron en el país, no un sistema de orden, sino una tentadora invitación al desorden. Casi todos eran ignorantes: no tenían defensa. Y olvidaron su tabla de valores por aquel fácil estilo de vida que les enseñaba el país. Y la obra de corrupción iniciada en los padres fue concluida en los hijos: los hijos aprendieron a reírse de sus padres emigrados, y a ignorar o esconder su genealogía. Son los argentinos de ahora, sin arraigo en nada<sup>1194</sup>.

En su novela *Marechal* incorpora estereotipos raciales sobre los españoles, mentando a los “íberos de pobladas cejas”, a los habitantes “de la tierra vascuence con boinas” y a “los andaluces matadores de toros”<sup>1195</sup>. En el infierno del último libro se

<sup>1194</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>1195</sup> María Rosa Lojo se concentra en el estudio de los rasgos arquetípicos adscritos al colectivo de gallegos y españoles en obras literarias argentinas, entre las que *Adán Buenosayres* no constituye una excepción. “El concepto de estereotipo refleja la tensión existente entre una realidad cognitiva, ligada a la percepción y categorización individual de los sujetos, y otra afectiva, vinculada a la atribución de valores y cualidades a esas categorías. Se trata de un conjunto de creencias compartidas sobre las características de los miembros de una categoría social o un colectivo humano en sentido amplio, que atañen tanto a los atributos y trazos personales, como a las conductas predecibles y a la ubicación socioespacial de los miembros de ese colectivo” (Núñez Seixas, 2002, citada por Lojo, p. 33). Una reflexión sobre la jerarquía axiológica popularmente asignada a los inmigrantes según su proveniencia étnica permite de algún modo explicar por qué resulta tan difícil (como un pecado contra la verosimilitud) introducir en la literatura imágenes de gallegos cultivados, artistas, pensadores. La antigua animadversión contra España sostenida ya desde la generación del '37 refuerza la idea de que ningún aporte ilustrado puede esperarse de una nación considerada retardataria, y menos aun, de Galicia. Después de la Revolución de 1910 las obras toman un tinte político, se difunde la ideología antihispánica, comienzan a exaltarse los héroes nacionales a través del relato de sus virtudes patrióticas. Lucio V. Mansilla (1831-1913), escritor canónico sobrino de Rosas, llama a los españoles “godos” y “maturrangos” en sus obras, apelativos desdeñosos adjudicados durante las guerras de la independencia. Roberto Arlt viaja a España en 1935, cuando fue enviado a España por el diario *El Mundo*. Recorre Galicia y escribe “En Galicia, el hombre y la naturaleza forman una soldadura racial”, para ello recurre al celtismo como trans fondo mítico que transmuta lo natural en un teatro de magia. “La sensibilidad exquisita, la capacidad para el lirismo, destacados tanto por Rojas como por Arlt, se convertirán a su vez en tópico de un estereotipo gallego positivo que también aparece, aunque con bastante menor frecuencia que el negativo, en novelas. Así en *Adán Buenosayres*, apunta el filósofo bohemio Samuel Tesler que “la planchadora me trae una cuenta insignificante (\$1.75); realizo un milagro de dialéctica que logra vivificar sus marchitas esperanzas de cobro; es gallega, una raza lírica: ¡está embromada!”. La prosa de Marechal no excluye giros españoles, ni siquiera el enojoso *leísmo*. En María

volverá a hacer hincapié en la corrupción del español inmigrante cuando el Virgilio criollo (Schultze) juzgue al Conductor Gallego de la línea 38 por su perniciosa metamorfosis: “arabas tu tierra, podabas tu viña, matabas tu chanco, cantabas los villancicos de tu madre y profesabas la sabiduría de tus abuelos. ¡Confesá, gaita, que tenías entonces una dignidad maravillosa! [...] Te dejaste crecer una melena de compadrito [...] ¡Así perdiste la inocencia de los tuyos y el sentido alegre de la vida!”<sup>1196</sup>.

El primer viaje transoceánico del escritor incluye una estancia en Madrid, donde frecuenta a Ramón Gómez de la Serna, conoce a José Ortega y Gasset en una “visita corta y glacial”, establece contacto con los redactores de la *Gaceta Literaria* –con quienes mantendrá un futuro intercambio epistolar–, difundirá su recientemente publicado *Días como flechas* y el periódico *Martín Fierro* en las tertulias de Pombo. De esta época Marechal indica que “los que se hicieron mis íntimos y me acompañaron como guías en mis exploraciones de la ciudad fueron los poetas ultraístas Pedro Garfias y Rivas Panedas”<sup>1197</sup>. Existen pocas huellas bibliográficas de este viaje en la colección rosarina, pero destacamos como posible la adquisición de la edición príncipe de *La nueva literatura III. La evolución de la poesía (1917-1927)* de Rafael Cansinos Assens, editada en Madrid por la editorial Páez.

Marechal se muda luego a París –ciudad natal de su abuelo paterno, tocayo Leopoldo Marechal–, donde se encuentra con Paco Bernárdez e inicia una vida de fiestas cotidianas, en el barrio de Montparnasse. Allí se acerca a Pablo Picasso, a Miguel de Unamuno, a los escultores españoles Mateo y Gargallo y estrecha lazos con los argentinos del Grupo de París: Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Antonio Berni y Raquel Forner.

Después de haber recorrido medio París subterráneo en el Metropolitan, volvimos al Hotel y desde aquí te escribo frente a esta ciudad definitiva e irremediamente completa ya. Cuanto más tiempo transcurre, más gusta París: interesa 1º como paisaje 2º como sensación de tiempo 3º por los extranjeros artistas que pueblan Montparnasse, mi barrio. Es una atmósfera de arte que se respira constantemente: obreros con bastidores en la calle; artistas llevando al hombro sus cuadros; carros con caballetes; libros, exposiciones, conciertos, ¡el delirio!<sup>1198</sup>

Una de las amistades españolas que Marechal conservará desde los años '20 y que consolidará en su viaje de 1948 será Gerardo Diego, a quien había homenajeado en uno de los banquetes de la revista *Pulso*, el 2 de agosto de 1928, en el restaurante

---

Rosa Lojo (dir.) Marina Guidotti de Sánchez, Ruy Farías: *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008, sin ciudad.

<sup>1196</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 541.

<sup>1197</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 26.

<sup>1198</sup> Carta de Leopoldo Marechal a Horacio Schiavo fechada el 15 de marzo de 1927. El contenido de la epístola fue facilitado por María de los Ángeles Marechal.

porteño Tegernsee con brindis del propio Marechal, alocuciones de Scalabrini Ortiz y de Macedonio Fernández. El poeta español había visitado Buenos Aires para dictar conferencias y asistir al matrimonio de Guillermo de Torre y Norah Borges<sup>1199</sup>.

En *Literatura argentina y realidad política*, David Viñas enunció las diversas modalidades de una constante fundamental en la experiencia del escritor argentino, como es el viaje a Europa, del que hablamos ya en el capítulo anterior. Viñas distingue el viaje colonial, el utilitario, el balzaciano-sarmientino, el consumidor, el ceremonial y el estético. El último tramo parisino de Marechal así como su segundo desplazamiento a Europa, en 1929-1930 pertenecen a esta última categoría: viaje estético y bohemio, de instrucción cultural, en el que “París llega a ser una coartada espiritual”<sup>1200</sup>.

En su segundo viaje, Francia e Italia son los codiciados destinos de formación. Primero desembarca en el país de sus abuelos paternos: en Boulogne Sur Mer, luego se muda a París, donde se reúne con los artistas plásticos Aquiles Badi, Alberto Bigatti, Horacio Butler, Juan del Prete, José Fioravanti, Raquel Forner (y familia), Alberto Morera, Ricardo Musso y Víctor Pissarro<sup>1201</sup>. Allí redactará el primer boceto de *Adán Buenosayres*, más tarde se trasladará a Sanary Sur Mer –cuya experiencia será evocada en el primer capítulo del Libro Quinto de la novela–. Más tarde viaja a Italia y, durante un mes entero, en absoluta soledad, se dedica a estudiar la obra de Dante Alighieri en Florencia y a develar su sentido trascendental. “Mi segunda estadía en París me lanzó al estudio ordenado de las epopeyas clásicas y a la lectura de los filósofos griegos (Platón y Aristóteles) en su relación con los Padres de la Iglesia (San Agustín y Santo Tomás de Aquino), todo lo cual inició una crisis espiritual que dio a mi existencia su orientación definitiva”<sup>1202</sup>. El último impulso para la metamorfosis interior será el “influjo definitorio de Dante”, pues la llegada a Italia constituirá la culminación de un vuelco espiritual a través de la clausura de su vanguardismo literario (Ultraísmo-martinfierrismo) y de un replanteo moral (retorno a las prácticas cristianas, sacramento del matrimonio, cursos de cultura católica). Así vuelca esta experiencia de cambio en el Cuaderno de Tapas Azules:

Tras aquella dispersión alegre de Sanary, en que tu ser contestó a las mil solicitudes de la hermosura, iniciabas ahora un movimiento de repliegue sobre ti mismo. Bien conocías ya las cuatro estaciones de tu espíritu. Y sus dos movimientos ineluctables: el de la expansión loca y el de la reflexiva concentración [...] Estabas en Roma, solo y en

---

<sup>1199</sup> Estas precisiones figuran en Carlos García: “Borges y Macedonio: Un incidente de 1928” en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nro. 585, marzo de 1999, pp. 59-66.

<sup>1200</sup> David Viñas: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2005, p. 50.

<sup>1201</sup> Estas precisiones figuran en: María de los Ángeles Marechal: “Bio-cronología”, <http://www.marechal.org.ar/Vida/Vida/cronologia.html> [10-12-2011]

<sup>1202</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 31.

soliloquio: aquella mañana recorrías la Vía Apia, entre abatidos monumentos. Acababas de abandonar la catacumba de San Calixto, donde sangres y llantos secos, hedores terrestres y celestiales aromas, cánticos y sollozos eternizaban su invisible presencia. Y tu corazón había iniciado allí el camino de angustia que recorres aún y cuyo término acaso no sea de este mundo. [...] Remontabas luego la vía de los *Cesares*, en cuya soledad y ruina tu imaginación evocaba tantos arreo de guerra, tanta música en el aire, tanto bronceo carro, tanta caballería de orgulloso pescuezo. Y sobre la disolución de aquel mundo, tu alma, como tantas otras veces desde tu niñez, oía la lección del tiempo y le replicaba con su viejo grito de rebeldía lanzado —lo sabes ahora— desde su esencia inmortal<sup>1203</sup>.

De este segundo viaje cultural de *retour a l'ordre* existen numerosas huellas en su biblioteca, casi todas editadas en la década del '20 y escritas en francés: *L'enfer* de Dante Alighieri, *El Ulysse* de Joyce, *Pantagruel* de Rabelais, *Poèmes* de Stéphane Mallarmé, *Capitale de la Douleur* de Paul Éluard, *Essais et poemes* de Jacques Maritain, *Ajax*, *Antigone* y *Edipe-Roi* de Sófocles, trece libros de las *Confessions* de San Agustín recogidos en dos tomos publicados en París en 1925 por Les Belles Lettres, *Le Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix*, *Docteur de L'Eglise* publicada en la misma ciudad en 1930<sup>1204</sup>, tres tomos de las *Oeuvres Complètes* de Platón traducidas por Auguste Dies y Albert Rivaud publicadas en París entre 1924 y 1925 por Les Belles Lettres.

Del periplo italiano la colección alberga obras capitales que impactarían en la futura obra marechaliana. Basta señalar los cinco tomos con la obra del estudioso de Dante, el crítico y poeta Luigi Valli: *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore Vol I* (Roma, Biblioteca di Filosofia e Scienza, 1928) con numerosos subrayados y notas marginales de Marechal; *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore Vol. II* (Roma, Biblioteca di Filosofia e Scienza, 1930), *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Comedia* (Bologna, Nicola Zanichelli, 1922), *Ritmi* (Roma, Optima, 1929) y un quinto título publicado con posterioridad a la estancia italiana de Marechal: *La struttura morale dell'Universo Dantesco* (Roma, Tipográfica Sallustiana, 1935). En su entrevista con Alfredo Andrés, confiesa Marechal haber descubierto el sentido trascendente de la obra dantesca a través de sus lecturas parisinas e italianas de Rossetti y Aroux, mientras que los tomos de Valli se los habría donado años más tarde la esposa del mismo<sup>1205</sup>. Son estos dos primeros viajes los que proporcionan la materia prima de la ficción de *Adán Buenosayres* y la abundancia del datos, nombres y anécdotas que

---

<sup>1203</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 328.

<sup>1204</sup> En la biblioteca se halla también la versión en español de San Juan de la Cruz: *Avisos y sentencias espirituales*, Buenos Aires, Edición de los Cursos de Cultura Católica-Francisco Colombo, 1932. Contiene diversos subrayados y notas con letra de Marechal, prácticamente en todas las páginas.

<sup>1205</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 34.

remiten al correlato autorial –señala Gramuglio– pero lo que nos interesa destacar es que más allá de las semblanzas anecdóticas, los citados títulos recolectados en las dos primeras estancias europeas constituyen substratos ideológicos o formales de *Adán Buenosayres* –y de la obra completa de Marechal– funcionando como fructíferos insumos culturales que le permitieron reelaborar sus antiguas propuestas vanguardistas.

El tercer viaje a Europa fue un *viaje político*. Tras la publicación del *Adán Buenosayres* se embarca a España como representante oficial del gobierno peronista junto a Jorge Arizaga, Secretario de Educación. Su llegada a la Península fue recibida con un “Saludo a Marechal” firmado por Gerardo Diego en el vespertino *La tarde*, el 18 de noviembre de 1948. Marechal resume el viaje así:

...esta vez como enviado intelectual del justicialismo, conservo todavía mi credencial firmada por el mismo Perón, advirtiendo que todo lo que yo dijera en Europa lo diría en nombre del movimiento. [...] Reanudé mis viejas relaciones con los poetas de España, Gerardo Diego, Aleixandre, Dámaso Alonso, Rosales, los dos Panero. En la universidad de Madrid expuse a los alumnos mis experiencias sobre la metafísica de lo bello, me recompensaron con un almuerzo en Alcalá de Henares cerca de su histórica universidad [...] los poetas españoles me despidieron con un banquete al que asistieron todos y en el cual, repudiando los discursos, decidimos que cada uno de nosotros, a los postres, recitara un poema de su cosecha<sup>1206</sup>.

Además de realizar algunas gestiones ante la UNESCO de Ginebra, el escritor fue invitado a dictar conferencias en Madrid y Roma. De regreso a la Península, en uno de sus recorridos (que incluyeron Santo Domingo de Silos, San Sebastián, Bilbao, Cantabria), cerca de Torquemada el ómnibus se estrella contra un roble. El saldo fue de tres muertos y numerosos heridos. Marechal terminó hospitalizado en el Hospital de Palencia, con treinta puntos en la cabeza –el mismo punto débil de Apollinaire y Borges– durante quince días. Antes de dejar España recibe la condecoración de Alfonso X el Sabio y un nutrido grupo de poetas españoles (ex–ultraístas, de la Generación del '27 y de la Generación del '36) le ofrece un banquete en casa de Gerardo Diego. Adriano del Valle celebra con fina ironía que Marechal haya salvado en España “su testaruda cabeza de Holofernes” sin terminar decapitado como el general asirio, según se lee en la dedicatoria adjunta a continuación. Las siguientes dedicatorias permiten

---

<sup>1206</sup> *Ibid.*, pp. 43-46. De este viaje procede la anécdota que Marechal inserta en su conferencia “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” (1949): “Hace poco tiempo, durante una corta residencia en España, comprobé que el más conocido y gustado de mis poemas es el que yo dediqué *A un domador de caballos*. Inspirado en la figura del domador pampeano, y construido con elementos puramente autóctonos, ese poema trasciende, sin embargo, a lo universal [...] el poeta español Gerardo Diego ha dicho de ese poema «solo podía ser escrito por un argentino». Y, a mi entender, es el mayor elogio que he recibido en mi vida” en Leopoldo Marechal: *Obras completas tomo II, op. cit.*, p.145.

reconstruir los intercambios del escritor argentino con sus pares españoles en aquella oportunidad:

ADRIANO DEL VALLE

# LOS GOZOS DEL RÍO

(1920-1923)

FACULTAD HUMANIDADES Y ARTES  
U.N.R.  
ESCUELA DE LETRAS  
BIBLIOTECA LEOPOLDO MARECHAL

A Leopoldo Marechal,  
aménzimo  
en la amistad  
y en la poesía,  
cerca del corazón  
de España.

dedico,  
ferrosamente.

Adriano del Valle

1/c Húera, 30, Madrid.  
Madrid 16 de Nobe de 1948  
teléfono 257018

Para Leopoldo Marechal,  
con un abrazo cariñoso con  
reclamo de su libro a casa  
Gerardo Diego

GERARDO DIEGO

Para Leopoldo, que  
salvó en España en tiempos  
cabeza de Holoferne.  
con albicias de

ADRIANO DEL VALLE

A Leopoldo Marechal,  
en el día de nuestro primera  
encuentro, manifestándole la  
admiraçion que hee siempre la  
profeso.

VICENTE ALEIXANDRE

Vicente 22-XII-48

Damaso Alonso  
Madrid Diciembre 48

DAMASO ALONSO

En el ejemplar de Leopoldo  
Marechal, con la admiracion  
y el afecto de

JOSE GARCIA NIETO 22-XII-48.

al poeta argentino  
Leopoldo Marechal  
con admiracion y afecto

LUIS FELIPE VIVANCO

Madrid. 22.  
12.48.

Al poeta Marechal  
Luis Rosales

a Leopoldo  
Marechal  
Eugen D'Ors  
Pablo Miralles  
Fernán Caballero  
José de Valverde  
Mariano Rodríguez de Quiñones  
Adriano del Valle

**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

Excepto la primera, las demás dedicatorias corresponden al libro *Poesía española actual*, prologado y compilado por Alfonso Moreno y publicado en Madrid por Editora Nacional en 1946. En la dedicatoria general se adivina la firma, entre otros invitados, de Eugenio D'Ors. La biblioteca cuenta, además, con otros ejemplares de poetas españoles: *Alondra de verdad*, de Gerardo Diego, cuya dedicatoria reza “A Leopoldo Marechal, poeta y amigo de verdad. Madrid, 1949”; un ejemplar de *Poesía 1940-1943* de José García Nieto, dedicado “A Leopoldo Marechal, poeta y maestro, con devoción y amistad. Madrid, diciembre 1948”; *La casa encendida* de Luis Rosales, dedicado “A Leopoldo Marechal. Muy afectuosamente. Luis Rosales, Madrid, junio 1949”; la *Antología poética (1933-1948)* de Agustín de Foxá dedicada “Para Leopoldo Marechal, al más grande poeta argentino el más gordo poeta español con un abrazo, setiembre 1949” y *La espera* de José María Valverde, dedicado “Para Leopoldo Marechal, con el recuerdo grato y devoto”.

Sin que hayamos encontrado una sola línea en la que Leopoldo Marechal asumiera de puño y letra una militancia filofascista, la presencia de numerosas dedicatorias y de libros de autores españoles pro-franquistas –o de funcionarios del régimen falangista– ofrece una pauta del ambiente intelectual e ideológico en el que se movió Marechal durante su tercer viaje europeo. El escritor debe ser considerado plenamente integrado a la corriente hispanófila que caracterizó al nacionalismo católico argentino desde 1931, año en que entra a formar parte del grupo de intelectuales

cursillistas vinculados a los Cursos de Cultura Católica (CCC) fundado por Cesar Pico, y empieza a participar activamente en las reuniones del grupo *Convivio*. María Teresa Gramuglio interpreta presencia y ausencia de Marechal en las revistas argentinas de la época como directamente emparentadas con su alineamiento ideológico:

Marechal publica todavía tanto en *Sur* y en *La Nación* como en *Sol y Luna*, pero a partir de los años cuarenta desaparece de *Sur* y se podrá encontrar su nombre en *Ortodoxia* (revista de los Círculos de Cultura Católica), en la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual y en los organismos oficiales, o en publicaciones oficialistas como *La Prensa* o *El Líder*. [...] fue justamente Pico el autor de una resonante réplica a Maritain, en la que sostenía la necesidad de la colaboración de los católicos con los movimientos de tipo fascista, en defensa del orden y para preservar al mundo del comunismo, y fue también en esos años uno de los más duros críticos de los católicos liberales antifranquistas. Habrá que tener en cuenta, entonces, que es este y no otro el sector católico con el que se vinculó Marechal en los años treinta (sin descontar la hipótesis de que quizá fue desde allí desde donde accedió al peronismo), al tiempo que, como paradójica muestra de la sorprendente elasticidad de los espacios culturales, todavía publicaba en *Sur*<sup>1207</sup>.

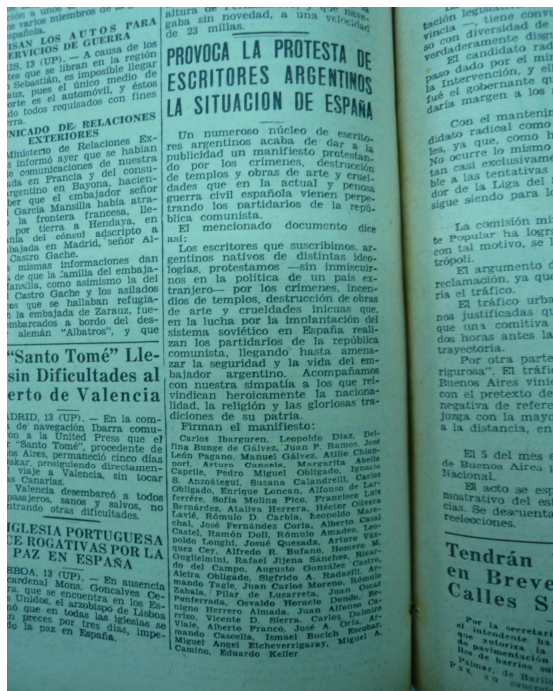
Hemos hallado las firmas de Marechal y de Bernárdez en una protesta colectiva contra los “actos delictivos” perpetrados por “los partidarios de la república comunista”, hasta donde sabemos inédita entre los estudios marechalianos, publicada el 15 de agosto de 1936 en el periódico español *El Mundo*<sup>1208</sup>, que explicaría la división de aguas con la dirección de la republicana revista *Sur*:

---

<sup>1207</sup> María Teresa Gramuglio: “El escritor...” *op cit.*, p. 794.

<sup>1208</sup> Reproducimos el texto: “*Provoca la protesta de escritores argentinos la situación de España*. Un numeroso núcleo de escritores argentinos acaba de dar a la publicidad un manifiesto protestando por los crímenes, destrucción de templos y obras de arte y crueldades que en la actual y penosa guerra civil española vienen perpetrando los partidarios de la república comunista. El mencionado documento dice así: Los escritores que suscribimos, argentinos nativos de distintas ideologías, protestamos –sin inmiscuirnos en la política de un país extranjero– por los crímenes, incendios de templos, destrucción de obras de arte y crueldades inicuas que en la lucha por la implantación del sistema soviético en España realizan los partidarios de la república comunista llegando hasta a amenazar la seguridad y la vida del embajador argentino. Acompañamos con nuestra simpatía a los que reivindicán heroicamente la nacionalidad, la religión y las gloriosas tradiciones de su patria. Firman el manifiesto: Carlos Iburguren, Leopoldo Díaz, Delfina Bunge de Gálvez, Atilio Chiappori, Arturo Cancela, Margarita Abella Caprile, Pedro Miguel Obligado, Ignacio S. Anzoátegui, Susana Calandrelli, Carlos Obligado, Enrique Loncán, Alfonso de Laferrere, Sofia Molina Pico, Francisco Luis Bernárdez, Ataliva Herrera, Héctor Olivera Lavié, Rómulo D. Carbia, Leopoldo Marechal, José Fernández Coria, Alberto Casal Castel, Ramón Doll, Rómulo Amadeo, Leopoldo Longhi, Josué Quesada, Arturo Vázquez Cey, Alfredo R. Bufano, Homero M. Guglielmini, Rafael Jijena Sánchez, Ricardo del Campo, Augusto González Castro, Alcira Obligado, Sigfrido A. Radaelli, Armando Tagle, Juan Carlos Moreno, Rómulo Zabala, Pilar de Lusarreta, Juan Oscar Ponferrada, Osvaldo Horacio Dondo, Benigno Herrero Almada, Juan Alfonso Carrizo, Vicente D. Sierra, Carlos Dalmiro Viale, Alberto Franco, José A. Oría, Armando Cascella, Ismael Bucich Escobar, Miguel Ángel Etcheverrigaray, Miguel A. Camino, Eduardo Keller”.





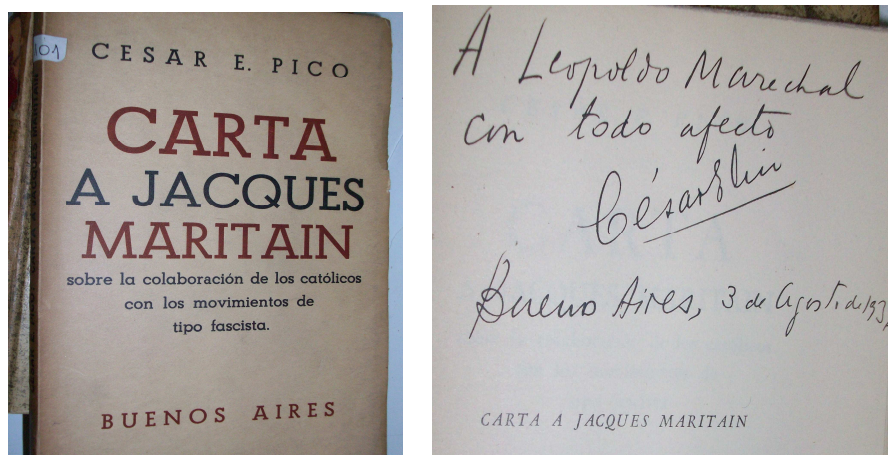
**Imagen 76.** Protesta de escritores argentinos ante la situación de España

Hasta donde sabemos, en el caso de Marechal se trató de una adhesión nominal, pasiva, sin compromiso ideológico militante. El eclecticismo marechaliano en materia política lo llevó a escribir años más tarde un poema encomiástico a Ernesto Guevara (“Palabras al Che”<sup>1209</sup>) y a viajar en 1967 a Cuba como invitado del régimen de Fidel Castro para integrar el jurado del Premio Casa de las Américas, gestos incompatibles con el anticomunismo intrínseco al franquismo o a la “tercera posición” que implicó el peronismo. Por otra parte, el escritor continuó manteniendo una estrecha amistad con algunos antiguos camaradas que se decantaron claramente por el bando republicano, como Oliverio Gironde, y fue cercano a algunos exiliados durante la Guerra Civil como Francisco Ayala, director de la revista *Realidad*, que como vimos impulsó la primera reseña favorable de *Adán Buenosayres* por creerlo un libro de muy considerable envergadura literaria: “yo, como editor de la revista, no estaba dispuesto a que otras consideraciones distintas de las literarias prevalecieran en una publicación independiente”<sup>1210</sup>.

<sup>1209</sup> En *Testigo* Nro.5, Buenos Aires, enero-marzo de 1970, pp. 71-72.

<sup>1210</sup> Ayala, Francisco: “Adán...” *loc. cit.*, p. 13.

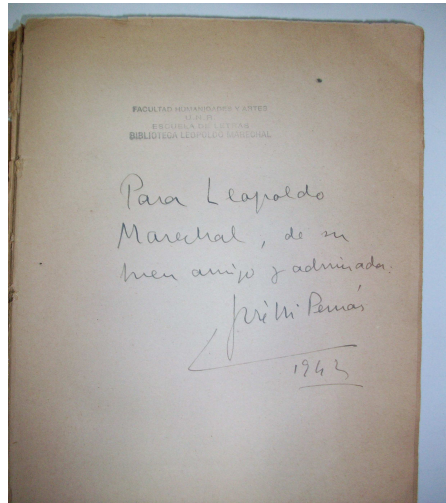
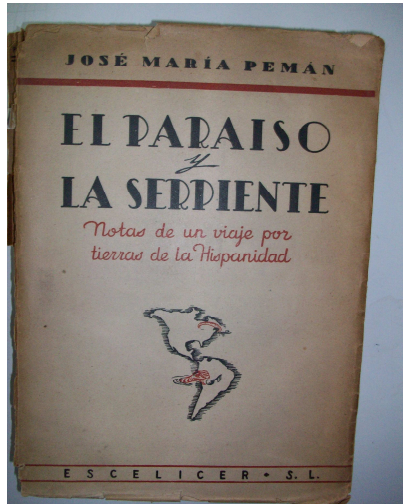
En la colección particular se encuentra el libro de Cesar Pico sobre la colaboración de los católicos en los movimientos de tipo fascista con la réplica a Maritain, dedicado a Marechal “A Leopoldo Marechal, con todo afecto. Cesar E. Pico. Buenos Aires, 3 de agosto de 1937” junto con tres títulos del propio Maritain: *Religion et Culture*, *Reflexions sur l'intelligence, et sur sa vie propre* y *Art et Scolastique*, publicados todos en Francia entre 1927 y 1930. También las obras completas de José Antonio Primo de Rivera publicadas en Madrid en 1945.



**Imagen 77 y 78.** Una dedicatoria de Cesar Pico, fundador de los CCC

De los contactos literarios mantenidos en su tercer viaje hallamos obras de Dictinio de Castillo-Elejabeytia, ex oficial de la Marina de Guerra falangista encarcelado y liberado por los republicanos en 1936, *Argos, poema del mar y del alma*, dedicado “Al gran poeta argentino Leopoldo Marechal, con mis mejores deseos de amistad y un cordial saludo de bienvenida. Murcia XI 1948”, un ensayo de contornos neocolonialistas escrito por José María Pemán, *El paraíso y la serpiente. Notas de un viaje por tierras de la Hispanidad*, dedicado “Para Leopoldo Marechal, de su buen amigo y admirado José M. Pemán, 1943”<sup>1211</sup>, otro poemario del diplomático Leopoldo Panero (padre), *Escrito a cada instante*, dedicado “A Leopoldo, Leopoldo. Madrid junio 1949” –Panero fue amigo cercano de Rosales y Vivanco, otros exponentes católico-conservadores de la Generación del '36 asistentes al banquete y firmantes de la antología destinada a Marechal–.

<sup>1211</sup> 9: “Entrar por Buenos Aires o Montevideo es demasiado simplemente volver a Europa. Por Valparaíso o Santiago de Chile sería demasiado exactamente volver a España. Entrar por Río de Janeiro es quedar cumplido, de golpe, con todos los compromisos literarios, con todas las metáforas y lugares comunes de la verde y jugosa litografía tropical”. 12. importación profundamente española: Las grandes ciudades de Hispanoamérica, núcleos de su arbitrario parcelamiento posterior, son otras tantas terquedades obsesionadas, regadas por los conquistadores.



ESCRITO A CADA INSTANTE

A Leopoldo,  
Leopoldo

Madrid Junio 1949

A Leopoldo Marechal en  
la usual admiración de su  
trabajo y amigo  
L. Panero

LEOPOLDO PANERO

Al gran poeta argentino  
Leopoldo Marechal, con  
mis mejores deseos de  
amistad y un cordial  
saludo de bienvenida.

Antonio Pagaburu

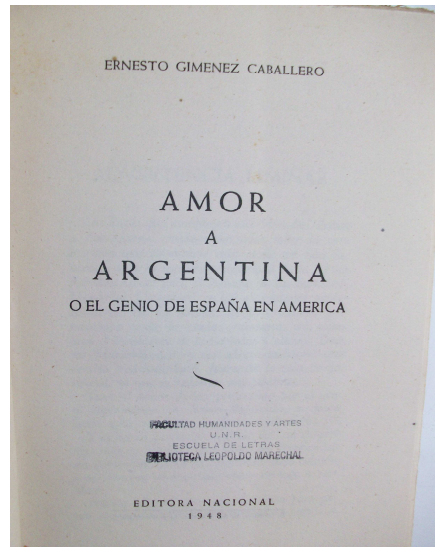
María 11-48.

FACULTAD HUMANIDADES Y ARTES  
ESCALICER - S. L.  
BIBLIOTECA LEOPOLDO MARECHAL

LA ESPERA

Para Leopoldo Marechal,  
con el reverdo gusto y  
devoto de

José de Valverde



**Imagen 79, 80, 81, 82, 83, 84 y 85.** Más autores españoles en la colección Marechal: Pemán, Panero (padre), Valverde, Giménez Caballero, Castillo-Elejabeytia

Ernesto Giménez Caballero dedica a Marechal otro título de impronta nacionalista (“El genio de España en América”) que recuerda la línea de la polémica del meridiano intelectual desatada en la *Gaceta Literaria* por él dirigida veintiún años antes. La dedicatoria reza: “Al magnífico poeta Leopoldo Marechal este recibimiento de *Amor a Argentina* que le dedica su antiguo amigo y admirador”. En el recuerdo quedará la caricatura del epitafio martinfierrista incluido en el Parnaso Satírico donde figuran las iniciales L.M.: “Para lellos del meridiano: Este del cráneo huero / que bajo el humus vegetal reposa / fue, en vida, Don Giménez Caballero. / (De los dos apellidos, el primero/ bastó para nombrar tan poca cosa)”<sup>1212</sup>. Recordemos que tras haber sido mecenas de la vanguardia en la década del ’20, los años treinta convertirán a Giménez Caballero en un ardiente defensor de la causa franquista<sup>1213</sup>.

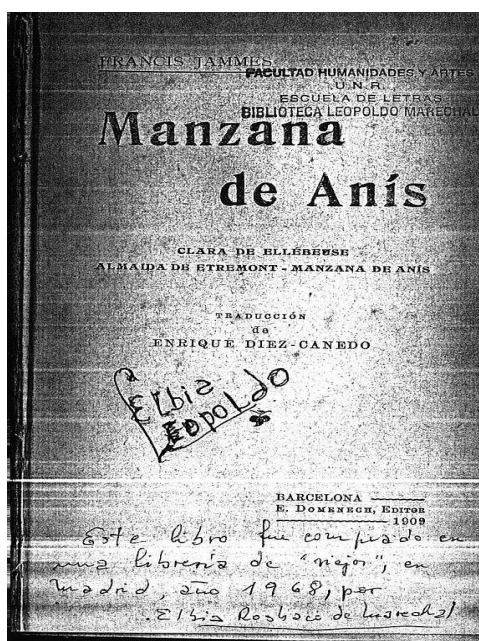
Señala Gramuglio que el modelo de la poesía española como base insoslayable para la constitución de una lengua poética americana y la idea de una síntesis futura que se hallaría en plena gestación ofrecen nexos significativos con toda la vertiente hispanófila del nacionalismo católico argentino y difieren, en otro plano, de los programas estéticos del Modernismo y las vanguardias. Esta verificación proporciona un indicio para rastrear la colocación de Marechal en el interior de las tendencias que en ese momento se perfilan en el campo intelectual, y nos debería llevar, por lo tanto, a reflexionar “sobre las complejas redes de relación de ese campo en los años treinta, redes que hacen posible que varios de sus artículos –muchos de ellos, de corte

<sup>1212</sup> “Parnaso satírico” en *Martín Fierro*, Nros 44-45, 31 de agosto-31 de noviembre de 1927, p. 395.

<sup>1213</sup> Un ejemplar de su obra *La nueva catolicidad* (1933) figura entre los libros conservados de la biblioteca de Adolf Hitler, con su dedicatoria.

religioso— se publiquen en *Sur*, revista inscrita en las tendencias modernizadoras y que por entonces ya estaba inclinada hacia posiciones antifranquistas”<sup>1214</sup>.

Como dijimos al principio, el estudio de una colección privada permite calibrar potenciales desplazamientos geográficos según la procedencia del volumen y las posibles anotaciones manuscritas. Una nota de su última mujer escrita en la contraportada del libro *Manzana de Anís* de Francis Jammes, publicado en Barcelona, nos induce a pensar que ambos pudieron haber efectuado un cuarto viaje a Europa con al menos una escala española: “Este libro fue comprado en una librería de «viejos» en Madrid, año 1968”. Sin embargo, para corroborar esta posibilidad sería necesario recuperar el pasaporte del escritor y controlar los sellados migratorios.



**Imagen 85.** Libro de Francis Jammes traducido por Enrique Díez-Canedo, aparentemente adquirido en Madrid en 1968

La influencia de la literatura española clásica en la obra marechaliana ha sido señalada por numerosos críticos y se comprueba con la cantidad de títulos de su colección: constituyen el segundo corpus más numeroso después del conjunto de volúmenes correspondientes a la literatura argentina, por delante del italiano y del francés.

<sup>1214</sup> Según Eduardo Romano, *Laberinto de amor* (1936) certifica que liberales y católicos convivieron amistosamente en la revista *Sur* hasta la guerra civil española y el enfrentamiento internacional entre partidarios de los Aliados y del Eje. Las citas de Guillaume de Lorris –autor de la primera parte del *Roman de la rose*– y de San Dionisio Aeropagita, eslabón indispensable de la estética neoplatónica, nos revelan a un Marechal cada vez más empeñado en acogerse al legado medieval romántico, de modo similar al de su amigo Francisco L B desde *El buque*.

Javier de Navascués ha estudiado el ascendiente del teatro español palpable en el lenguaje dramático de gran elaboración de Marechal, con recuerdos del teatro poético lorquiano; un marcado juego de luces y sombras en el escenario; la inclusión de canciones, así como la interacción con los demás géneros literarios, por medio de una red de alusiones y menciones intertextuales, con las que el autor nos quiere recordar la indisoluble unidad de sus preocupaciones metafísicas, estéticas y políticas: “como en los autos sacramentales del Siglo de Oro español, a Marechal le interesa proponer una verdad teológica a la consideración del espectador, y para ello se sirve de un entramado alegórico y simbólico muy complejo, plagado de referencias filosóficas, teológicas, artísticas y literarias”<sup>1215</sup>. En relación con *Adán Buenosayres*, si bien Marechal ha tomado algunos recursos novelísticos de Joyce como el monólogo interior, la simultaneidad del relato, los largos pasajes incluidos entre paréntesis o la creación de un vocablo proteico, para Adolfo Prieto no es verdad que el uso del lenguaje coprológico tenga alguna conexión con la obra del irlandés. El antecedente hay que buscarlo en la tradición literaria española del Barroco, puntualmente en Francisco de Quevedo y en la ficción alegórica de Baltasar Gracián.

Un somero repaso de la presencia española en los anaqueles de la colección Marechal arrojan títulos del presbítero hispano-cubano Ángel Gaztelu, la *Vida de Santa Teresa de Jesús*, los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, el *Libro del ascenso y del descenso del entendimiento* de Raimundo Lulio, dos tomos de *Poesía religiosa española y poesía del amor español* antologados por Roque Esteban Scarpa, el citado *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, antologías poéticas de Rafael Alberti y de Pedro Salinas, los *Sueños morales* de Quevedo, poemas de Garcilaso y de Góngora, numerosas obras de Cervantes –entre ellas una perla anticuaria: una edición de la primera parte del *Quijote* publicada en 1608 por la Casa de Francisco de Robles– así como las *Novelas ejemplares* y *La Galatea*, cinco tomos de teatro de García Lorca, el Arcipreste de Hita, varias antologías de poesía flamenca, el *Oráculo manual* de Gracián, obras de Pérez Galdós, Juan Valera, Enrique Jardiel Poncela, los seis tomos de *El teatro español, historia y antología* editados por Federico Carlos Sáinz de Robles, siete tomos de *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo, la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de Federico de Onís, la selección de poesía española de la Edad Media y de tipo tradicional de Dámaso Alonso, títulos de Ignacio Anzoátegui dedicados y focalizados en la producción literaria y filosófica española, una novela de Cayetano Rosell, cuatro textos de Juan Ruiz de Alarcón, varios números de *Revista de Occidente*, entre otros. Este inventario es solo un botón de muestra del peso específico de la literatura española en los circuitos de lectura del autor;

---

<sup>1215</sup> Javier de Navascués: “Réquiem por un teatro incompleto” en Leopoldo Marechal: *Obras Completas Tomo II... op. cit.*, p. 23.

como señalamos al inicio de este subcapítulo, la colección de la Escuela de Letras amerita una investigación de índole cuantitativa que afine la información aquí bosquejada precisando una estadística del corpus bibliográfico según criterios temáticos, lingüísticos, cronológicos, geográficos, u otros.

### 3.6. *Materiales pre-textuales inéditos de Adán Buenosayres*

Es menester aullar con los lobos para que no me coman.

L. V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*<sup>1216</sup>

El presente subcapítulo está dedicado a la exégesis de una serie de materiales pre-textuales conservados en 62 fichas por el momento inéditas y autógrafas, descatalogadas e inaccesibles al público investigador, que se encuentran en la Biblioteca Leopoldo Marechal presentada páginas atrás. Cabe suponer que el escritor recolectó los materiales volcados en estas tarjetas –idénticas, de circa 10 x 15 cm.– con el objetivo de trazar 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.

Como los escritores impresionistas, Marechal registraba en fichas aspectos de la realidad, ideas, emociones, que luego reelaboraba y pulía: no se lanzaba al azar, prefería partir de un esquema prefijado y de acuerdo con esas pautas básicas recogía materiales que luego compaginaba. Estas canteras de datos que presentamos amplían la investigación filológica e invitan a efectuar un análisis genético para reconstruir las etapas de composición de la novela, aportando datos sobre el proceso de producción textual para avanzar en una debida fijación del texto.

Al tratarse de fichas sueltas hemos optado por clasificarlas y ordenarlas en seis subgrupos, siguiendo patrones de semejanza temática o formal. Se ve aquí claramente la intención de Marechal de dotar a su obra de un sustento extratextual emanado de otros saberes por él jerarquizados (como los saberes musicales o del mundo indígena):

- A) Variantes de episodios (ocho fichas)
- B) Alusiones al mundo aborígen latinoamericano (cinco fichas)
- C) Dichos, refranes, máximas, trabalenguas, adivinanzas, jerigonzas, versos de conjuro, fábulas y leyendas de tradición oral o de propia invención (diecinueve fichas).
- D) Alusiones a música vernácula argentina (once fichas)

---

<sup>1216</sup> Este pasaje ha sido subrayado por Marechal en el volumen I alojado en la biblioteca rosarina.

E) Inventarios de palabras (diecisiete fichas).

F) Material pre-textual que se supone no correspondiente a *Adán Buenosayres* (dos fichas)

La reproducción facsímil de las tarjetas junto con su transcripción se encontrará en el apéndice. Existen algunas pocas enmiendas a manera de correcciones, puesto que el escritor procedía al tachado –con menor frecuencia, al borrado– de palabras o sintagmas, consignando la expresión reemplazante. Hemos transcrito tanto la palabra corregida como su rectificación. Sugerimos a pie de página, también en el apéndice, algunas hipótesis sobre en qué parte de la novela tales materiales podrían insertarse. A continuación se verá 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.

### 3.6.1. *Irrupción del mundo aborígen en los bocetos descartados*

María Rosa Lojo, en “El *origen* y lo *aborígen* en la narrativa de Leopoldo Marechal” se pregunta qué sucede con los habitantes originarios del país en la obra del escritor, por qué “la figura del indígena aparece en la prosa marechaliana muy raramente”<sup>1217</sup>. En *Adán Buenosayres* aflora raudamente durante la gesta de los excursionistas a Saavedra, a continuación del sabio y grotesco Gliptodonte, y lo hace como un cacique ranquel claramente elaborado sobre el molde del famoso texto de Lucio V. Mansilla, construido sobre el patrón de imágenes cristalizadas –el ser demoníaco, el salvaje desnudo y desafortunado– propias de la plástica y también de la literatura predominante en el siglo XIX (se describe su “desnudez hercúlea”, se lo compara con un “demonio gesticulante”). Pero este cacique, a diferencia de los inmigrantes, y de los ranqueles que visitó Mansilla, no está ya vivo. Su nombre, significativamente, es Paleocurá, híbrido del griego y del araucano que equivaldría a “antigua piedra”. Concluye Lojo que la composición del personaje:

...pertenece a la galería de fantasmas estereotípicos que se les presentan a estos otros excursionistas como figuras congeladas del pasado argentino. Su única posibilidad de supervivencia, y por lo tanto, de constituir un verdadero “origen” reactualizado y reactualizable, ha sido una fusión ya imperceptible, pero por la sangre y la violencia guerrera –el instinto, lo biológico-, no por la cultura, según el veredicto criollista ortodoxo Del Solar: “aquella raíz indígena, poco antes de morir, había dejado en la pampa un retoño doliente, una heroica prolongación de su sangre, un tipo crucial, flor

---

<sup>1217</sup> María Rosa Lojo: “El *origen* y lo *aborígen* en la narrativa de Leopoldo Marechal” en AA.VV.: *Cincuentenario... op. cit.*, p. 119



de la guerra. Y al oír estas observaciones del guía, una sola imagen acudió a la mente de los aventureros y llegó a sus labios en forma de palabra: ¡el gaucho!”<sup>1218</sup>

Tanto el indio como el gaucho, están condenados a desaparecer tras el duelo simbólico entre Juan Sin Ropa y Santos Vega. Para Lojo, el mensaje que se desprende de la novela es que “lo antiguo” o “lo primero”, en un sentido meramente cronológico, no puede constituirse, de por sí, en origen auténtico: el origen se proyecta siempre hacia adelante, prospectivamente, de ahí que el aborígen remita –dice Del Solar– a la “prehistoria” de los argentinos, más que a su historia. La composición del personaje de Paleocurá en la novela está signada por la adopción del cliché y del anacronismo, pues se pone en su boca repetidas veces la palabra *winca* (*¡Winca! ¡Matando! ¡Winca!*) de origen mapuche, un término despectivo equivalente a “usurpador” con que se bautizó al conquistador español en el siglo XVI. La misma palabra en construcción de gerundio se reitera en boca de los indios ranqueles de Mansilla (“winca engañando”), de modo que el homenaje se hace aún más claro.



**Imagen 86.** Ejemplares de la obra de Mansilla en la biblioteca de la Escuela de Letras

A contracorriente de la presencia acotada del aborígen en la novela, al menos cinco fichas presentan alusiones al mundo precolombino latinoamericano, y ninguna lo hace en clave paródica como ocurre durante la expedición a Saavedra. Cabría preguntarse el motivo de su silenciamiento en el texto final; quizás este vacío (o, literalmente, *descarte*), refuerce la hipótesis del aborígen como reliquia, relicto o fósil

---

<sup>1218</sup> *Ibid.*

(Paleocurá) carente de peso específico para explicar el carácter del argentino de primera mitad del siglo pasado.

Uno de textos descartados se trata de la siguiente leyenda toba:

**Corrientes y Chaco.** El robo del fuego: Los indios no tenían fuego en que cocer sus alimentos. El carancho (cañagadí en toba) compadecido se ofrece para ir a buscarlo a un pueblo donde unas viejas palomas lo usan. La iguana (kaliguisak) se opone a la idea, diciendo que si lo hace se acabará el mundo. Propone que todos “pelechen” como ella, para evitar el frío, rejuvenecer y evitar el fin del mundo. El carancho prefiere el fin del mundo a sufrir frío, y remonta el vuelo. Se dirige a las palomas, no sin aguardar un día de frío que justificara su demanda, les pide calor, y así lo hace una de las ancianas palomas (dokotó). El carancho, en un descuido, roba el mejor tizón y emprende vuelo perseguido por el mundo de las palomas. Las tiene a raya, pues el tizón, al rozar los árboles, despide chispas. Llega el carancho y lo entrega a los indígenas, que desde entonces lo usan. (*Ficha 10*)

Se trata de un apunte veloz, sin gran elaboración literaria, que parece un boceto esquemático de acciones narrativas a desarrollar. Presenta una leyenda cosmogónica que explica el origen de un elemento del mundo, en este caso, el fuego; existen variantes de este “mito prometeico” en distintos pueblos autóctonos latinoamericanos que correlacionan el origen del fuego con la intervención de un ave. Por ejemplo, en la leyenda anónima “El pájaro de fuego”, de una zona oriental del Ecuador, en que los jíbaros no tenían candela y un “quinde” (pequeño pájaro andino) los ayuda a encender una fogata. O la leyenda teogónica guaraní sobre el origen del fuego, donde el Padre Primero crea a unos gigantes negros que luego serán convertidos en “urubúes”, pájaros oscuros y carroñeros que enseñan a los indígenas a encender el fuego. Existen variantes sobre este motivo también en el mundo azteca.

La imagen del carancho –ave de rapiña presente en el Cono sur, Bolivia y Perú también llamado *caracará* por el sonido de su grito– como signo de adversidad se reitera en la obra de Marechal. En *Adán Buenosayres* se lo menta en dos ocasiones, durante la expedición criolli-malevi-funebri-putani-arrabalera (Pereda pregunta: “¿fue una risa? [...] Me pareció un graznido de carancho”) y con la descripción del caballo muerto los excursionistas encuentran en su camino (“tenía los dos ojos inmensamente abiertos a la noche [...] el de la izquierda reventado tal vez a picotazos por algún carancho madrugador”). El motivo de los picotazos de caranchos en los ojos de un cadáver figura también en *Antígona Vélez*, donde los caranchos de pico y garra le vacían los ojos a Ignacio Vélez, muerto a manos de los indios pampas. A pesar de que las fichas no especifican su inserción en tal o cual parte de la novela, es verosímil que la

leyenda del origen del fuego se inserte en el capítulo de la expedición a Saavedra donde se mencionan los caranchos y donde aparece Paleocurá.

Con el robo del fuego Marechal actualiza una variante de la leyenda perteneciente a la región chaqueña, específicamente al universo toba. Este pueblo indígena, caracterizado por su belicosidad durante la conquista española –del cual subsisten hoy sesenta mil habitantes– presenta en su panteón de dioses una deidad llamada “tanqui”, héroe mítico que coincidentemente adquiere la forma de un carancho. Según la etnóloga Florencia Tola, “Los personajes de los mitos *qom* (tobas) poseen signos de «interioridad humana» bajo una «fiscalidad» animal, es decir, un cuerpo con signos distintivos de animalidad. [...] El primer mito describe la existencia en la tierra de personajes que eran humanos y animales a la vez”<sup>1219</sup>. A diferencia, del relato prometeico, en el boceto marechaliano no se relata el castigo desencadenado por el robo del fuego ni el advenimiento del fin del mundo que habría sido vaticinado por la iguana.

Entre las fichas descartadas hay otra leyenda cosmogónica esta vez de extracción guaraní, sobre el origen del maíz:

El maíz: (Avatí: nariz de indio) Los cazadores: viven de la caza y de la pesca. Uno de ellos se preguntó por qué Ñandegara, que envía pájaros y peces, no pondrá sobre la tierra un alimento más fácil de cazar. Pasan días de prueba, por falta de caza y pesca: se alimentan de raíces. Hasta que se les presenta un guerrero, enviado por Ñandegara, que dice les dará el alimento que piden siempre que combatan con él y sucumba el más débil en bien de los demás. Muere Avati: es enterrado de noche, sobresale la nariz. Al año siguiente, nace de su tumba la planta de maíz. (¿toba?) (Ficha 9)

Tal leyenda a su vez reelabora un mitologema de la cultura maya quiché, el de la creación de los hombres de maíz por acción de los Progenitores, presente en la tercera parte del *Popol Vuh*. Señalamos que *avati* no significa nariz de indio, sino *maíz* en guaraní; es de destacar que existe la fiesta del maíz entre la población guaraní kayowa de la zona chaqueña, y que esta celebración se denomina “avati kyry”<sup>1220</sup>.

Según Pedro Luis Barcia, un procedimiento tendiente a integrar lo nacional en lo universal humano en la obra de Marechal es aquello que el escritor llamó “el aquerenciamiento criollo del mito”, que implica un esfuerzo por aclimatar los mitos ancestrales de Occidente (Marechal adecuó el de la casa de Tebas, en *Antígona Vélez*, el de las parcas en *Gregoria Funes*, varios mitos abrevados en Homero, desde el de Ulises

---

<sup>1219</sup> Florencia Tola: “Personas corporizadas, multiplicidades y extensiones: un acercamiento a las nociones de cuerpo y persona entre los tobas (*qom*) del chaco argentino” en *Revista Colombiana de Antropología* Vol. 41, enero-diciembre de 2005, p. 118.

<sup>1220</sup> Recordemos que su novela *Hombres de maíz* Miguel Ángel Asturias empezó a escribirla en Guatemala en 1945 pero la concluyó en Buenos Aires en 1949, un año después de la publicación del *Adán Buenosayres*.

al de Narciso, en *Adán*; el de Orfeo y Osiris, en *Megafón*). “Marechal viste esa materia con chiripá y le ciñe espuelas, la cubre con el poncho, o la calza en bota de potro o alpargata, o la hace vagar por los días. Así, la realidad argentina se insufla de potencia mítica”<sup>1221</sup>, es decir, en palabras de Gérard Genette el escritor efectúa transposiciones diegéticas basadas en una transformación del universo espacio-temporal. Tras revisar someramente los materiales pre-textuales presentados es fácil ver que Marechal se propuso también compaginar mitos precolombinos en el interior *Adán Buenosayres* –no solo la mitología occidental– aunque al final haya desistido de su plan primigenio.

En las tres tarjetas restantes (fichas 11, 12 y 13) Marechal se muestra entusiasta por la musicalidad aliterativa de la lengua quichua –es de señalar que el escritor elige la forma de la variedad utilizada en el Ecuador, el *quichua*, y no el *quechua* peruano– y reproduce cantos, curiosidades, coplas y frases en versión bilingüe que tampoco serán plasmados en la novela.

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

El grueso del corpus pre-textual –veinte fichas– está constituido por dichos, refranes, máximas, trabalenguas, adivinanzas, jergonzas, versos de conjuro, fábulas y leyendas de tradición oral o de propia invención. 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 –populares o inventadas–, trabalenguas y tonadillas infantiles (como la de la *vieja picotueja de Pomporerá*), fábulas, frases cristalizadas del habla coloquial rioplatense (“saquito de cagar parado” “fuerte olor a bronca” “cajetilla de mala muerte”, entre otras). Muchas de ellas fueron incorporadas a la textura polifónica de la novela, otras fueron excluidas. 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. O, para ser exactos, en innovar resemantizando un cúmulo de lugares comunes del folklore oral de su país.

Luis Gusmán en *Adán Buenosayres. La saturación del procedimiento* se pregunta qué lugar ocupan estos textos petrificados como proverbios, refranes y lugares

---

<sup>1221</sup> Para Barcia una de las vías por las que Marechal universaliza lo nacional, lo criollo y lo propio es a través de un procedimiento que podría calificarse de *mitopoesis*, basado en promover a dimensión mítica mediante un tratamiento esencializador y atemporalizador la materia nativa. Genera mitos desde la propia tierra; así hace con el Sur bonaerense, que transmuta en “la tierra del hombre” y en “el paraíso de la infancia”, convirtiendo al domador de caballos en el hombre que ejerce el doble rito de índole penitencial y sacerdotal, como en cumplimiento del mandato bíblico al Adán genesiaco y a toda su descendencia. Poquísimos escritores argentinos han logrado generar esa dimensión mitopoética en su obra; Marechal articula las dos dimensiones, la nacional y la universal, en armoniosa y trascendente liason. “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal” en AA.VV.: *Cincuentenario... op. cit.*, p. 25.

comunes que aparecen en la novela; su hipótesis es que esta operación responde a la estructura de la sátira caracterizada por la mezcla, y que su presencia realzaría el contraste entre el tono lírico que atraviesa buena parte de la novela (con epicentro en el libro quinto) y el tono chabacano, degradado, vulgar, que procede del lenguaje popular. “Lengua petrificada que se opone a la instantaneidad de la voz poética, fórmulas incorruptibles transmitidas por un saber de la tradición donde, como en las frases proverbiales, tiene la posibilidad de articular un paralelismo entre el momento actual y otro pretérito”<sup>1222</sup>. Para nosotros se podría leer esta estrategia de acumulación –que Gusmán llama, en sentido peyorativo, *saturación*– como un intento de Marechal de exhibir gozosamente (y de preservar *per scriptum*) el espesor creativo de la imaginación popular autóctona y su plasmación en la lengua.

La más desconcertante lista de dichos populares volcados en la novela es aquella que cierra la obra, cuando en la Gran Hoya final del último libro Adán y Schultze, detenidos ante el portón de hierro que comunica el octavo círculo infernal con el noveno y último, vislumbran al monstruoso Paleogogo. El protagonista entonces arroja una docena de dichos o refranes campestres que pertenecen a la doble categoría de crítica y elogio:

—¿Qué le parece? —me interrogó Schultze al fin, señalando al Paleogogo. Le contesté:

—Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta, como cuchillo de viejo. Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de chanco. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés<sup>1223</sup>.

Para Gusmán los dichos y refranes se precipitan hasta la última página del texto y son una cascada que metafORIZA a ese monstruo que describe, enquistado como un verdadero monstruo de lenguaje. En la ficha 30 figura el elenco completo con los treinta dichos recopilados de entre los cuales Marechal escogió los doce definitivos.

Respecto de las máximas y proverbios desperdigados en la novela y presentes en los bocetos pre-textuales, proponemos que sean leídos como otro de los numerosos homenajes a las prácticas martinfierristas. Guillermo Juan y Jorge Luis Borges ejercitaron una ingeniosa inversión paródica de proverbios donde contradijeron jocosamente la aparente sabiduría encerrada en tales alocuciones generalizadoras. “Moderación de los proverbios” fue publicado en el número 42 del periódico *Martín Fierro*:

---

<sup>1222</sup> Luis Gusmán: *Adán... op. cit.*, p. 738.

<sup>1223</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 658.

*A buen hambre no hay pan duro*, pero no conviene alimentarse exclusivamente de postes de ñandubay, vigas de resistencia, estatuas de mármol y veredas enladrilladas [...] *Agua que no has de beber déjala correr*, pero no hasta el punto de inundar la casa, el barrio, la circunscripción, la ciudad y los pequeños pueblos que se forman a orillas de la metrópoli. [...] *El amor es ciego*, pero no hasta el punto de casarse con una draga. [...] *Quien mucho abarca poco aprieta*, pero que tus dedos no aprieten un grano de alpiste con tantas ganas que las uñas se vayan incrustando en la carne [...] *Sea breve en su visita*, pero no hasta el punto de irse antes de venir<sup>1224</sup>.

El inventario de tipos textuales de tipo tradicional se completa con la inserción de fábulas (ficha 17, localizada en Salta, según la costumbre del autor de ampliar la mirada hacia las provincias del interior del país; ficha 14, con las desechadas leyenda de la luna y la fábula del cuervo pelado). Recordemos que Schultze relata algunas fábulas en el capítulo VIII del libro séptimo, como la del zorro y la oveja, la garrapata y el surí, el sembrador, el tigre y el zorro. De esta última se presenta un boceto (ficha 27) que sufrió variantes en la fijación final de la obra a manos del autor. Hay un divertido pasaje de *Adán Buenosayres* que ofrece un guiño metaliterario entre el nivel intratextual y el intradieético, entre personaje y lector implícito, donde por boca de Schultze el escritor parece querer comunicarnos el sinsentido de la elección de incorporar fábulas al entramado de su novela:

—¿Y qué sentido hay en el salpicón de fabulitas que usted acaba de hacerme ingerir?

—Los investigadores de mañana —sentenció el astrólogo con modestia— se pelarán el culo por desentrañar el sentido admirable que se oculta en esas fabulitas<sup>1225</sup>.

En los bocetos pre-textuales se evidencian variantes de tipo fonético-dialectal: allí se prefiere respetar las marcas de oralidad criolla, que en la novela será homogeneizada según las reglas del español estándar. Por ejemplo, en la ficha 4 corroboramos que el habla del criollista Arturo del Solar se acercaba al sociolecto gauchesco: originariamente decía “miando” (y en la novela se escribe “meando”), o “güeyes” (en vez de “bueyes”). La caída de la *-d* intervocálica del sufijo *-ado* y el uso de la *h* para representar sonidos glotales (características fonéticas comunes al habla de

---

<sup>1224</sup> Guillermo Juan Borges y Jorge Luis Borges: “Moderación de los proverbios” en *Martín Fierro* Nro. 42, 10 de julio de 1927, p. 359. Percibimos una semejanza noticia entre algunas sentencias alógicas macedonianas y las inversiones humorísticas puestas en boca de Samuel Tesler, como “el mundo es un yoísmo al pedo”; “ir de cuerpo y de alma todos los días”; “Reírse dramáticamente del prójimo y llorarlo cómicamente, he ahí dos aspectos iguales de la compasión; “En general, no; en particular, sí”; “Dormid con las mujeres, pero soñad con las diosas” o “Amo a los niños porque todavía no son hombres, y a los ancianos porque ya no lo son”.

<sup>1225</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 486.

peones y patrones típica en zonas rurales, donde el habla se aparta de la norma urbana) figura en los bocetos pero fue normativizado en el texto final. La distancia que media entre el proyecto original y la plasmación final, a nivel de fonética, se vislumbra en las fichas 2, 12 y 18, donde Marechal presenta un inventario léxico que parece extraído de un texto gauchesco, inventa adivinanzas con doble sentido erótico o pone coplas absurdas en boca de Bernini:

Vocabulario: truje – vide – velay (ved ahí) – los nagueas – suebro – ruempe – mesmo – jiede – no se precitripe – redotao (*ficha 12*)

Yo lo vide al halcón pelear con el león. Yo la vide a la zorra comiendo mazamorra (*ficha 18*)

En un rajao/ lo meto duro/ y sale mojado (el freno) (*ficha 18*)

Andando por los caminos/ me decía un elefante:/ yo no entiendo logaritmos/ ni pa'tras ni pa'delante (*ficha 2*)

Para Gusmán el cliché es usado en la novela como procedimiento mimético encaminado a evocar estilos o idiolectos destinados a caracterizar psicológicamente o sociológicamente a los personajes. Inseparable de determinadas actitudes morales, el habla de los personajes los sitúa, por sus modos verbales, en ambientes estereotipados.

Señalamos por último que los modos rurales conviven en la novela con las voces lunfardas (abundan vocablos como *tirifilo*, *cajetilla*, *canyengue*, *bufoso*, *sonso*) y con juegos lingüísticos a nivel fónico como trabalenguas (el de la cabra ética pelética, el de la copa garlada, etc.) o jerigonzas (dosbo-cobosobbo).

### 3.8.3. Reivindicación de la música autóctona

Las alusiones a la música vernácula argentina se pueden constatar en al menos once fichas. Presentamos la hipótesis de que esta predilección temática constituye un “sedimento” tardío de la novela pues estaría vinculado a una coyuntura biográfica del escritor que impactó en la reelaboración del texto final, como fue su inmersión profunda en el mundo del folklore y las danzas nativas argentinas entre los años 1941 y 1948 aproximadamente.

Leopoldo Marechal formó parte de la Comisión de Folklore dirigida por Enrique Banchs, entre cuyos miembros se destacaron Alfonso Carrizo y el español radicado en argentina Fermín Estrella Gutiérrez, cuya misión fue preparar dos antologías folklóricas de uso escolar a partir del material archivado en el Instituto de Literatura que por entonces dirigía Ricardo Rojas. Se puede consultar un ejemplar en la biblioteca rosarina

de esta *Antología Folklórica Argentina para las escuelas primarias* (Libro del Consejo Nacional de Educación, ediciones Kraft, Buenos Aires, 1940). De la misma época data el artículo “El folklore nacional en nuestras escuelas primarias” publicado en el periódico *La Nación* a principios de 1941, que justifica nuestras afirmaciones volcadas en el apartado anterior acerca de la programática incorporación de voces tradicionales como estrategia de conservación *per scriptum* del patrimonio oral del país:

el habla popular entre nosotros viene sufriendo en los últimos años un empobrecimiento intensivo, originado tal vez por la influencia de ciertos lenguajes técnicos como el periodístico [...] Las expresiones coloridas, las comparaciones pintorescas, los refranes de añeja y oportuna sabiduría bien pueden cobrar nuevas vigencias en los labios infantiles, si la enseñanza del folklore da todo lo que se espera de ella. [...] la obra personal del maestro y el uso inteligente que haga del material folklórico serán definitivos<sup>1226</sup>.

En el año 1944 Ignacio Braulio Anzoátegui lo invita a colaborar, a su lado, en la recién creada Secretaría Nacional de Cultura, siendo designado Director General de Cultura. El 17 de octubre de 1945, Día de la Lealtad peronista, encontró al escritor en ese cargo, en el que fue confirmado por el primer gobierno peronista. Tras la muerte de su esposa María Zoraida Barreiro, el 8 de junio de 1947, confiesa Marechal que “yo salía de un infierno y regresaba poderosamente a la vida. [...] Retomé mi cien veces postergado *Adán Buenosayres*, lo rehice casi todo y le di fin. [...] Porque mi personaje había evolucionado conmigo y realizado todas mis experiencias”<sup>1227</sup>, de modo que es fácil colegir que en tal reescritura se hayan colado estratos ficcionales más cercanos en el tiempo.

Cuando todavía era Director General de Cultura, en 1948 Marechal funda junto a Antonio Barceló y su mujer Alida la Escuela Nacional de Danzas Folclóricas – constituida legalmente por Decreto del Poder Ejecutivo Nacional Nro. 227.860 del 13 de Septiembre de 1948– en la que más tarde aprenderá a bailar el gato, la chacarera y la zamba. Esta Escuela, tras sucesivas transformaciones curriculares e institucionales, integrará hasta el día de hoy el Área Transdepartamental de Folklore del prestigioso Instituto Universitario Nacional de Arte (el IUNA). En este contexto Marechal escribió el texto de la “Chacarera de los árboles nuevos”, musicalizada por Alida Otharan de Barceló.

En 1947, una declaración de principios sobre el folklore evidenció los mecanismos que puso en práctica Marechal en calidad simultánea de *creador* (escritor), *difusor* (político), *educador* (maestro) e *investigador* (ensayista):

---

<sup>1226</sup> Leopoldo Marechal: “El folklore nacional en nuestras escuelas primarias” en *La Nación*, 31 de marzo de 1941, p. 8.

<sup>1227</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 42.



El movimiento del 4 de junio de 1943 pone en circulación una serie de principios generales referentes a la “recuperación nacional”, tema que venía germinando profundamente, como se vio después, en la conciencia de la ciudadanía [...] dedicaré ahora un párrafo al Folklore, cuya enseñanza y difusión establece con especial cuidado el Plan de Gobierno 1946-51. [...] el arte popular de todas las naciones tiene un fondo común gracias al cual les es dado a los pueblos reconocerse y amarse en la gracia de una misma raíz. Obra de gobierno es, pues, recobrar esos valores más olvidados que perdidos, y devolverles, en toda la medida de lo posible, la vigencia popular que un día tuvieron [...] Yo diría que la tarea debe realizarse en tres aspectos que pueden ser simultáneos: 1) rescatar del olvido las tradiciones nacionales y estudiarlas. *Obra del investigador*. 2) devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia. *Obra del educador y del difusor*. 3) exaltarlas, por el arte, hasta el plano universal de lo trascendente. *Obra del creador*<sup>1228</sup>.

No obstante el aparente libelo nacionalista, coherente con su filosofía de universalización de lo local, Marechal reconocerá que si bien en un primer momento había renunciado a Beethoven, a Debussy y a Brahms para escuchar solo chacareras, zambas y gatos —e incluso leía únicamente los polvorientos legajos folklóricos del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras para lograr “una gran cura de autenticidad”— el arte le reclamó “su función ecuménica, ese destino de universalidad [...] ¿cómo lograr la conciliación de lo autóctono (que se daba en el folklore y en el localismo) con la exaltación de lo universal que reclama el arte?”<sup>1229</sup>. La universalización de lo autóctono en su obra madura y el aquerenciamiento del mito mencionado párrafos atrás serán el resultado de la dilucidación de problemáticas ya planteadas en la década del '20 en la esquina de Corrientes y Esmeralda, antes de que los martinfierristas se reunieran en el sótano del Royal Keller para participar de la *Revista Oral*.

El 30 de agosto de 1948 ve la luz su primera novela. Cuando la Dirección General de Cultura que presidía se transformó en Secretaría, lo desjerarquizaron y nombraron “a otro, más político e influyente que yo”. Lo derivaron a una Dirección de Enseñanza Superior, la de Artística, “pequeña Dirección muy de mi gusto ya que debí trabajar con las Escuelas de Arte”<sup>1230</sup>. En la biblioteca de Rosario existen varios volúmenes dedicados al folklore argentino, editados todos en la década del 40: *Música tradicional argentina* (Isabel Aretz-Thiele, Universidad Nacional de Tucumán, 1946); Carlos Vega, *Bailes tradicionales argentinos, La Condición* (Buenos Aires, 1945);

---

<sup>1228</sup> Leopoldo Marechal: “Proyecciones culturales del momento argentino” en *Argentina en Marcha*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, 1947, pp. 121-136.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1230</sup> Alfredo Andrés: *Palabras... op. cit.*, p. 42.

*Carlos Vega, Bailes tradicionales argentinos, El Triunfo* (Buenos Aires, 1944); *Carlos Vega, Bailes tradicionales argentinos, La Chacarera* (Buenos Aires, 1944) y *Carlos Vega, Bailes tradicionales argentinos, El Carnavalito* (Buenos Aires, 1945).

Las claves biográficas detalladas hasta el momento nos empujan a considerar las numerosas alusiones al folklore –y a otras manifestaciones de la música nacional, como las numerosas letras de tango intercaladas en *Adán Buenosayres*– como materiales vecinos a la fecha de publicación de la novela, por lo que se trataría de un sedimento tardío. Incluimos entre estos materiales los carnavalitos de propia autoría que componen las fichas 41 y 43, el “Minué de un manuscrito antiguo” que compone la ficha 36 y podría haberse inspirado en el Minué Federal, una adaptación criolla de la especie barroca europea efectuada en tierras argentinas a principios del siglo XIX; las indicaciones del baile del pericón con sus correspondientes “coronaciones” danzadas hasta formar el pabellón argentino que constituye la ficha 38 (aunque calibramos la posibilidad de que este material corresponda a la composición casi simultánea de la obra teatral *Don Juan*, como veremos luego).

Otras alusiones a especies musicales nacionales figuran en boca de personajes, como sucede en la ficha 1: “Amalaya fuera perro mi palomita, Para no saber sentir, ¡adiós, vidita!” (Del Solar) o “no hay rama en el monte/ Vidalita/ que florida esté/ todos son despojos/ vidalita/ desde que se fue” (Adán, ficha 4). Estos pasajes son incorporados, con variantes, en el episodio de la expedición del Libro III, aunque fueron descartadas la copla erótica de Samuel Tesler y la lograda copla de la perdiz con peineta puesta en boca del petizo Bernini. La exclamación “¡vidita!” se trata de un vocativo común en las letras de canciones pertenecientes a especies folklóricas argentinas como el gato, el cielito y la cueca. Es habitual en el noroeste del país el empleo de vocablos híbridos español-quechua, por ejemplo, “viditay”: al lexema *vidita* se agrega el posesivo quechua *y*, por lo que significa *mi vidita*. Los ejemplos nos numerosos en la obra teatral *Don Juan* (1948) de Marechal.

En la ficha 35 figura el repertorio completo de las danzas del neocriollo:

El caramba – la cueca – el gato – El escondido – la Huella – El bailecito - El palito – el triunfo – La Zamacueca - La zamba resbalosa – La remesura – El cuando – El malambo – El marote – Los aires – La chacarera – La firmeza – (ficha 35)

En el libro III de *Adán Buenosayres* Marechal escogerá solo algunas:

Oído lo cual, y con una gracia de autómeta, el Neocriollo se puso a bailar el malambo, la cueca, el escondido, la zamba, los aires, el

cuándo, la chacarera, el sombrero, el pala pala, el marote, la resbalosa, el pericón, la huella y el chamame<sup>1231</sup>.

La resonancia de cantos populares imprimen a la narración un carácter operístico, contrapuntístico. Javier de Navascués se concentra en la apertura de la novela, con los versos del tango de Coria Peñaloza, *El pañuelito*, por considerarlos una iniciativa de reivindicación identitaria vinculada con el concepto de *obertura nacional*:

Este fragmento se ajusta perfectamente a lo que Seymour Menton denomina “Obertura nacional”, es decir, una secuencia de prosa lírica con que comienzan importantes narraciones americanas y que pretende representar la identidad nacional correspondiente de forma más o menos simbólica. Así lo hacen el guatemalteco Miguel Ángel Asturias en *Leyendas de Guatemala*, el mexicano Agustín Yáñez en *Al filo del agua*, el cubano Sarduy en *De donde son los cantantes*, el venezolano Rómulo Gallegos en *Canaima*, el norteamericano Dos Passos en *Manhattan Transfers*, Eduardo Mallea en *La ciudad junto al río inmóvil*<sup>1232</sup>.

El acentuado interés folclorista de Leopoldo Marechal en la década del '40 impactó en la composición de otra obra ya citada, el texto teatral *Don Juan*, que si bien se recupera en 1975 gracias al director Enrique Ryma, data del año 1948, es decir, es un texto contemporáneo a la publicación de la novela que venimos estudiando. Es este otro texto fuertemente marcado por la presencia de la música autóctona: en la secuencia segunda, se oyen guitarras y se describe una pareja que baila el gato, además de aparecer numerosas voces intercalando los gritos “vidalita” y “¡ay cielito!” a la manera de los sapucay chamameceros (es decir, el grito típico de una especie musical del litoral del país). El final de la obra se desarrolla en la *Noche de Salamanca*<sup>1233</sup>. Esta escena demoníaca criollizada es ambientada por Marechal con “compases de un carnavalito infernal” y bailes de un Viejo Brujo zapateador de malambo, presentando un inventario de géneros musicales autóctonos. Es por este motivo que creemos que algunos materiales pre-textuales pueden pertenecer a *Don Juan* y no a *Adán Buenosayres* (aunque cabría la opción de que las referencias musicales fueran empleadas en ambas composiciones, contemporáneamente). Nos referimos a las fichas 38 y 62.

Entre los materiales inéditos encontramos numerosos repertorios léxicos constituidos mayoritariamente por palabras aisladas (diecisiete fichas), que ofrecen una

---

<sup>1231</sup> Leopoldo Marechal: *Adán... op. cit.*, p. 365.

<sup>1232</sup> Javier de Navascués: “Un lugar...” *loc. cit.*, p. 655.

<sup>1233</sup> Cabe señalar que en América del Sur, especialmente en la zona cordillerana y litoral, se conoce como *Salamanca* a los aquelarres con intervención de brujas y demonios. El origen de esta tradición se remonta a las leyendas orales hispánicas sobre la Cueva de Salamanca, antro situado en la ciudad homónima –en la cripta de la desaparecida Iglesia de San Cebrián– donde según el saber popular el Diablo enseñaba sus artes oscuras.

información sumamente valiosa sobre el método de creación literaria. Estos listados no solo nos permiten rastrear los campos semánticos predilectos del autor –entre los que se destacan metales, piedras preciosas o derivados de los cuatro elementos– sino que ofrecen una clave original sobre la técnica de composición. En las fichas 44 a 59 tales listados están encabezados por dos vocales entre paréntesis que offician de guía para la selección de palabras donde estos sonidos figuren en ese estricto orden de aparición, independientemente del tipo de consonante intervocálica o de inicio de palabra. Por ejemplo, si las vocales entre paréntesis son la *u* y la *o*, el repertorio podrá contar con vocablos como *adusto*, *brujo*, *columpio*, *diluvio*, etc. Si las vocales entre paréntesis son la *u* y la *a*, el elenco podrá formarse con palabras como *furia*, *grupa* o *injuria*. Esto nos lleva a concluir que la selección léxica de la obra marechaliana –poesía o prosa– está regida no solo por criterios semánticos (paradigmáticos) sino por estrictos criterios fonéticos (sintagmáticos): el autor emprende una rigurosa pesquisa del efecto de musicalidad a través de la cadencia interior del discurso y de la condensación de recursos aliterativos.

(a-e)	
gles. (a)	a) animales - albares - aviz - abre - arde - ángel - aire - ave - admirable - ágil - acre - alfarje -
gres (ar)	árboles - arden - arcángel - abordaje - arable - abre - ancle - alce - <del>al</del> alarde - amante - atabales -
ades (ad)	audaces - afanes - avasales - ayes - aules - arroyeros - egahores -
ales (ag)	
aves (av)	b) baile - brillante - barbarie - baluarte -
aves (as)	
avate	
avile	c) cárcel - carne - ciudades - coraje - cordaje - corduro - cormen - corcer - caliz - cauce - combate -
	cabe - cobardes - capitanes - caudales - calles - cristales -
	d) desarme - donzica - dñce - durable - diamante - Dajne -
	e) estandaré - esmalte - edades - estambres - engarces - enjambre - estanque - eulace - estivales - festivos -

**Imagen 87.** Ficha 54: repertorios léxicos de *Adán Buenosayres*

Hemos dicho ya que el principal aporte del material presentado radica en la posibilidad de hipotetizar los diferentes sedimentos de escritura de la novela objeto de nuestro estudio para hacer tangible el esfuerzo prolongado del autor en la construcción progresiva de la obra y la captación plena del proceso creador desde su origen hasta su culminación, a lo largo de dieciocho años. El valor estético secunda el valor documental.

Es oportuna la apreciación de María Teresa Gramuglio acerca de los efectos del aplazamiento en la escritura de una obra: entre los contemporáneos de Marechal, solo Macedonio Fernández hizo del tiempo largo de la escritura, con sus estrategias de anuncio, de espera y de postergación, un factor constructivo del texto novelístico<sup>1234</sup>. *Adán Buenosayres* es una novela compleja, en parte, por los diferentes sedimentos cronológicos que la componen. Hemos hablado del material folklórico y musical como una de las “capas tardías” de composición, que incluiría también, para nosotros, el vasto repertorio de tipos textuales pertenecientes a la tradición oral. Por el contrario, creemos que los episodios metaficticios desplegados en la tertulia de los Amundsen y varias escenas intercaladas en la excursión a Saavedra corresponden a una etapa temprana, en coincidencia con una afirmación de Jorge B. Rivera, para quien “a la vieja etapa de París pertenece seguramente la textura humorística y explícitamente profana y secular de la novela”<sup>1235</sup>. Lo mismo vale para la composición del Cuaderno de Tapas Azules, que en nuestra opinión fue el corolario lírico-metafísico de las lecturas aprovechadas durante el tramo final del primer viaje a Europa (Francia) y el segundo viaje (Francia-Italia), de acuerdo con el itinerario geográfico-bibliográfico trazado en el apartado anterior. También para Graciela Maturo el breve tratado de metafísica amorosa titulado Cuaderno de Tapas Azules fue escrito “sin duda entre los años ‘26 y ‘28, pues se revela contemporáneo de composiciones poéticas incluidas en *Odas para el hombre y la mujer*, [y] es el antecedente más visible de la teorización del poeta”<sup>1236</sup>. Ambas constelaciones argumentales constituirían sedimentos antiguos datables a finales de la década del ’20 y principios del ’30. Por otra parte, no creemos que sea casualidad el hecho de que no existen huellas de estos dos últimos núcleos temáticos en las fichas estudiadas. Estos materiales pre-textuales corresponderían a la década del ’40. Fueron hallados en la última vivienda del autor, situada en Avenida Rivadavia al 2.300, a la que se había mudado con su esposa María Zoraida en el año 1938 y en la que residiría con Elvia R. de Paoloni hasta su muerte.

---

<sup>1234</sup> María Teresa Gramuglio: “Retrato...” *op. cit.*, p. 788.

<sup>1235</sup> Jorge B. Rivera: “Revaloración...” *loc. cit.*, p. 10.

<sup>1236</sup> Graciela Maturo: “La poética órfica de Leopoldo Marechal” en *Cincuentenario... op. cit.*, p. 133.



## 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 insolencia 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 ideologemas 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 (Martinfierrismo 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 Ultraísmo 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 ritraffa 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'Ultraismo come operazione indispensabile per rinnovarsi e consolidare la propria futura personalita' 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 metáfora 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 *martinfierrista*– 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 politicizzazione 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 *endáge*, 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, pasando per la sua finzione avanguardista, fino alla definitiva e consacrata prosa degli ultimi anni. Si tratta di un proceso 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 "amoralì" 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 (Martinfierrismo 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, "imarginismo", 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* que 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.

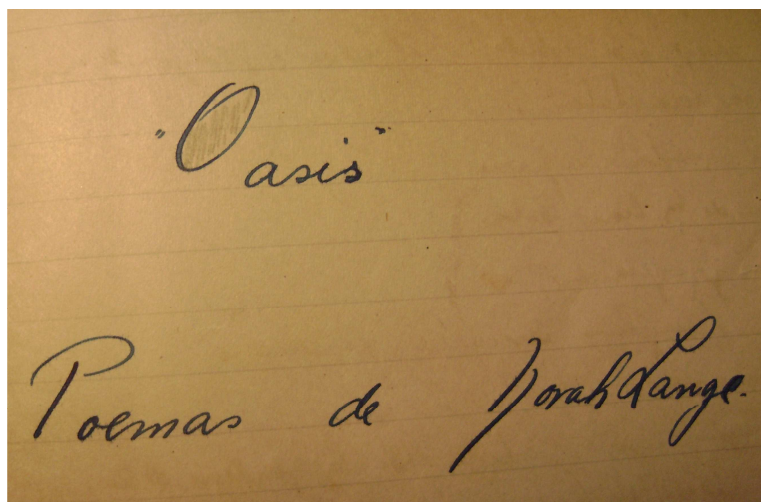
Per concludere, abbiamo destinato una sezione a studiare materiali pre-testuali inediti dell'*Adán Buenosayres* che si trovavano conservati in 62 schede fino ad ora inedite e autografe non inserite nei cataloghi ufficiali e inaccessibili al pubblico di ricercatori, che si trovano nella Biblioteca Leopoldo 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.

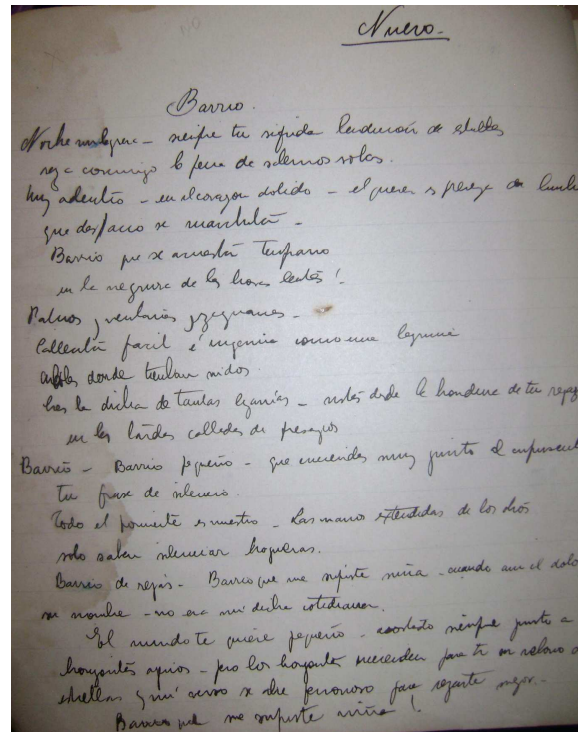


## Apéndice

### 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!

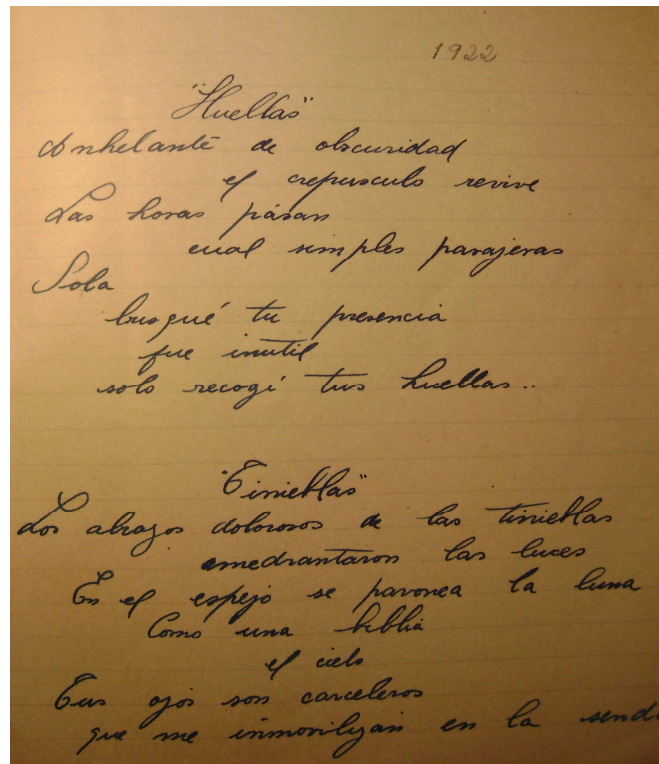
“Recuerdo” (1922) Editado en *La calle de la tarde*

1922

“Recuerdo”  
La tarde dejó su recuerdo  
como un beso pálido  
sobre ~~los~~ párpados  
doloridos  
de los lirios.  
Mis dedos no se animan  
a rojar  
tu frente de fuego  
El horror de los días eternos  
con sus actitudes  
glaciales  
y el camino interminable...  
ya no puedo dejar mas  
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”

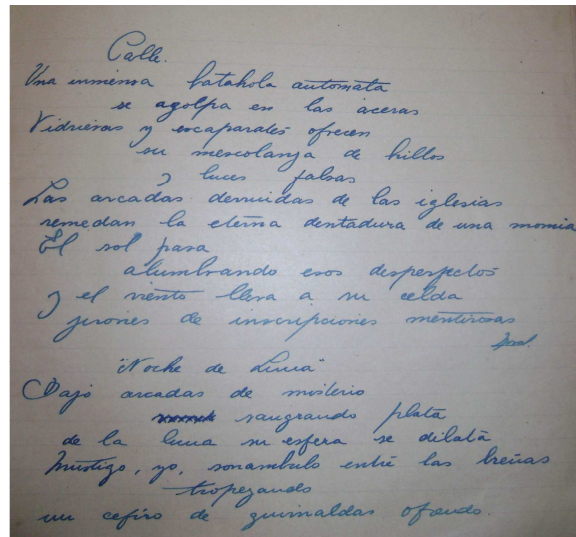
Anhelante de oscuridad  
el crepúsculo revive  
Las horas pasan  
cual simples pasajeras.  
Sola  
busqué tu presencia  
fue inútil  
solo recogí tus huellas...

“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



“Calle” y “Noche de luna” (1922) Inéditos



“Calle”<sup>1237</sup>

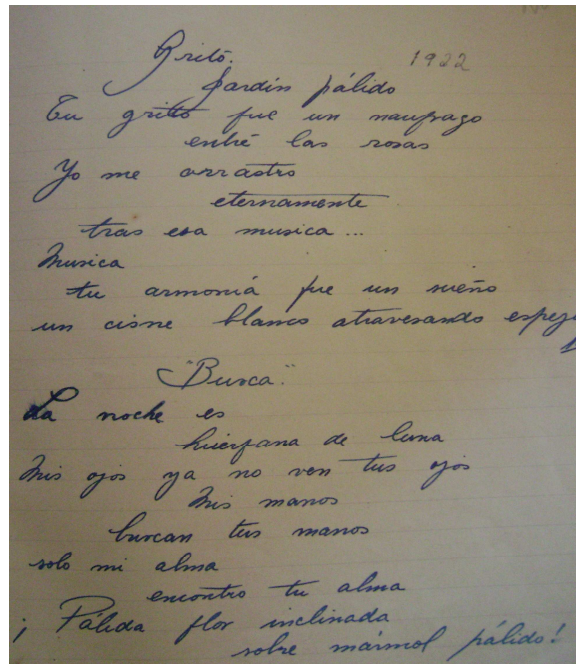
Una inmensa batahola automática  
se agolpa en las aceras  
Vidrieras y escaparates ofrecen  
su mezcla de brillos  
y luces falsas  
Las arcadas derruidas de las iglesias  
remedan la eterna dentadura de una momia  
El sol pasa  
alumbrando esos desperfectos  
y el viento lleva a su celda  
jirones de inscripciones mentirosas

“Noche de luna”

Bajo arcadas de misterio  
sangrando plata  
de la luna su esfera se dilata  
[?], yo, sonámbulo, entre las breñas  
tropezando  
un céfiro de guiraldas ofrendo

<sup>1237</sup> Hay un poema homónimo que no corresponde al presentado en *Los días y las noches*.

“Grito” y “Busca” (1922) Inéditos



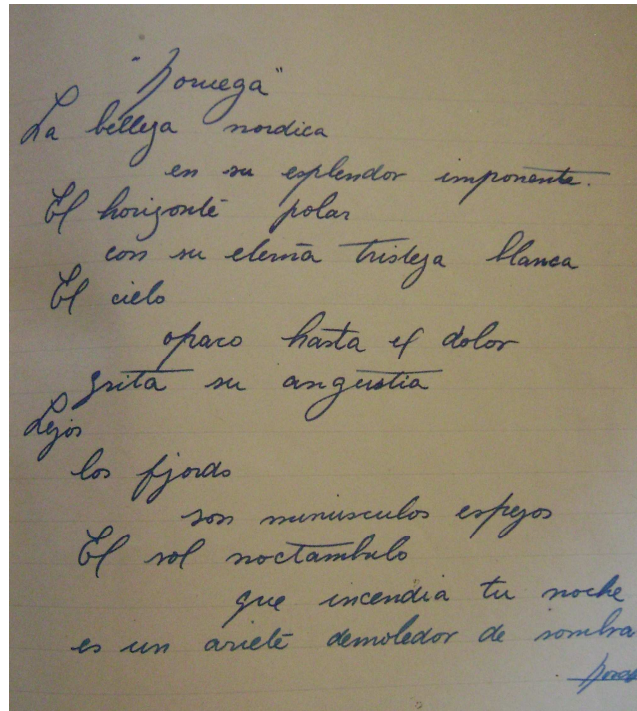
“Grito”

Jardín pálido  
Tu grito fue un naufrago  
entre las rosas  
Yo me arrastro  
eternamente  
tras una música...  
Música  
tu armonía fue un sueño  
un cisne blanco atravesando espejos.

“Busca”

La noche es  
huérfana de luna  
Mis ojos ya no ven tus ojos  
Mis manos  
buscan tus manos  
solo mi alma  
encontró tu alma  
¡Pálida flor inclinada  
sobre mármol pálido!

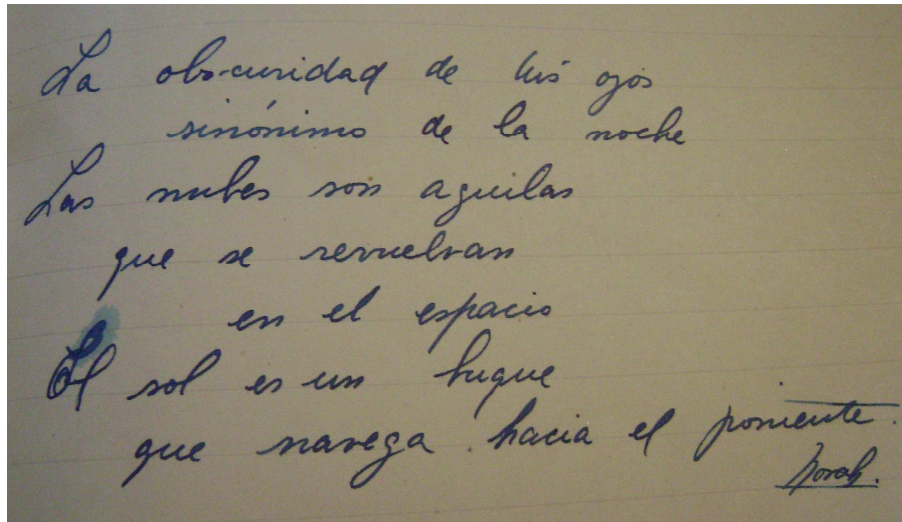
“Noruega”. Inédito<sup>1238</sup>



La belleza nórdica  
    En su esplendor imponente.  
El horizonte polar  
    Con su eterna tristeza blanca.  
El cielo  
    Opaco hasta el dolor  
Grita su angustia.  
Lejos  
    Los fjords  
    Son minúsculos espejos  
El sol noctámbulo  
    Que incendia tu noche  
Es un ariete demoledor de sombras.

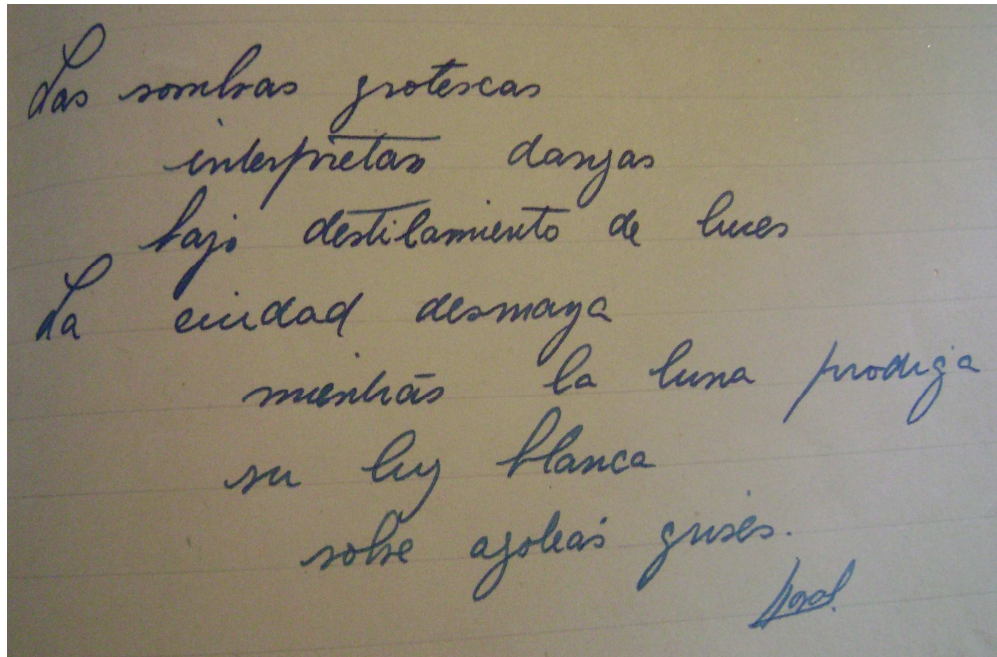
<sup>1238</sup> Hay un poema homónimo que no corresponde al presentado en *El rumbo de la rosa*.

Sin título. Inédito.



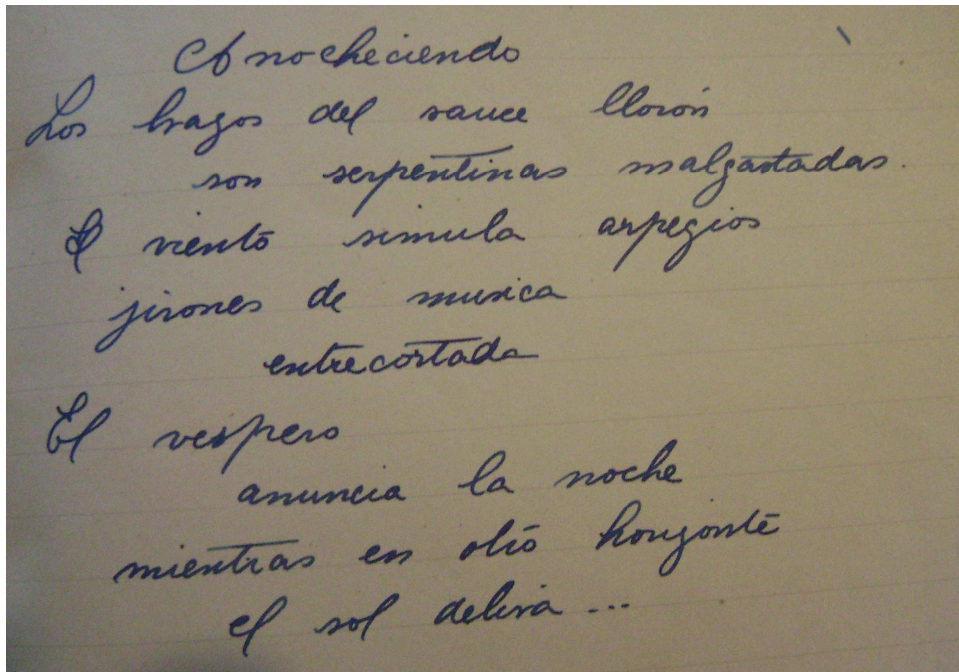
La obscuridad de tus ojos  
sinónimo de la noche  
Las nubes son águilas  
que se revuelcan  
en el espacio  
El sol es un buque  
que navega hacia el poniente.

Sin título. Inédito.



Las sombras grotescas  
interpretan danzas  
bajo destilamiento de luces  
La ciudad desmaya  
mientras la luna prodiga  
su luz blanca  
sobre azoteas grises.

“Anocheciendo”. Editado en *La calle de la tarde*<sup>1239</sup>

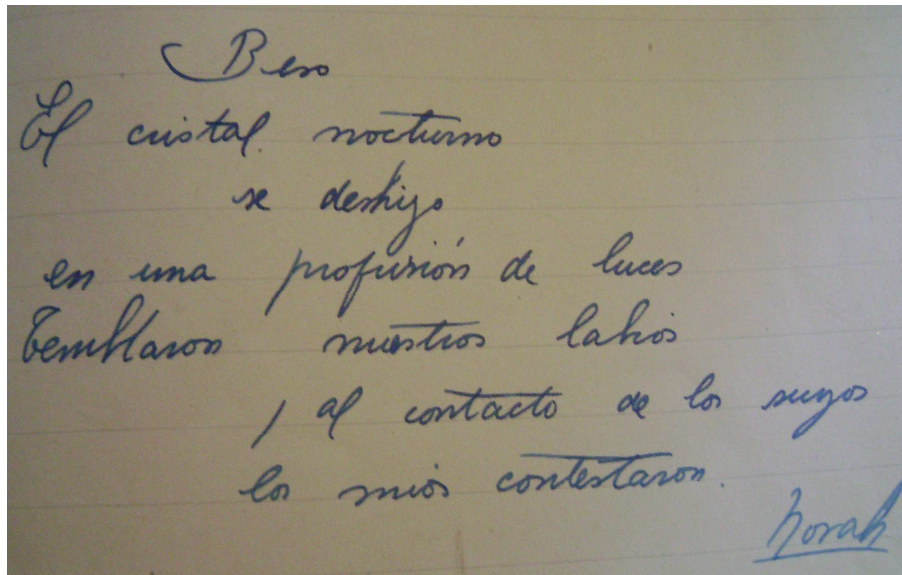


El anocheciendo  
Los brazos del sauce lloran  
son serpentinas maltadas.  
El viento simula arpeggios  
jirones de musica  
entre cortada  
El vespers  
anuncia la noche  
mientras en otro horizonte  
el sol delira ...

---

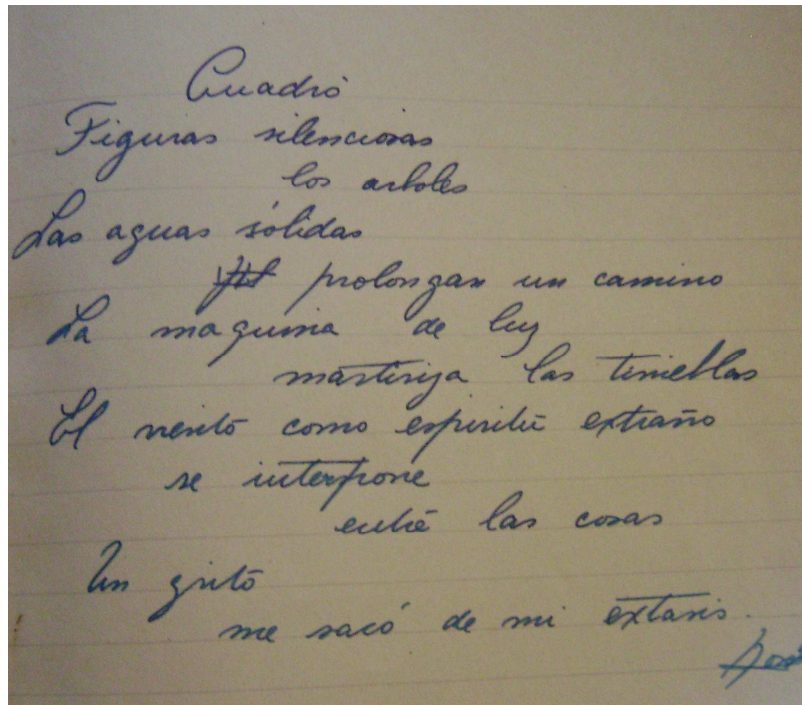
<sup>1239</sup> Lange publica este poema con el título “Anochecer” y le agrega dos estrofas que no figuran en el cuaderno.

“Beso”. Inédito



El cristal nocturno  
se deshizo  
en una profusión de luces  
Temblaron nuestros labios  
y al contacto de los suyos  
los míos contestaron

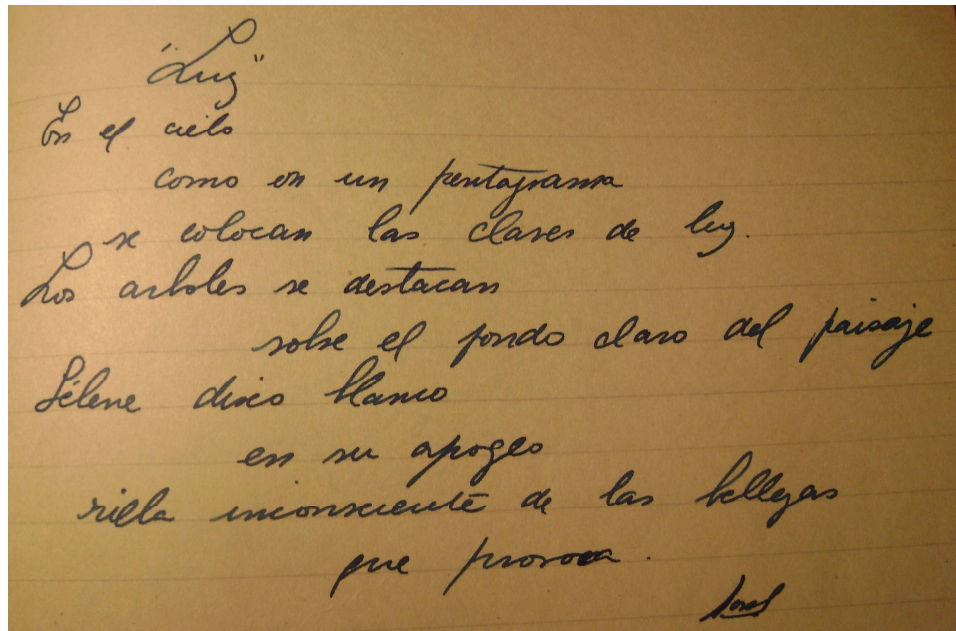
“Cuadro”. Inédito



Cuadro  
Figuras silenciosas  
    los árboles  
Las aguas sólidas  
    prolongan un camino  
La máquina de luz  
    martiriza las tinieblas  
El viento como espíritu extraño  
    se interpone  
    entre las cosas  
Un grito  
    me sacó de mi éxtasis.



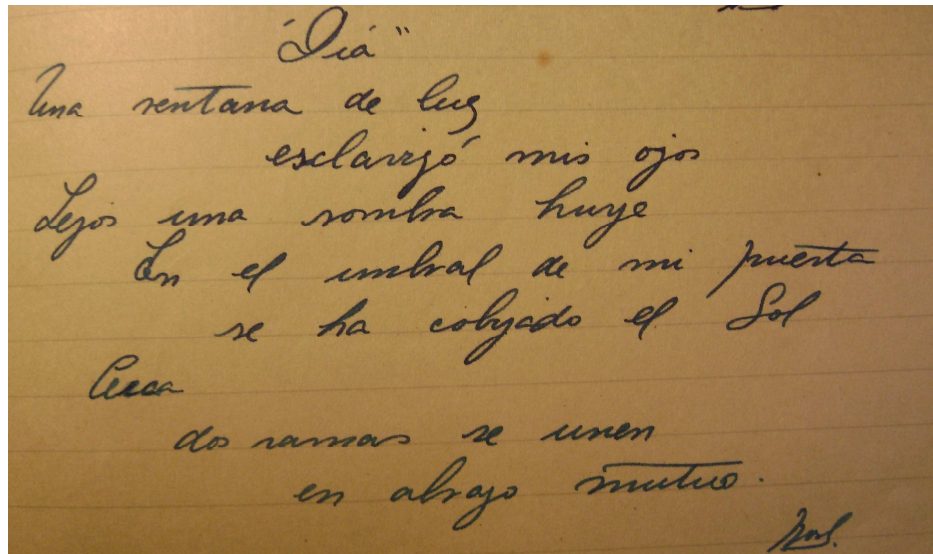
“Luz”. Inédito



“Luz”  
En el cielo  
como en un pentagrama  
se colocan las clases de luz.  
Los árboles se destacan  
sobre el fondo claro del paisaje  
Sélene disco blanco  
en su apogeo  
riela inconscientemente de las bellezas  
que provoca.

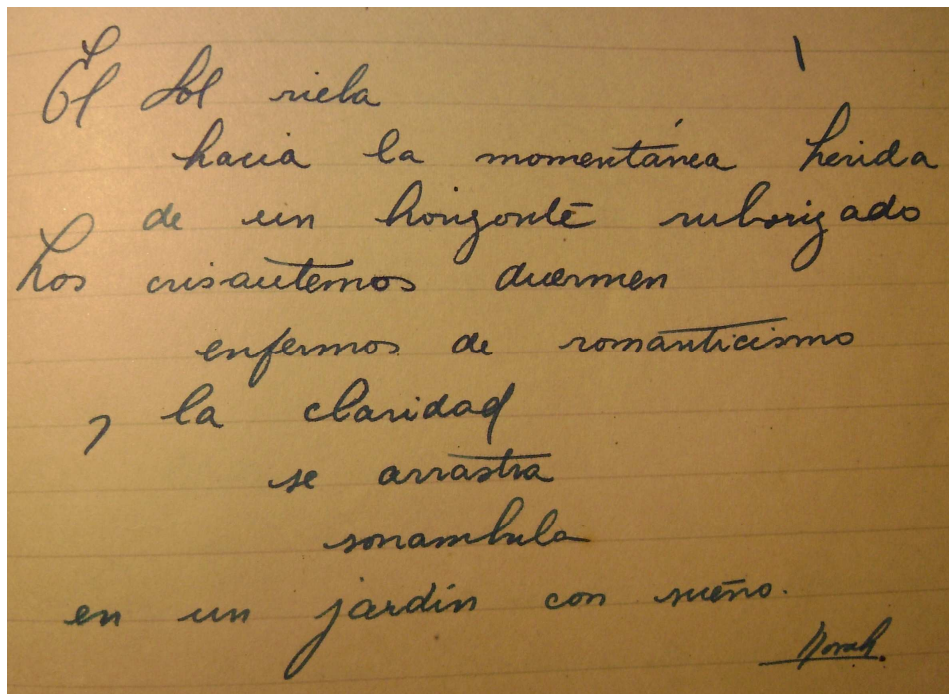
En el cielo  
como en un pentagrama  
se colocan las clases de luz.  
Los árboles se destacan  
sobre el fondo claro del paisaje  
Sélene disco blanco  
en su apogeo  
riela inconscientemente de las bellezas  
que provoca.

“Día”. Inédito.



Una ventana de luz  
    esclavizó mis ojos  
Lejos una sombra huye  
    En el umbral de mi puerta  
    se ha cobijado el Sol  
Cerca  
    dos ramas se unen  
    en abrazo mutuo.

Sin título, publicado en *La calle de la tarde*<sup>1240</sup>

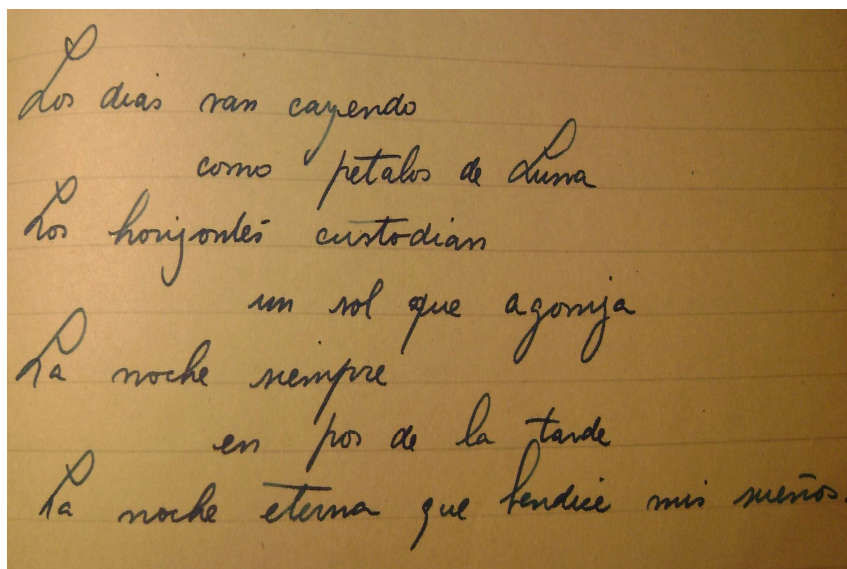


El sol seña  
hacia la momentánea herida  
de un horizonte suborizado  
Los crisantemos duermen  
enfermos de romanticismo  
, la claridad  
se arrastra  
sonámbula  
en un jardín con sueños.

*[Signature]*

<sup>1240</sup> El texto es idéntico al que figura en el primer poemario de Lange, aunque el original aquí presentado revela más segmentación en versos de arte menor y más parataxis.

Sin título, parcialmente publicado en *La calle de la tarde*<sup>1241</sup>

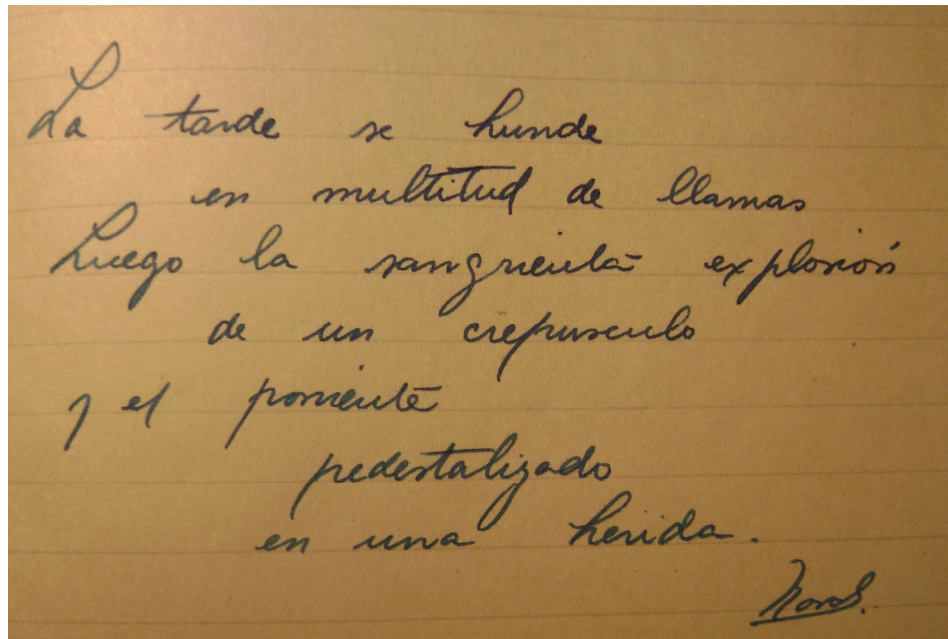


Los días van cayendo  
    como pétalos de Luna  
Los horizontes custodian  
    un sol que agoniza.  
La noche siempre  
    en pos de la tarde.  
La noche eterna que bendice mis sueños.

---

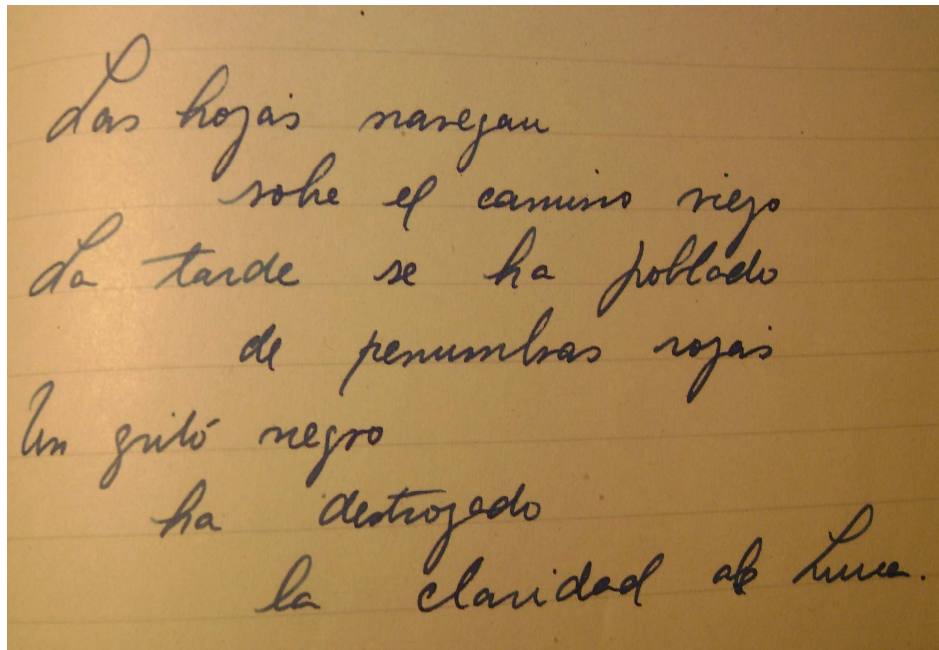
<sup>1241</sup> Solo se respetan los dos primeros versos originales (“Los días van cayendo/ como pétalos de luna). Los demás se desechan y se incorporan siete nuevos (“Tú has llegado/ como un torbellino de auroras./ El paisaje se incorpora/ en un crescendo de fuego/ y solo me dejas besar/ las alas de tus ojos”).

Sin título. Inédito.



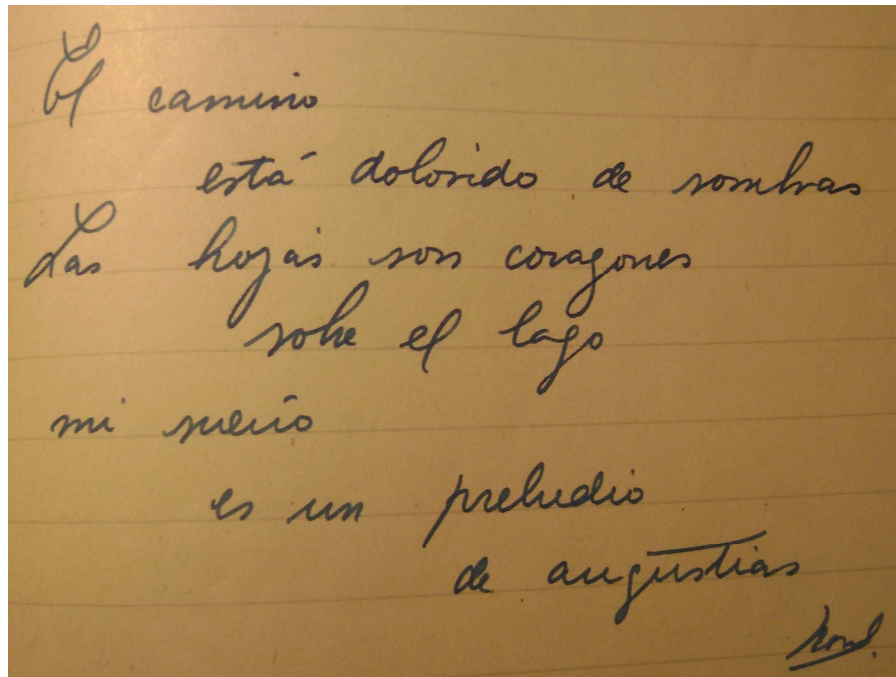
La tarde se hunde  
en multitud de llamas  
Luego la sangrienta explosión  
de un crepúsculo  
y el poniente  
pedestalizado  
en una herida.

Sin título. Inédito.



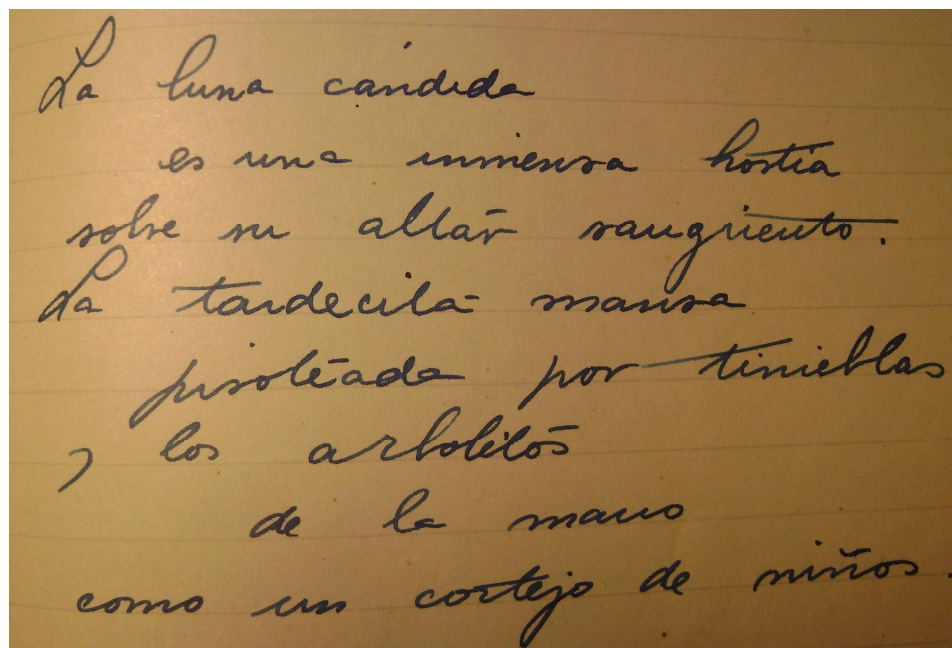
Las hojas navegan  
sobre el camino viejo  
La tarde se ha poblado  
de penumbras rojas  
Un grito negro  
ha destrozado  
la claridad de Luna.

Sin título. Inédito.



El camino  
está dolorido de sombras  
Las hojas son corazones  
sobre el lago  
mi sueño  
es un preludio  
de angustias.

Sin título, parcialmente publicado<sup>1242</sup>



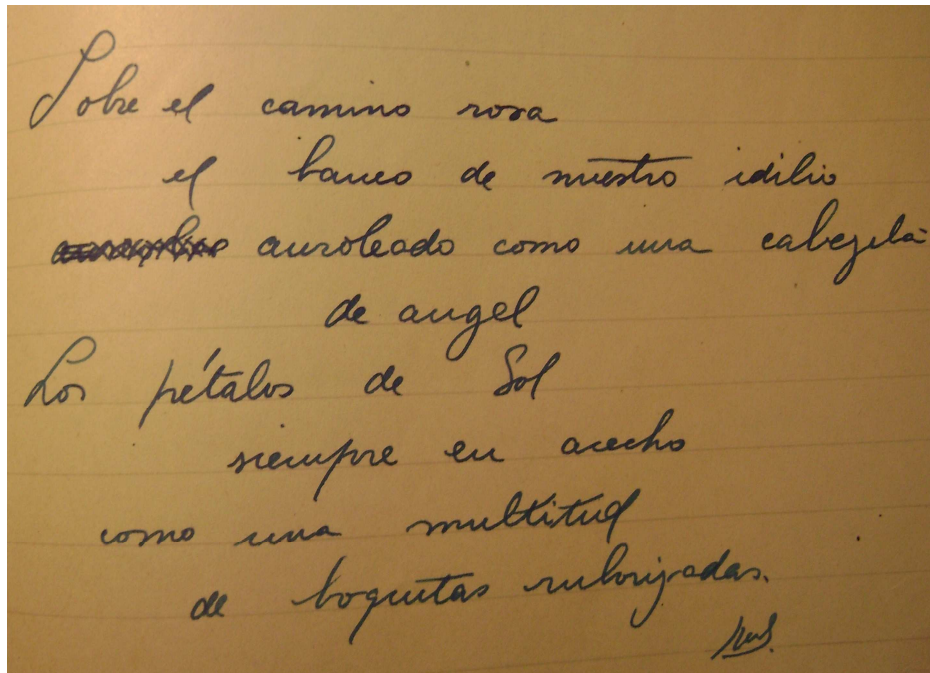
La luna cándida  
es una inmensa hostia  
sobre su altar sangriento.  
La tardecita mansa  
pisoteada por tinieblas  
y los arbolitos  
de la mano  
como un cortejo de niños.

---

<sup>1242</sup> En *La calle de la tarde* este poema sin título sufrirá la supresión de los tres primeros versos.

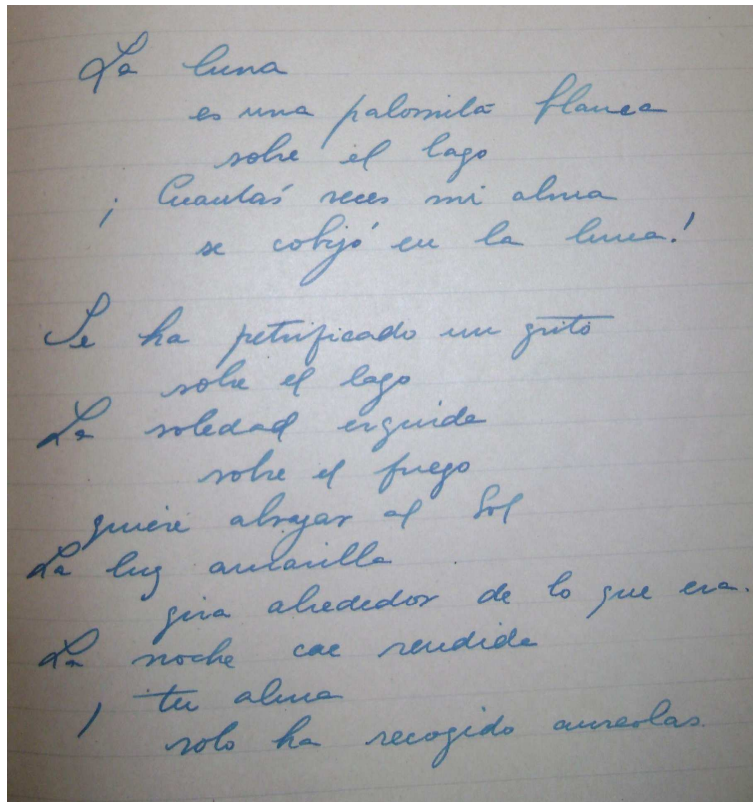


Sin título. Inédito.



Sobre el camino rosa  
el banco de nuestro idilio  
aureoleado como una cabezita  
de ángel  
Los pétalos de Sol  
siempre en acecho  
como una multitud  
de boquitas ruborizadas.

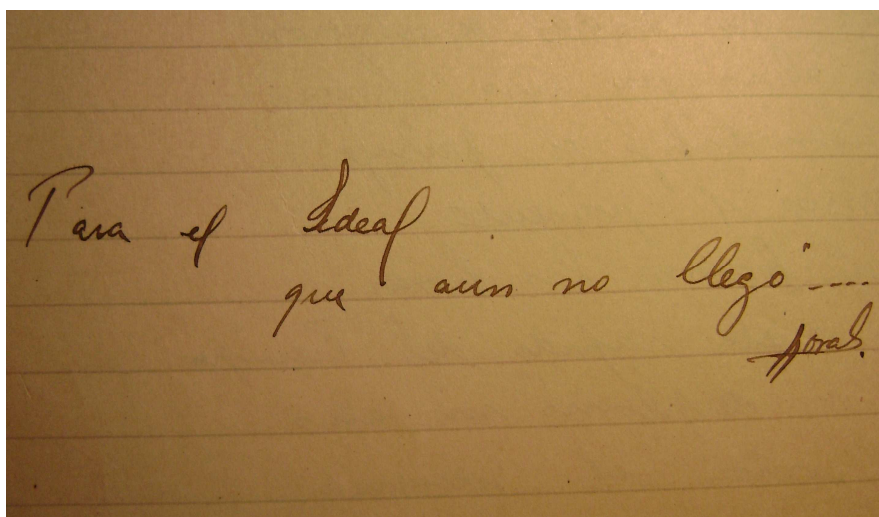
Sin título. Inédito.



La luna  
es una palomita blanca  
sobre el lago.  
¡Cuántas veces mi alma  
se cobijó en la luna!

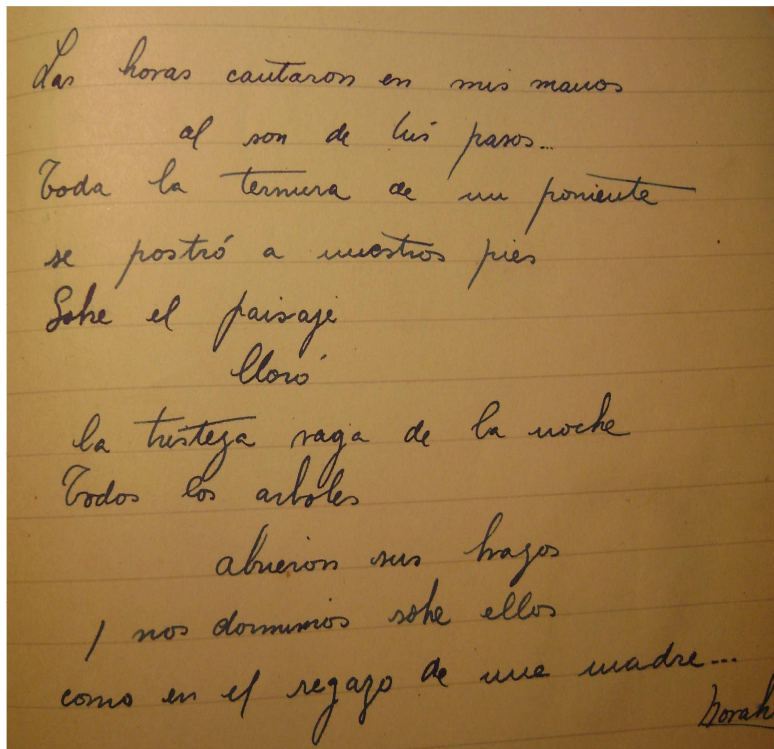
Se ha petrificado un grito  
sobre el lago  
La soledad erguida  
sobre el fuego  
quiere abrazar al Sol  
La luz amarilla  
gira alrededor de lo que era  
La noche cae rendida  
y tu alma  
solo ha recogido aureolas.

Anotación personal



Para el Ideal  
que aun no llegó...

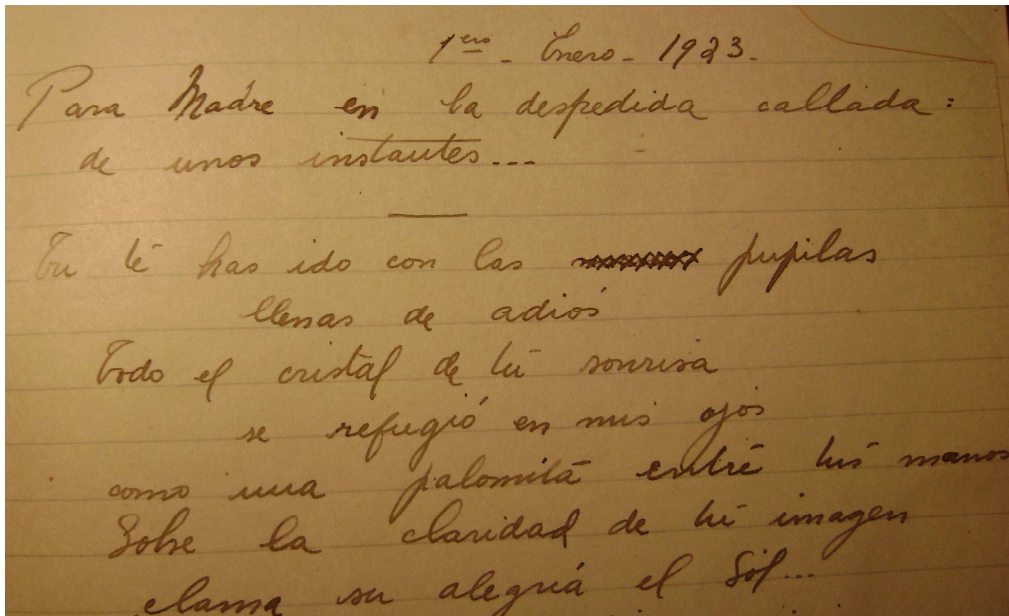
Sin título. Inédito.



Las horas cantaron en mis manos  
al son de tus pasos...  
Toda la ternura de un poniente  
se postró a nuestros pies  
Sobre el paisaje  
lloró  
la tristeza vaga de la noche  
Todos los árboles  
abrieron sus brazos  
y nos dormimos sobre ellos  
como en el regazo de una madre...  
Horak

Las horas cantaron en mis manos  
al son de tus pasos.  
Toda la ternura de un poniente  
se postró a nuestros pies  
Sobre el paisaje  
lloró  
la tristeza vaga de la noche  
Todos los árboles  
abrieron sus brazos  
y nos dormimos sobre ellos  
como en el regazo de una madre...

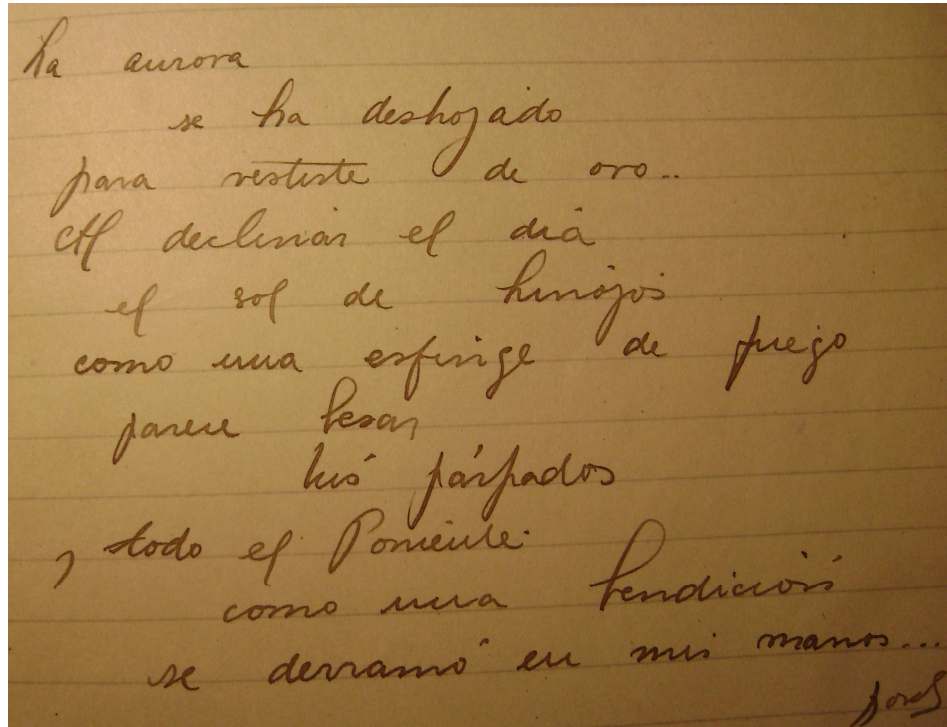
Poema con dedicatoria, 1ro de enero de 1923. Inédito



Para Madre en la despedida callada:  
de unos instantes...

Tú te has ido con las pupilas  
llenas de adiós  
Todo el cristal de tu sonrisa  
se refugió en mis ojos  
como una palomita entre tus manos.  
Sobre la claridad de tu imagen  
clama su alegría el Sol...

Sin título. Inédito.



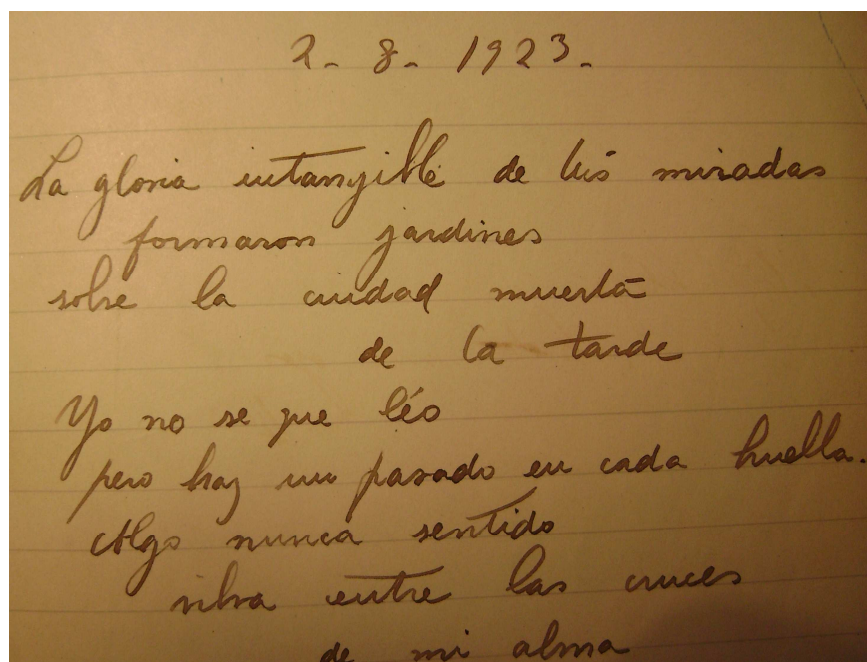
La aurora  
se ha deshojado  
para vestirse de oro...  
Al declinar el día  
el sol de hinojos  
como una esfinge de fuego  
parece besar  
tus párpados  
y todo el Poniente  
como una bendición  
se derramó en mis manos...

Sin título, 2/8/1923. Inédito.

2. 8. 1923.  
Aun no florecen las nubes  
que exhalan fuego de ocaso.  
Alguien se acerca  
con las manos tibias de luz.....  
Un jardín de miradas  
se ha postrado a mis pies.  
Sobre ~~el~~  
tus ojos cavila  
el amor que despierta.-  
Espera  
no hagas vibrar las cuerdas  
de algo que morirá después...  
Hos.

Aun no florecen las nubes  
que exhalan fuego de ocaso.  
Alguien se acerca  
con las manos tibias de luz...  
Un jardín de miradas  
se ha postrado a mis pies.  
Sobre  
tus ojos cavila  
el amor que despierta.  
Espera  
no hagas vibrar las cuerdas  
de algo que morirá después...

Sin título, 2/8/1923. Inédito.



2-8-1923.

La gloria intangible de tus miradas  
formaron jardines  
sobre la ciudad muerta  
de la tarde

Ya no se que leo  
pero hay un pasado en cada huella.  
Algo nunca sentido  
vibra entre las cruces  
de mi alma

La gloria intangible de tus miradas  
formaron jardines  
sobre la ciudad muerta  
de la tarde

Ya no se que leo  
pero hay un pasado en cada huella.  
Algo nunca sentido  
vibra entre las cruces  
de mi alma.

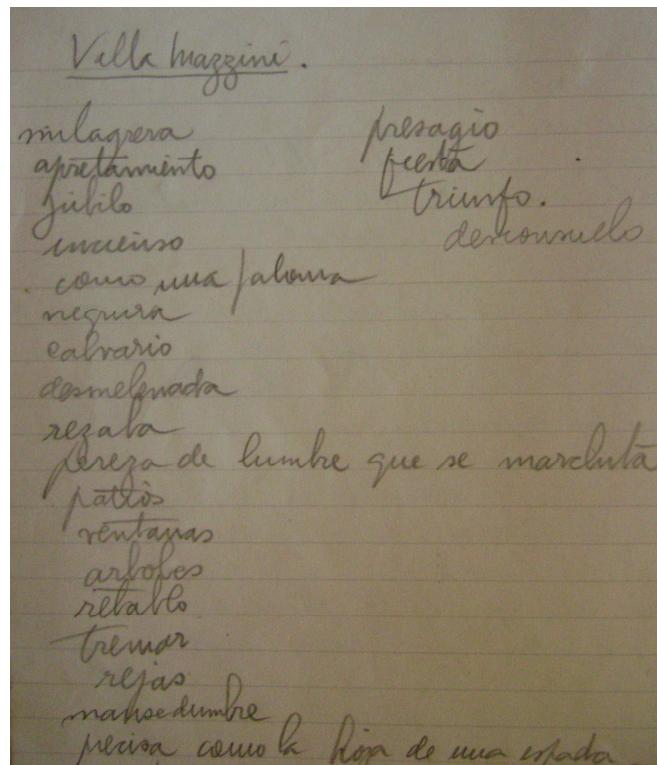


Paisaje, 2/8/1923. Inédito.

2-8-1923  
Paisaje  
Lejos sobre un ocaso  
la hoguera grita  
su dolor sangriento.  
Mi alma solo atina  
a recorrer distancias  
Sobre la tarde limpia  
ha resonado tu ausencia  
Los árboles me rodean  
como abrazos eternos.  
Las hojas juegan  
como niños traviesos  
Desde su puente  
nos dice adiós el día...

Lejos sobre un ocaso  
la hoguera grita  
su dolor sangriento.  
Mi alma solo atina  
a recorrer distancias  
Sobre la tarde limpia  
ha resonado tu ausencia  
Los árboles me rodean  
como abrazos eternos.  
Las hojas juegan  
como niños traviesos  
Desde su puente  
nos dice adiós el día...

## Anotaciones sobre el proceso compositivo de “Villa Mazzini”



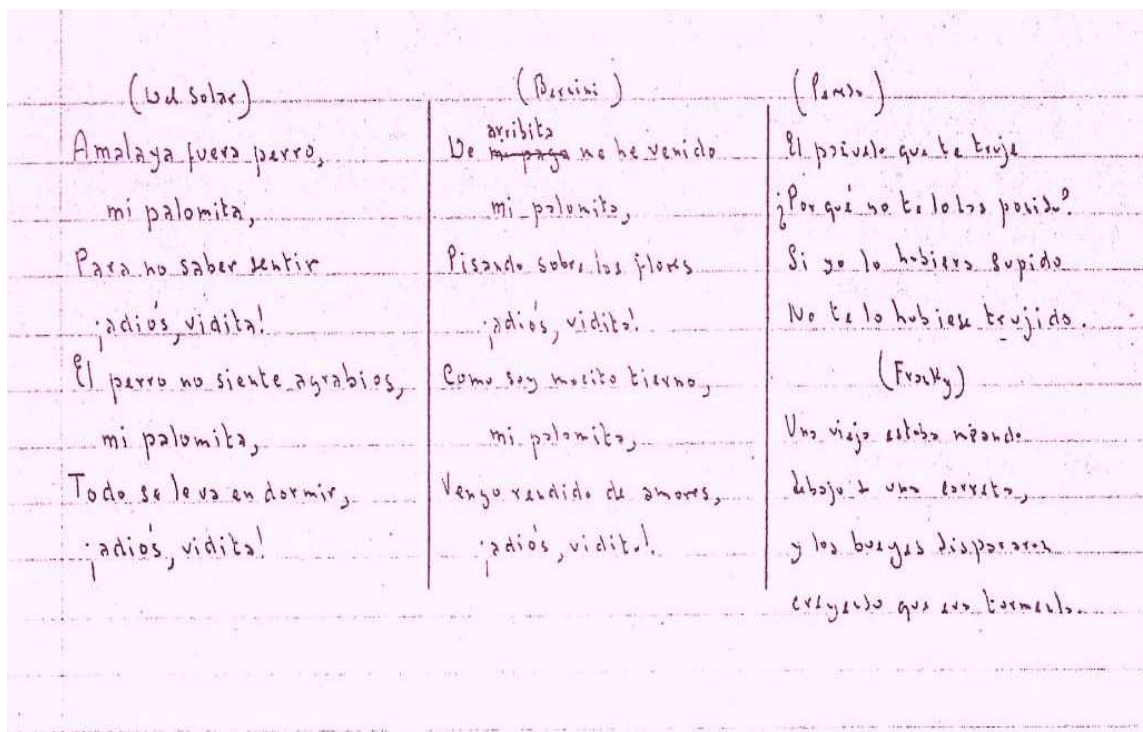
Milagrera  
Apretamiento  
Júbilo  
Incienso  
Como una  
Negrura  
Calvario  
Desmelenada  
Rezaba  
Pereza de lumbre que se marchita  
Patios  
Ventanas  
Árboles  
Retablo  
Tremar  
Rejas  
Mansedumbre  
Precisa como la hoja de una espada

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

**A) Variantes de episodios**

**Ficha 1<sup>1243</sup>**

(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 <del>paga</del> 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



<sup>1243</sup> Variantes de las coplas cantadas por los excursionistas en el libro III

## Ficha 2

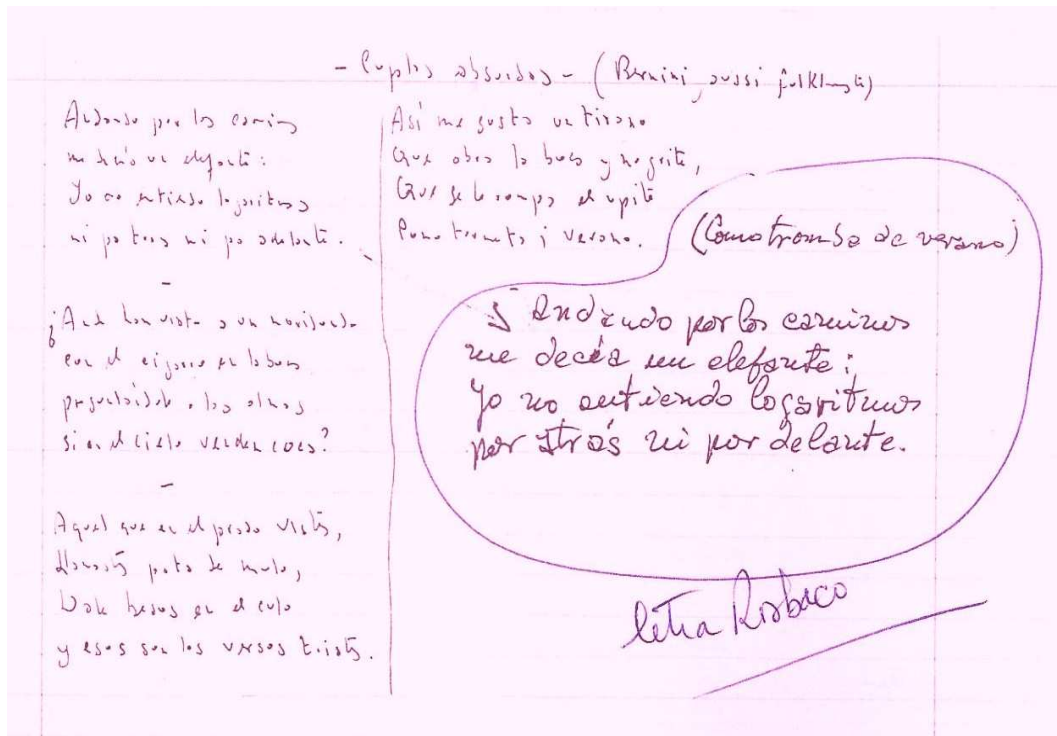
### -Coplas absurdas- (Bernini, cuasi folklorista)

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

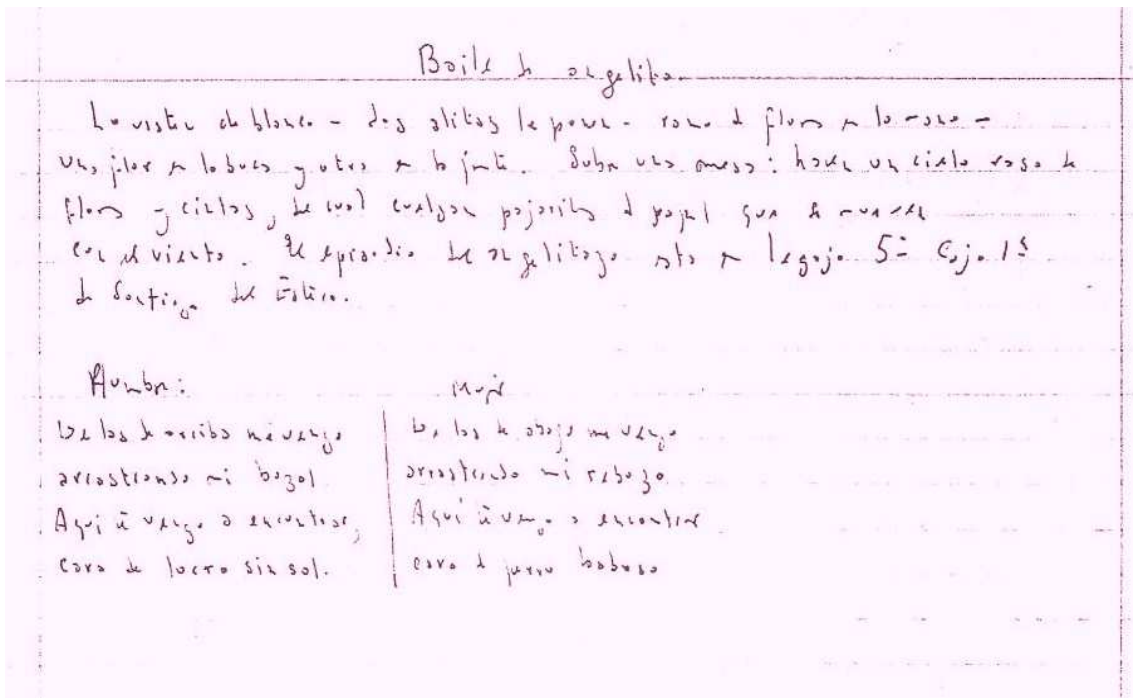
Lo visten de blanco – dos alitas le ponen – ramo de flores en la mano – una flor en la boca y otra en la frente. Sobre una mesa: hacen un cielo raso de flores y cintas, del cual cuelgan pajaritos de papel que se mueven con el viento. El episodio del angelitazo está en legajo 5º Caja 1ª de Santiago del 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 baboso<sup>1244</sup>

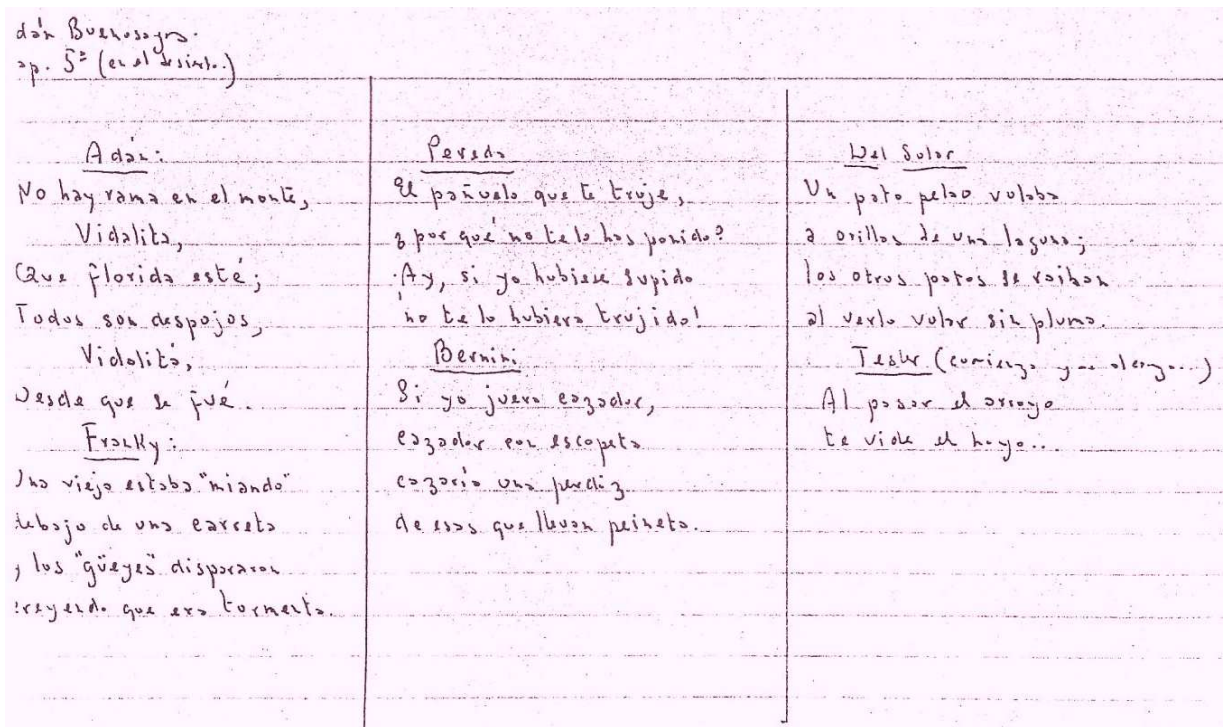


<sup>1244</sup> Con numerosas variaciones, torneo de folklore que se desarrolla tras ingresar Adán y Schultze en el infierno del libro VII.

**Ficha 4**

*Adán Buenosayres*  
 Cap. 5º (en el desierto)

<u>Adán:</u>	<u>Pereda</u>	<u>Del Solar</u>
No hay rama en el monte, Vidalita, Que florida esté; Todos son despojos Vidalitá Desde que se fue. alcanza)	El pañuelo que te truje ¿por qué no te lo has ponido? ¡Ay, si yo lo hubiera supido no te lo hubiera trujido!	Un pato pelao volaba a orillas de una laguna los otros patos se raiban Al verlo volar sin pluma
<u>Franky:</u>	<u>Bernini</u>	<u>Tesler</u> (comienza y no
Una vieja estaba “miando” debajo de una carreta y los “güeyes” dispararon creyendo que era tormenta	Si yo juera cazador, cazador con escopeta cazaría una perdiz de esas que llevan peineta.	Al pasar el arroyo te vide el hoyo... <sup>1245</sup>



<sup>1245</sup> Inserto con variaciones en el episodio de la expedición a Saavedra.

## Ficha 5

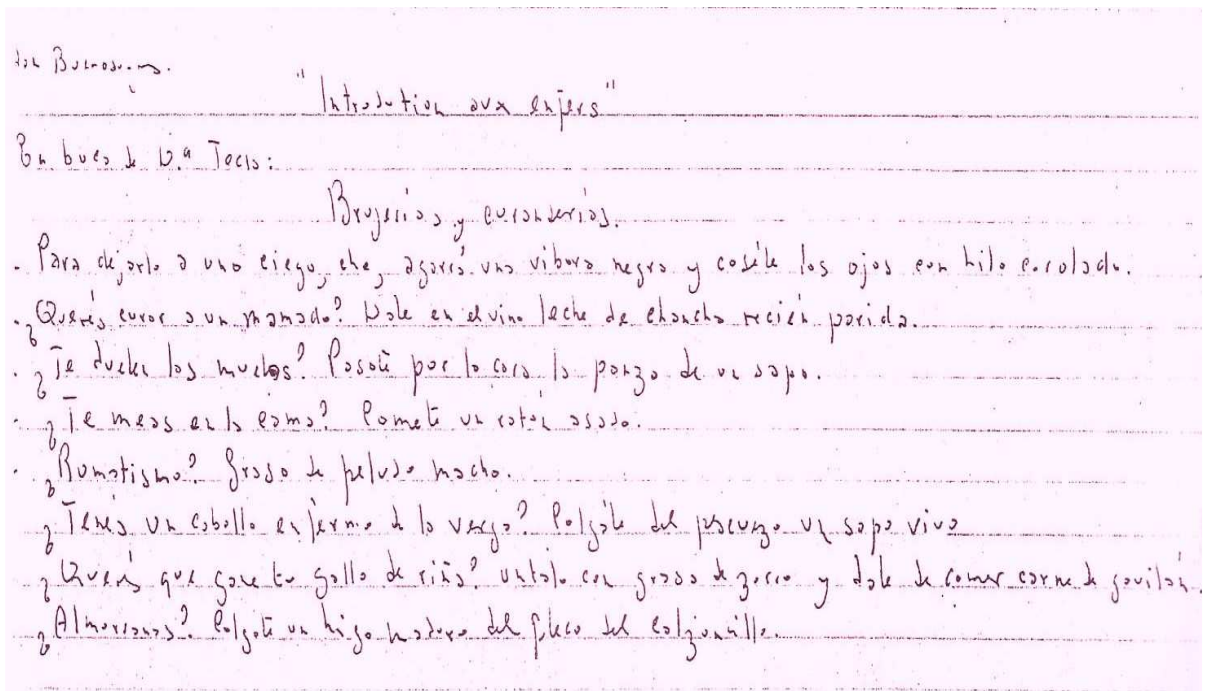
Adán Buenosayres

### “Introduction aux enfers”

En boca de D.<sup>a</sup> 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? Colgálo 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.<sup>1246</sup>



<sup>1246</sup> 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.

## Ficha 6

A. Bayres

### Cap. 6° (Descripción de Velorio de angelito)

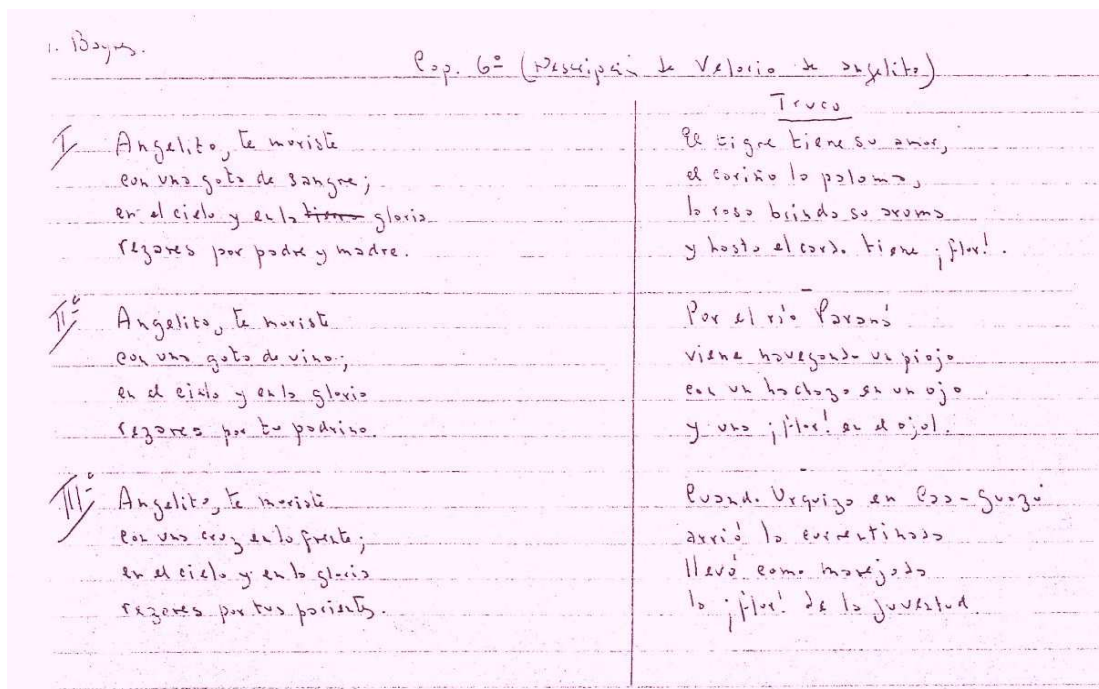
- I Angelito, te moriste  
con una gota de sangre;  
en el cielo y en la ~~tierra~~ gloria  
rezares por padre y madre.
- II Angelito, te moriste  
con una gota de vino;  
en el cielo y en la gloria  
rezares por tu padrino.
- III Angelito, te moriste  
con una cruz en la frente;  
en el cielo y en la gloria  
rezares por tus parientes.

#### Truco

El tigre tiene su amor,  
el cariño la paloma,  
la rosa brinda su aroma  
y hasta el cardo tiene ¡flor!

Por el río Paraná  
viene navegando un piojo  
con un hachazo en un ojo  
y una ¡flor! en el ojal.

Cuando Urquiza en Caa-guazú  
arrió la correntinada  
llevó como marejada  
la ¡flor! de la juventud.<sup>1247</sup>



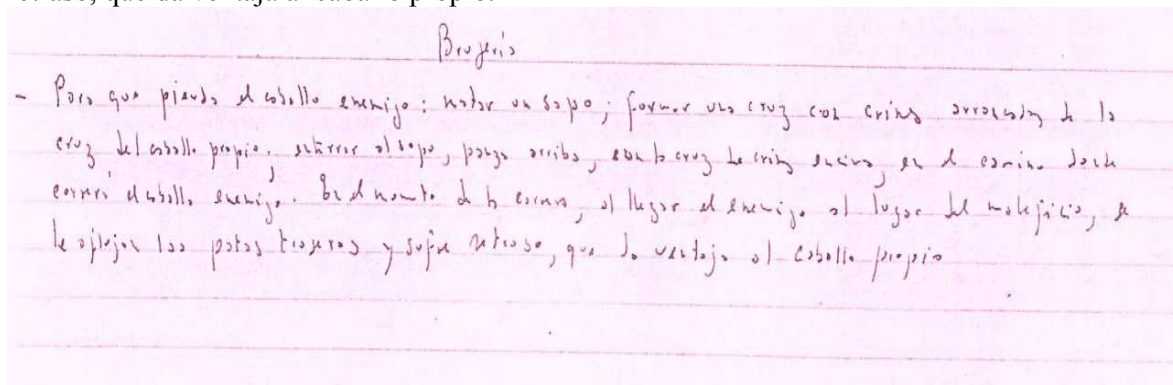
<sup>1247</sup> Solo se incorporan algunos versos durante el velorio del niño, en Maipú ( Libro I).



## Ficha 7

### Brujería

-Para que pierda el caballo enemigo: matar un sapo; formar una cruz con crines arrancadas de la cruz del caballo propio; enterrar al sapo, panza arriba, con la cruz de crines encima, en el camino donde correrá el caballo enemigo. En el momento de la carrera, al llegar el enemigo al lugar del maleficio, se le aflojan las patas traseras y sufre retraso, que da ventaja al caballo propio.<sup>1248</sup>



## Ficha 8

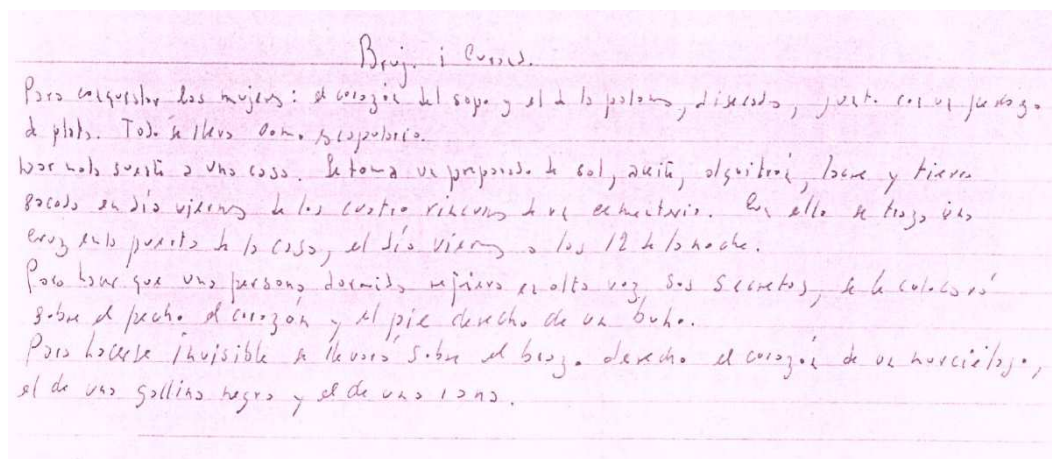
### Bruj. i curand.

Para conquistar las mujeres: el corazón del sapo y el de la paloma, disecados, junto con un pedazo de plata. Todo se lleva como escapulario.

Dar mala suerte a una casa. Se toma un preparado de sal, aceite, alquitrán, lacre y tierra sacada un día viernes de los cuatro rincones de un cementerio. Con ello se traza una cruz en la puerta de la casa, el día viernes a las 12 de la noche.

Para hacer que una persona dormida refiera en voz alta sus secretos, se le colocará sobre el pecho el corazón y el pie derecho de un búho.

Para hacerse invisible se llevará sobre el brazo derecho el corazón de un murciélago, el de una gallina negra y el de una rana.



<sup>1248</sup> Se mencionan brujerías al final de la expedición (libro III), en boca de Adán Buenosayres.

## B) Alusiones al mundo aborigen latinoamericano

### Ficha 9

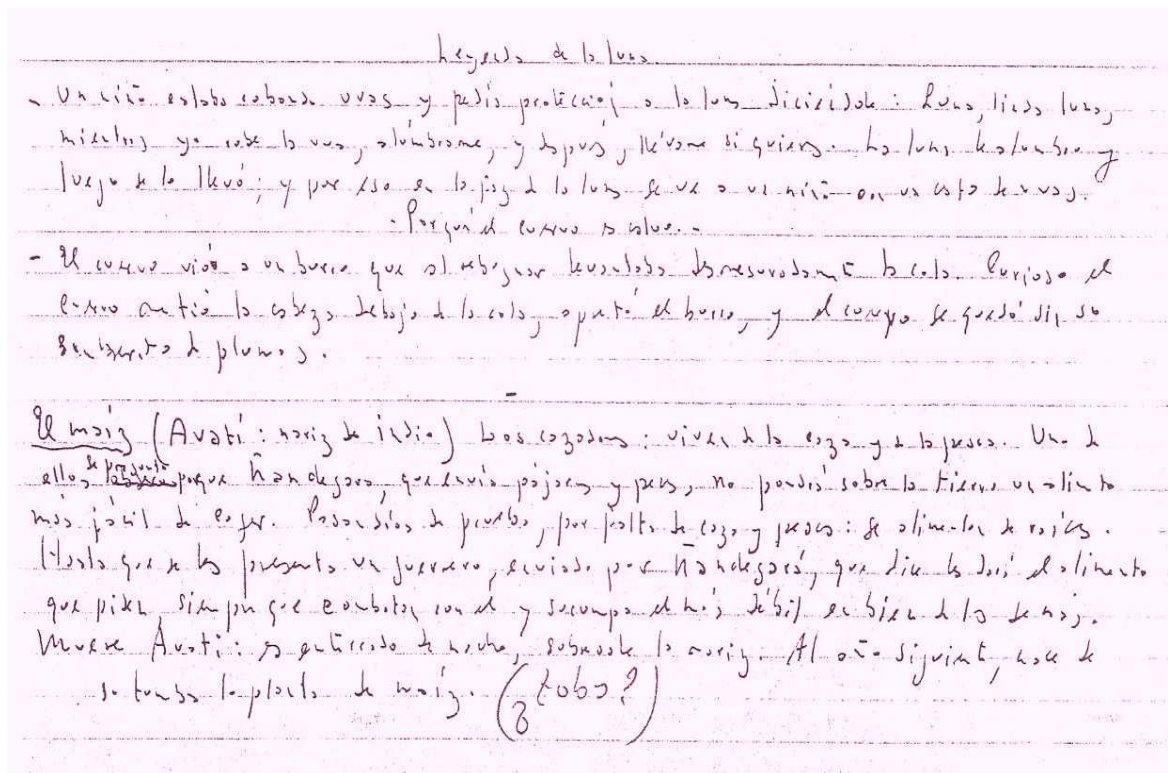
#### Leyenda de la luna

–Un niño estaba robando uvas y pedía protección a la luna diciéndole: Luna, linda luna, mientras yo robe la uva, alúmbrame, y después llévame si quieres. La luna le alumbra y luego se lo llevó; y por eso en la faz de la luna se ve a un niño con una cesta de uvas.

–Por qué el cuervo es calvo.–

–El cuervo vio a un burro que al rebuznar levantaba desmesuradamente la cola. Curioso el cuervo metió la cabeza debajo de la cola, apretó el burro, y el cuervo se quedó sin su sombrero de plumas.

El maíz: (Avati: nariz de indio) Los cazadores: viven de la caza y de la pesca. Uno de ellos se preguntó por qué Ñandegara, que envía pájaros y peces, no pondrá sobre la tierra un alimento más fácil de cazar. Pasan días de prueba, por falta de caza y pesca: se alimentan de raíces. Hasta que se les presenta un guerrero, enviado por Ñandegara, que dice les dará el alimento que piden siempre que combatan con él y sucumba el más débil en bien de los demás. Muere Avati: es enterrado de noche, sobresale la nariz. Al año siguiente, nace de su tumba la planta de maíz. (¿toba?)



## Ficha 10

### Corrientes y Chaco

El "carau": (ave de plumaje oscuro y canto tético). Mozo que, hallándose su madre enferma sale en busca de remedio, se demora en un baile, recibe chasquis que le anuncian la gravedad de su madre, se resiste a abandonar el baile y el amor de una moza. Muere su madre y el carau es convertido en ave, tras un largo sopor.

El robo del fuego: Los indios no tenían fuego en que cocer sus alimentos. El carancho (cañagadí en toba) compadecido se ofrece para ir a buscarlo a un pueblo donde unas viejas palomas lo usan. La iguana (kaliguisak) se opone a la idea, diciendo que si lo hace se acabará el mundo. Propone que todos "pelechen" como ella, para evitar el frío, rejuvenecer y evitar el fin del mundo. El carancho prefiere el fin del mundo a sufrir frío, y remonta el vuelo. Se dirige a las palomas, no sin aguardar un día de frío que justificara su demanda, les pide calor, y así lo hace una de las ancianas palomas (dokotó). El carancho, en un descuido, roba el mejor tizón y emprende vuelo perseguido por el mundo de las palomas. Las tiene a raya, pues el tizón, al rozar los árboles, despide chispas. Llega el carancho y lo entrega a los indígenas, que desde entonces lo usan.

1º) Es un zancudo de rivera.

Corrientes y Chaco.

El "carau" (ave de plumaje oscuro y canto tético). Mozo que, hallándose su madre enferma sale en busca de remedio, se demora en un baile, recibe chasquis que le anuncian la gravedad de su madre, se resiste a abandonar el baile y el amor de una moza. Muere su madre y el carau es convertido en ave, tras un largo sopor.

El robo del fuego: Los indios no tenían fuego en que cocer sus alimentos. El carancho (cañagadí en toba) compadecido se ofrece para ir a buscarlo a un pueblo donde unas viejas palomas lo usan. La iguana (kaliguisak) se opone a la idea, diciendo que si lo hace se acabará el mundo. Propone que todos "pelechen" como ella, para evitar el frío, rejuvenecer y evitar el fin del mundo. El carancho prefiere el fin del mundo a sufrir frío, y remonta el vuelo. Se dirige a las palomas, no sin aguardar un día de frío que justificara su demanda, les pide calor, y así lo hace una de las ancianas palomas (dokotó). El carancho, en un descuido, roba el mejor tizón y emprende vuelo perseguido por el mundo de las palomas. Las tiene a raya, pues el tizón, al rozar los árboles, despide chispas. Llega el carancho y lo entrega a los indígenas, que desde entonces lo usan.

1º) Es un zancudo de rivera.

## Ficha 11

### Canto de la Asunción

#### Texto quichua

Asunción Señora  
Cóguay graciaiquita  
Ama concaguacho  
Guaccha guaguaiquita

Himacsumac collos  
Cancharimorcanquí  
Guiquin Diospac maman  
Pakari morcanqui.

Sumac cuiniquipe  
Intitos llallinqui  
Cielo chaupimanta  
Canllosos llipinqui

(sigue)

#### Traducción

Asunción Señora  
Dame tu gracia  
no olvides  
A tu hijo desgraciado.

Ruega a Dios por nosotros  
y alumbranos  
Cuando amanezca  
Ruega que Dios nos tenga en su mano.

Mi bien, corazón, Dios mío:  
El sol también se eclipsa  
En medio del cielo  
Tú siempre alumbras.

Canto de la Asunción	
<u>Texto quichua</u>	<u>Traducción</u>
Asunción Señora	Asunción Señora
Cóguay graciaiquita	Dame tu gracia
Ama concaguacho	no olvides
Guaccha guaguaiquita	A tu hijo desgraciado.
Himacsumac collos	Ruego a Dios por nosotros
Cancharimorcanquí	y alumbranos,
Guiquin Diospac maman	Cuando amanezca,
Pakari morcanqui.	Ruego que Dios nos tenga en su mano.
Sumac cuiniquipe	Mi bien, corazón, Dios mío:
Intitos llallinqui	El sol también se eclipsa
Cielo chaupimanta	En medio del cielo.
Canllosos llipinqui	Tú siempre alumbras
(sigue)	

## Ficha 12

### Curiosidades y coplas

Vocabulario: truje – vide – velay (ved ahí) – los naguas – suebro – ruerpe – mesmo – jiede – no se precitripe – redotao –

Curiosidades: Pito, pito, colorito, ¿adónde vas tan solito? A la era verdadera, pin, pon, ¡fuera!

Obra: Pin, pon, Saravia, cuchillito de metal, manda el agua redonda que esconda su pie tras la puerta de San Miguel. Mariquita la fonda que rasca y esconda. **BORROSO**

Quichua: Aleluya, aleluya – Yana taco sapin hay – Aleluya, aleluya – Damajuana siquin huya –

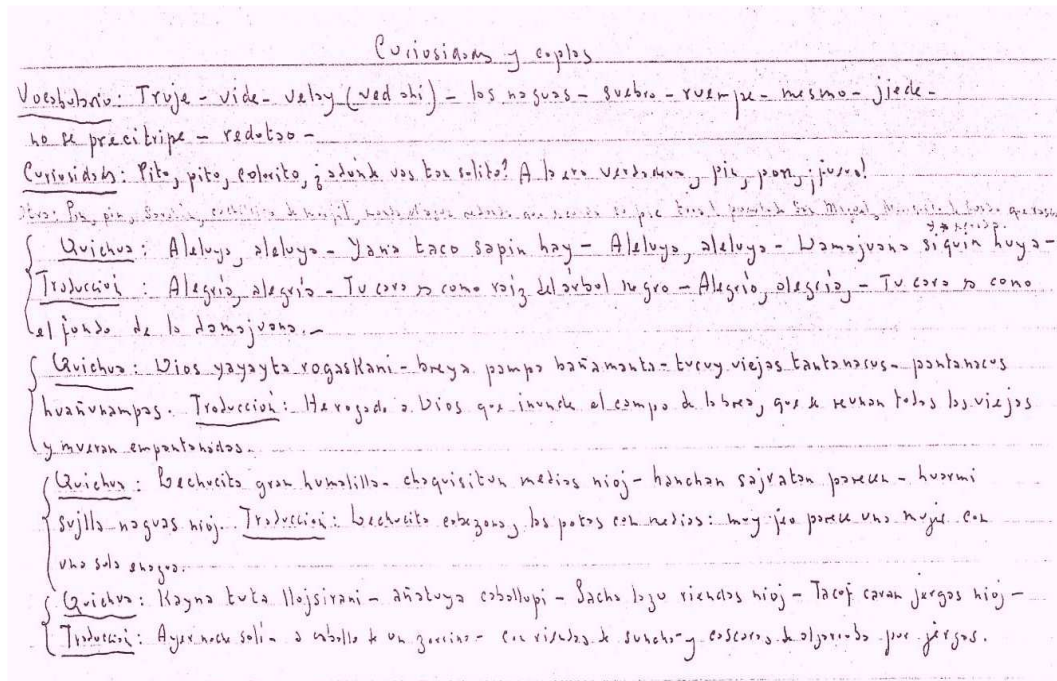
Traducción: Alegría, alegría – Tu cara es como raíz de árbol negro – Alegría, alegría – Tu cara es como el fondo de la damajuana.

Quichua: Dios yayayta rogaskani – brea pampa bañamanta – tucuy viejas tantanarus – pantanacus huañunampas. Traducción: He rogado a Dios que inunde el campo de la brea, que se reúnan todas las viejas y mueran empantanadas.

Quichua: Lechucita gran humalilla – chaquisitun medias nioj – hanchan sajutan parecen – huarmi sujlla naguas nioj. Traducción: Lechucita cabezona, las patas con medias: muy fea parece una mujer con una sola enagua.

Quichua: Kayna tuta lojsirani – añatuya caballupi – Sacha lazo riendas nioj – Tacof cavan jergas nioj –

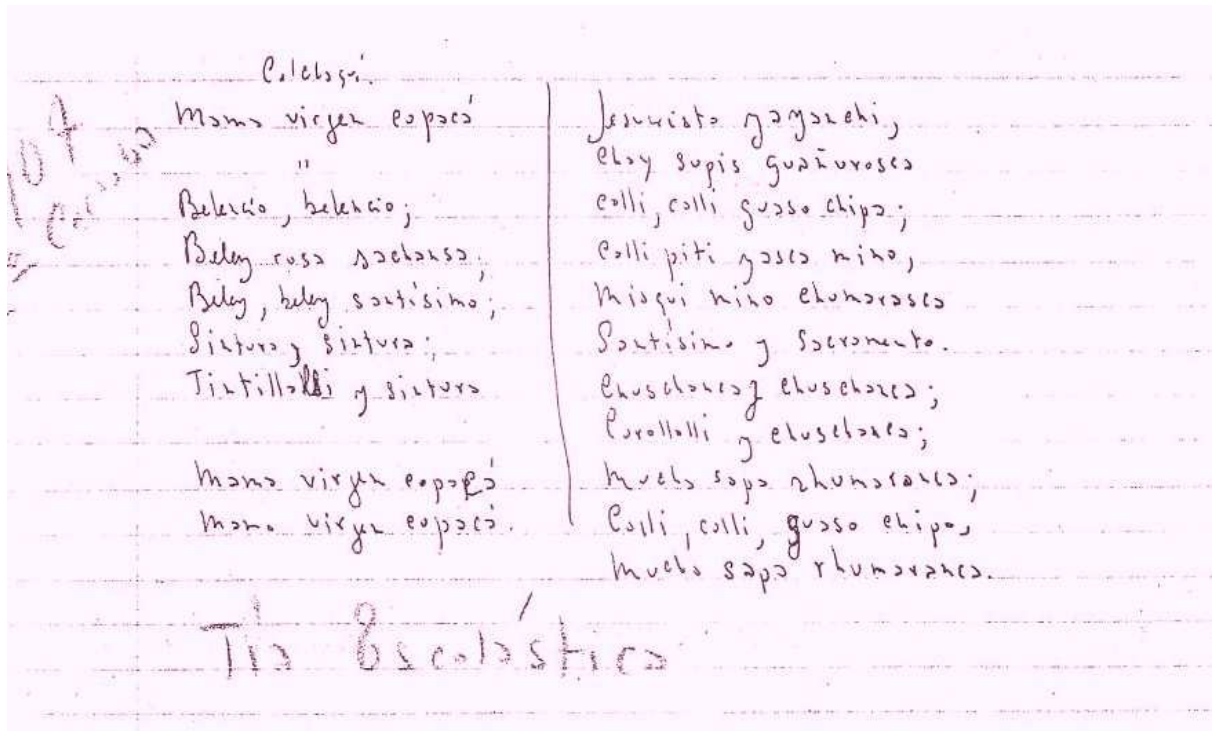
Traducción: Ayer noche salí – a caballo de un zorrino – con risadas de sunchó y cáscaras de algarrobo por jergas.



**Ficha 13**

Calchaquí  
 Mama virgen copacá  
 “  
 Belencio, belencio;  
 Beley rosa sachansa;  
 Beley, beley santísimo;  
 Sintura y sintura;  
 Tintillalli y sintura.  
 Mama virgen copacá  
 Mama virgen copacá.

Jesucristo yayanchi,  
 chay supis guañosca  
 calli, calli guaso chipa;  
 calli piti yasca mino,  
 Misqui mino chumarasca  
 Santísimo y sacrament  
 Chuschanca y Chuschanca;  
 Carrolloli y chuschanca;  
 Mucha sapa ahumaranca;  
 Calli, calli, guaso chipos  
 Mucha sapa shumaranca.



**C) Dichos, refranes, máximas, trabalenguas, adivinanzas, jerigonzas, versos de conjuro, fábulas y leyendas de tradición oral o de propia invención**

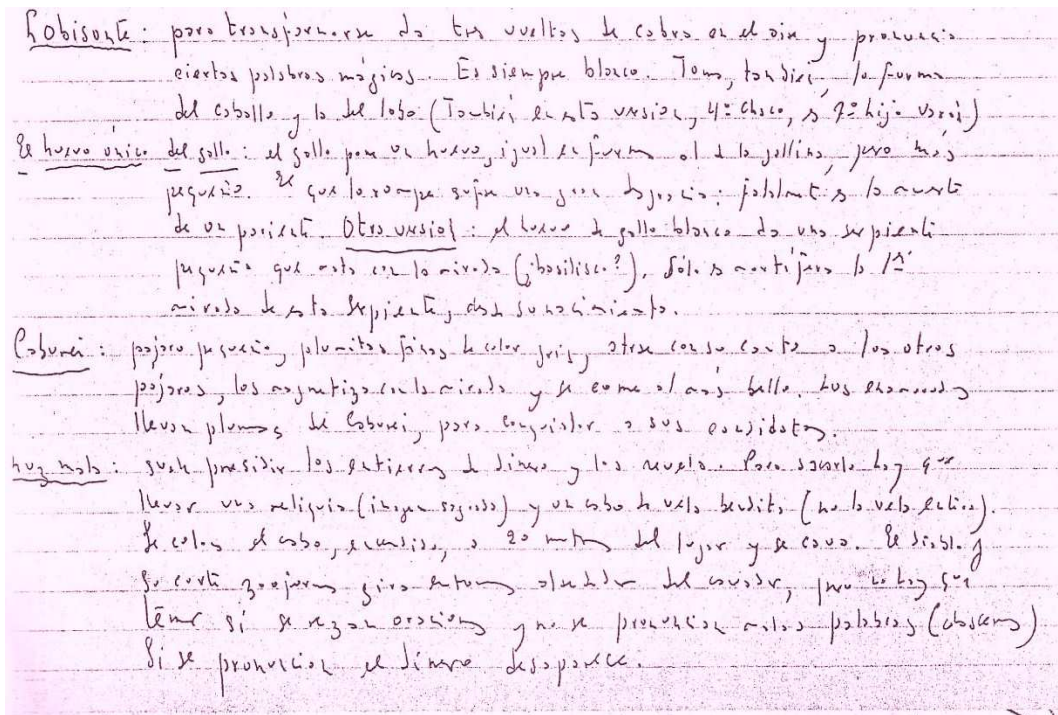
**Ficha 14**

Lobisonte: para transformarse da tres vueltas de cabra en el aire y pronuncia ciertas palabras mágicas. Es siempre blanco. Toma, también, la forma del caballo y del lobo. (También en esta versión, 4º chaco, es 7º hijo varón).

El huevo único del gallo: el gallo pone un huevo, igual en forma al de la gallina, pero más pequeño. El que lo rompe sufre una gran desgracia: fatalmente es la muerte de un pariente. Otra versión: el huevo de gallo blanco da una serpiente pequeña que mata con la mirada (¿basilisco?) Solo es mortífera la primera mirada de esta serpiente, desde su nacimiento.

Caburei: pájaro pequeño, plumitas finas de color gris, atrae con su canto a los otros pájaros, los magnetiza con la mirada y se come al más bello. Los enamorados llevan plumas de caburei, para conquistar a sus candidatas.

Luz mala: suele presidir los entierros de dinero y los revela. Para sacarla hay que llevar una reliquia (imagen sagrada) y un cabo de vela bendita (no la vela entera). Se coloca el cabo, encendido, a 20 metros del lugar y se cava. El diablo y su corte zooforme gira entonces alrededor del cavador, pero no hay que temer si se rezan oraciones y no se pronuncian malas palabras (obscenas). Si se pronuncian el dinero desaparece.



## Ficha 15

El diablo: mientras el duende es un pobre enamorado de las niñas lindas, sobre todo de las que tienen lindos cabellos, el diablo es la encarnación del mal: es un hombre alto, delgado, siempre monta en briosos caballos, espuelas de plata, montura blanqueada. Muy enamorado de mujeres: dicen que es difícil distinguirlo de una persona, pues a veces las enamora, se prometen amor, fidelidad y discreción, y al montar él en su caballo, ella por admirarle las ricas espuelas de plata, le ve la "pata de gallo".

El duende: hombrecito de un metro de alto – gordito y grandes ojos risueños: siempre aparece con un gran sombrero de paja fabricado por él mismo, pues según dicen, mora en los trigales y teje sombreros en sus momentos de ocio. Elige una niña y se enamora – solo es visible a ella – si ella se "ennovia" el duende cambia amor en odio: si antes lo veía debajo de su cama, sonriente y guiñándole, ahora le hace mil diabluras molestas. Son abortos de mujeres: por no ser bautizados, el cielo no los quiere: la tierra tampoco, puesto que la vieron. Su morada es el "limbo", que son grandes habitaciones suspendidas en el aire y privadas de luz; allí permanecen 7 años maldiciendo a sus madres, y luego bajan a tierra en forma de duendes. (Una mano de lana y otra de hierro).

(Catamarca 1º Legajo 19 – Fiambalá)

El diablo: mientras el duende es un pobre enamorado de las niñas lindas, sobre todo de las que tienen lindos cabellos, el diablo es la encarnación del mal: es un hombre alto, delgado, siempre monta en briosos caballos, espuelas de plata, montura blanqueada. Muy enamorado de mujeres: dicen que es difícil distinguirlo de una persona, pues a veces las enamora, se prometen amor, fidelidad y discreción, y al montar él en su caballo, ella por admirarle las ricas espuelas de plata, le ve la "pata de gallo".

El duende: hombrecito de un metro de alto – gordito y grandes ojos risueños: siempre aparece con un gran sombrero de paja fabricado por él mismo, pues según dicen, mora en los trigales y teje sombreros en sus momentos de ocio. Elige una niña y se enamora – solo es visible a ella – si ella se "ennovia" el duende cambia amor en odio: si antes lo veía debajo de su cama, sonriente y guiñándole, ahora le hace mil diabluras molestas. Son abortos de mujeres: por no ser bautizados, el cielo no los quiere: la tierra tampoco, puesto que la vieron. Su morada es el "limbo", que son grandes habitaciones suspendidas en el aire y privadas de luz; allí permanecen 7 años maldiciendo a sus madres, y luego bajan a tierra en forma de duendes. (Una mano de lana y otra de hierro).

(Catamarca 1º Legajo 19 – Fiambalá)



## Ficha 16

Muy importante

Velorio de la luna: (Ocurrió en Sargento Cabral. Saladas. Prov. Corrientes) Para agradecer a la luna el milagro de una buena cosecha. En el patio, a la sola luz del satélite, una mesa cubierta de telas blancas; unos cajones en torno, formando gradas, a guisa de altar. Sobre la mesa altar un espejo que refleje la imagen de la luna, como ubicada en el altar. Los concursantes-invitados, en torno de la mesa, toman mate, refieren cuentos de la Luna, milagrosa señora, tejidos con los milagros de la Virgen que tuvo al niño Jesús para salvar al mundo. (¡Asombrosa relación de la Luna con N. Señora. ¡Ojo!).

Se oye música, pero no se baila. Los concursantes pasan horas de indecible felicidad.

(Legajo 8° de Chaco)

Muy importante.

Velorio de la luna (Ocurrió en Sargento Cabral. Saladas. Prov. Corrientes). Para agradecer a la luna el milagro de una buena cosecha. En el patio, a la sola luz del satélite, una mesa cubierta de telas blancas; unos cajones en torno, formando gradas, a guisa de altar. Sobre la mesa altar un espejo que refleje la imagen de la luna, como ubicada en el altar. Los concursantes-invitados, en torno de la mesa, toman mate, refieren cuentos de la Luna, milagrosa señora, tejidos con los milagros de la Virgen que tuvo al niño Jesús para salvar al mundo. (¡Asombrosa relación de la luna con N. Señora. ¡Ojo!).

Se oye música, pero no se baila. Los concursantes pasan horas de indecible felicidad.

(Legajo 8° de Chaco)

## Ficha 17

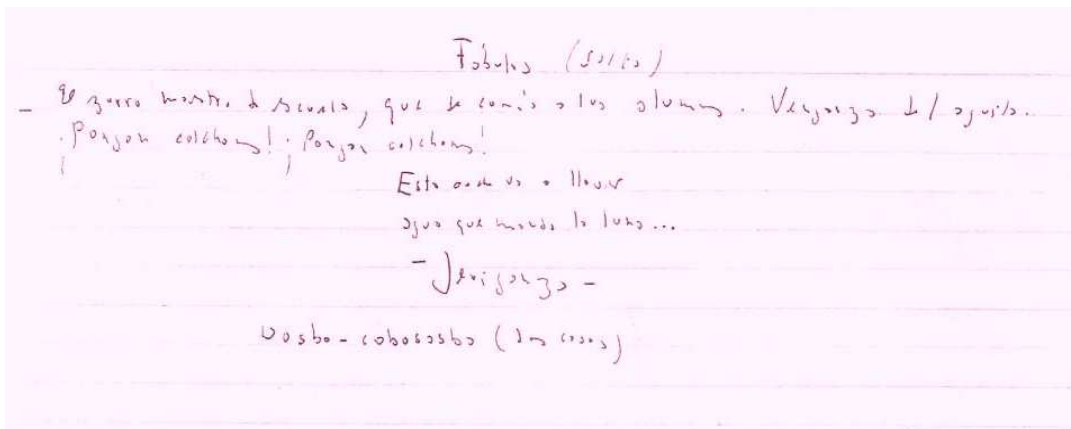
### Fábulas (Salta)

–El zorro maestro de escuela, que se comía a los alumnos. Venganza del águila.  
¡Pongan colchones! ¡Pongan colchones!

Esta noche va a llover  
agua que manda la luna...

–Jerigonza–

Dosbo-cobososbo (dos cosas)

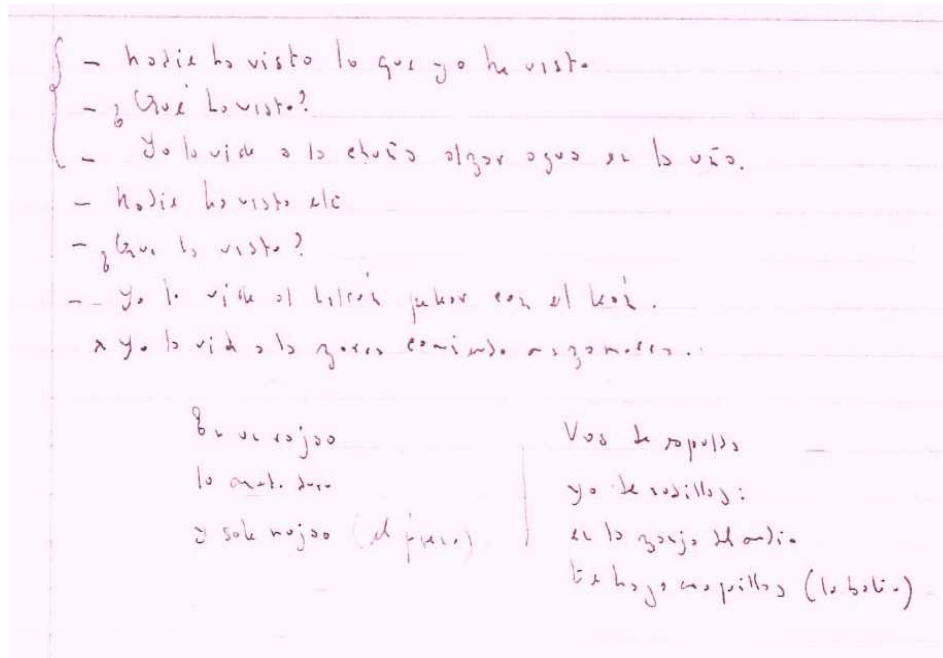


## Ficha 18

- Nadie ha visto lo que yo he visto.
- ¿Qué ha visto?
- Yo la vide a la chuña alzar agua en la uña.
- Nadie ha visto etc
- ¿Qué ha visto?
- Yo lo vide al halcón pelear con el león.
- Yo la vide a la zorra comiendo mazamorra.

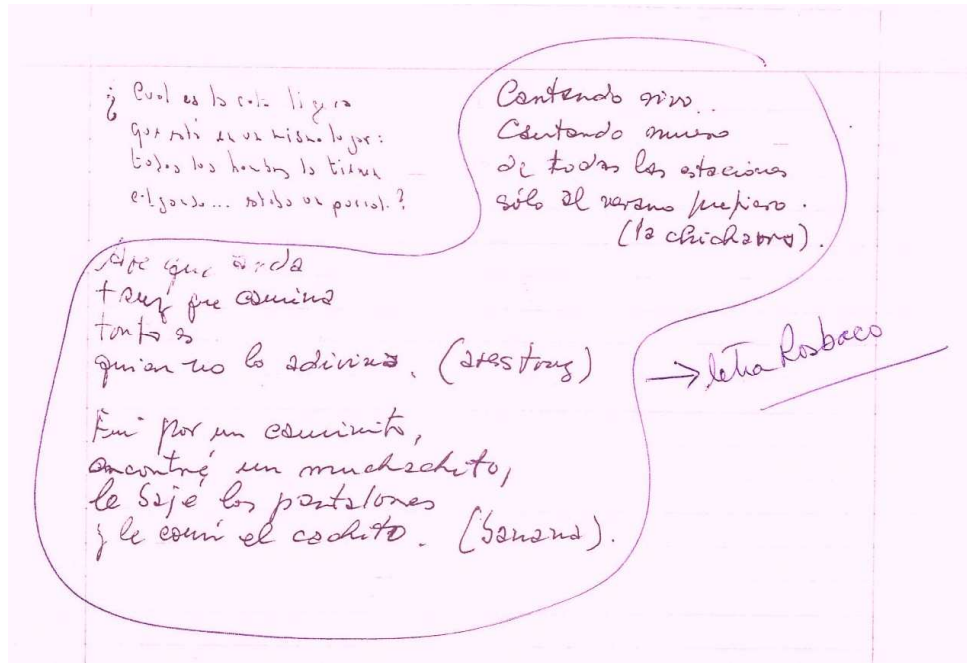
En un rajao  
lo meto duro  
y sale mojao (el freno)

Vos de espalda  
yo de rodillas:  
en la zanja del medio  
te hago cosquillas (la batea)



## Ficha 19

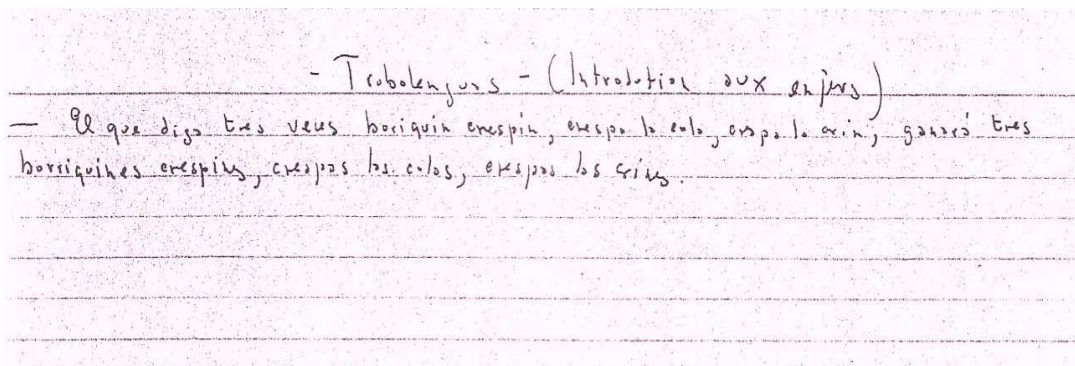
¿Cuál es la cola ligera  
que está en un mismo lugar:  
todos los hombres la tienen  
Colgando... estaba un porral?



## Ficha 20

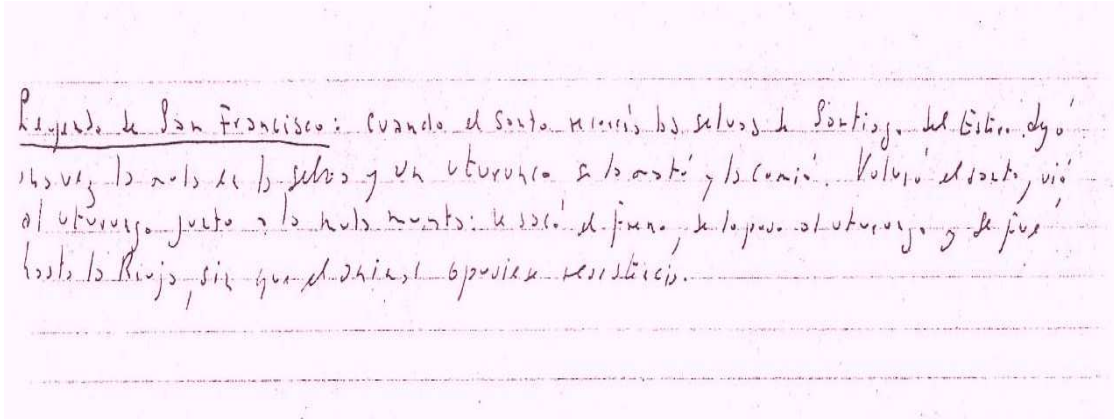
– Trabalenguas – (Introduction aux enfers)

– El que diga tres veces boriquín crespín, crespas la cola, crespas la crin, ganará tres boriquines crespines, crespas las colas, crespas las crines.



## Ficha 21

Leyenda de San Francisco: cuando el Santo recorría las selvas de Santiago del Estero dejó una vez la mula en la selva y un uturunco se la mató y la comió. Volvió el santo, vio al uturunco junto a la mula muerta: le sacó el freno, se lo puso al uturunco y se fue hasta La Rioja, sin que el animal opusiera resistencia.

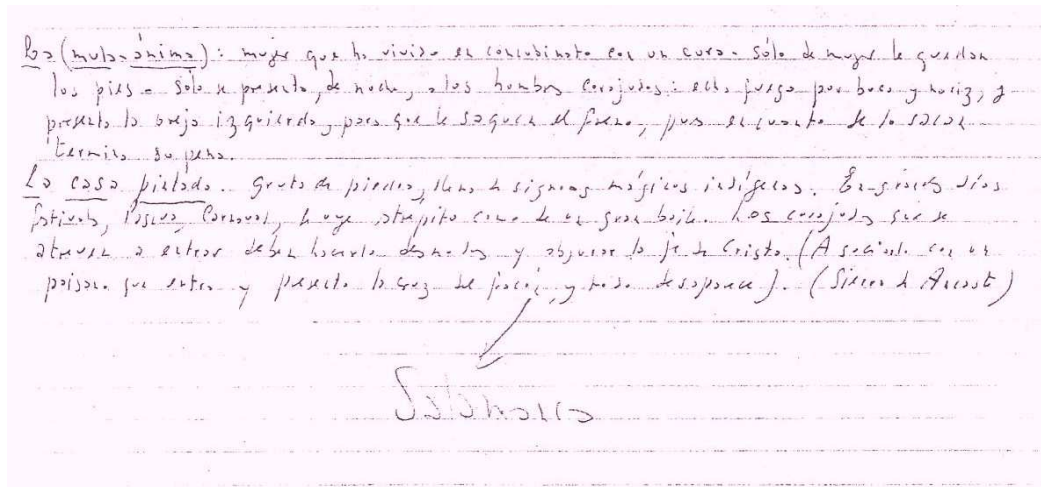


## Ficha 22

La (mula-ánima): mujer que ha vivido en concubinato con un cura – Solo de mujer le quedan los pies – Solo se presenta, de noche, a los hombres corajudos: echa fuego por boca y nariz, y presenta la oreja izquierda, para que le saquen el freno, pues en cuanto se lo sacan termina su pena.

La casa pintada: gruta de piedras, llena de signos mágicos indígenas. En grandes días festivos, Pascua, Carnaval, se oye estrépito como de un gran baile. Los corajudos que se atreven a entrar deben hacerlo desnudos y abjurar la fe de Cristo. (Asociarlo con un paisano que entra y presenta la cruz del facón, y todo desaparece). (Sierras de Ancasti)

↓  
Salamanca.



## Ficha 23

### Adivinanzas y dichos

Adivinanza: "Fui al mercado – compré una moza – le alcé las polleras – y le toqué la cosa." (coliflor)

Otra: "Mamá panzona, tata barbudo, el mete y saca, y salen hijos menudos." (horno, pala y panes)

Otra: "Con el pico picotea, con el culito tironea" (Aguja).

### Dichos en... (Parcas o brujas)

1° "Así me contó Serrucho, si no es poco ha de ser mucho" – 2° Como pedrada en ojo de boticario.–

3° La torre más alta se viene abajo.– 4° La suerte de la fea la bonita la desea.

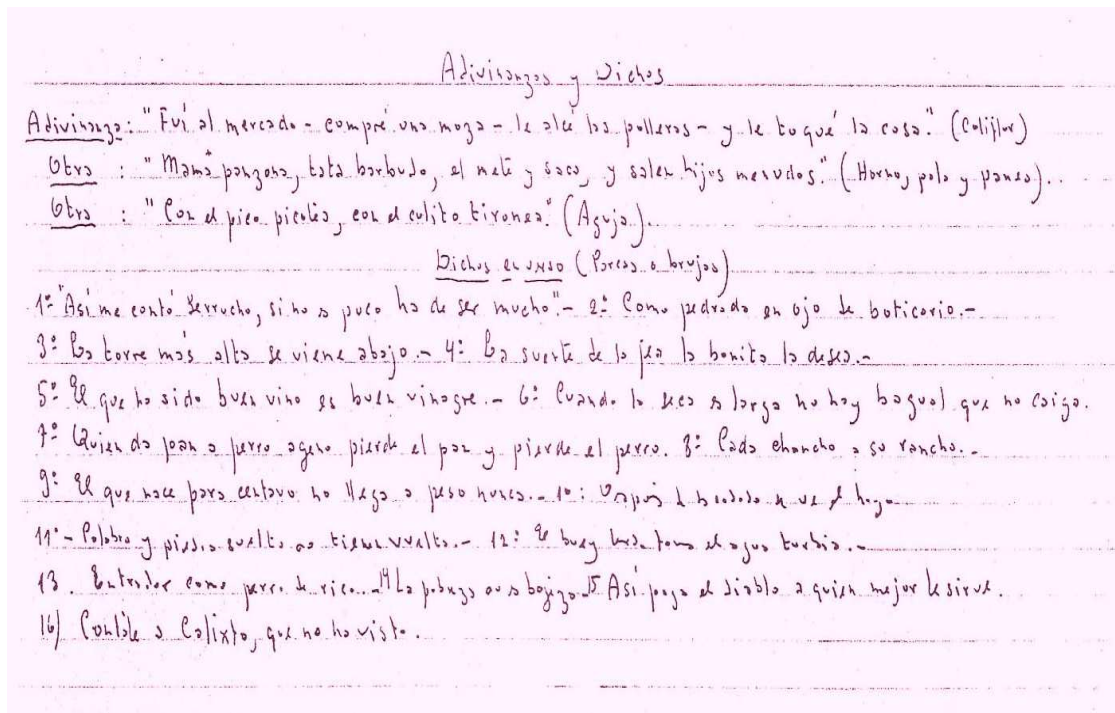
5° El que ha sido buen vino es buen vinagre. 6° Cuando la seca es larga no hay bagual que no caiga.

7° Quien da pan a perro ajeno pierde el pan y pierde el perro. 8° Cada chanco a su rancho.

9° El que nace para centavo no llega a peso nunca. 10° Después de la rodada se ve el hoyo.

11° Palabra y piedra suelta no tienen vuelta. 12° El buey nunca toma el agua turbia.

13° Entrador como perro de rico. 14° La pobreza no es baja. 15° Así pega el diablo a quien mejor le sirve. 16° Contále a Calixto, que no ha visto.



**Ficha 24**

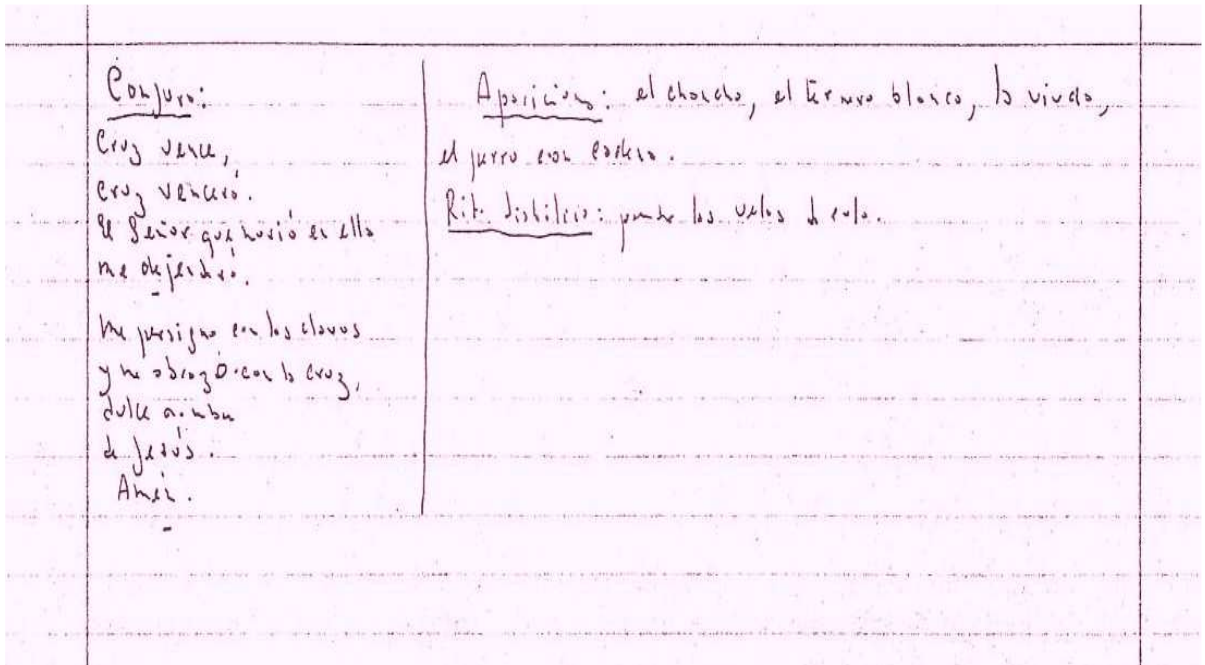
Conjuro:

Cruz vence,  
Cruz vencerá  
El Señor que murió en ella  
me defenderá.

Me persigno con los clavos  
y me abrazo con la cruz  
dulce nombre  
de Jesús.  
Amén.

Apariciones: el chanco, el ternero blanco,  
la viuda, el perro con cadena.

Rito diabólico: prende las velas de culo.



## Ficha 25

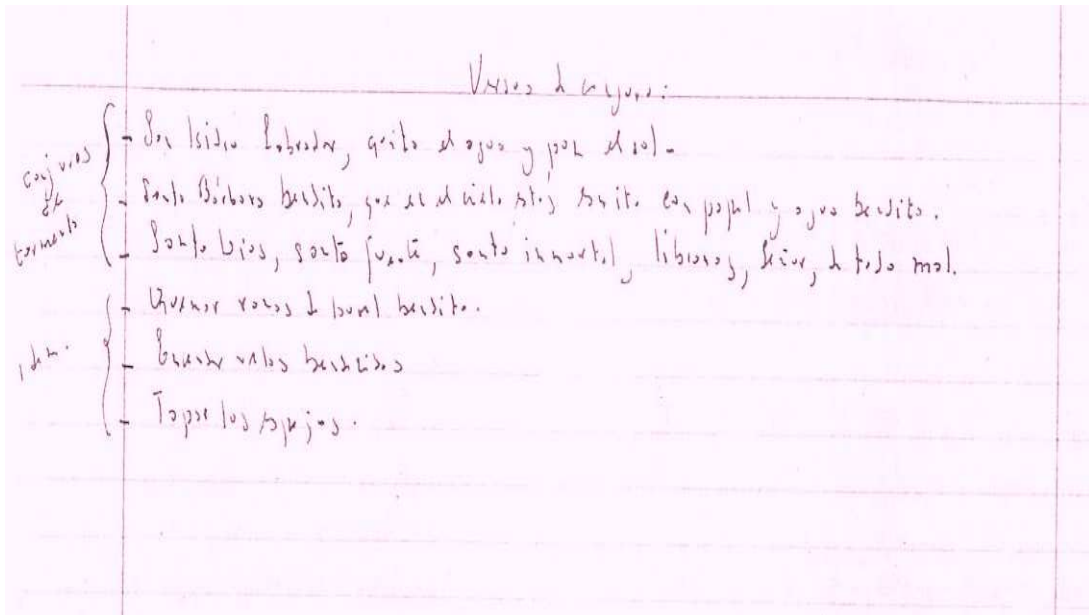
### Versos de conjuro:

#### Conjuros de tormenta:

- San Isidro Labrador, quita el agua y pon el sol.
- Santa Bárbara bendita, que en el cielo estás escrita con papel y agua bendita.
- Santo Dios, santo fuerte, santo inmortal, libranos, Señor, de todo mal.

#### Ídem:

- Quemar ramas de laurel bendito.
- Encender velas bendecidas.
- Tapar los espejos.





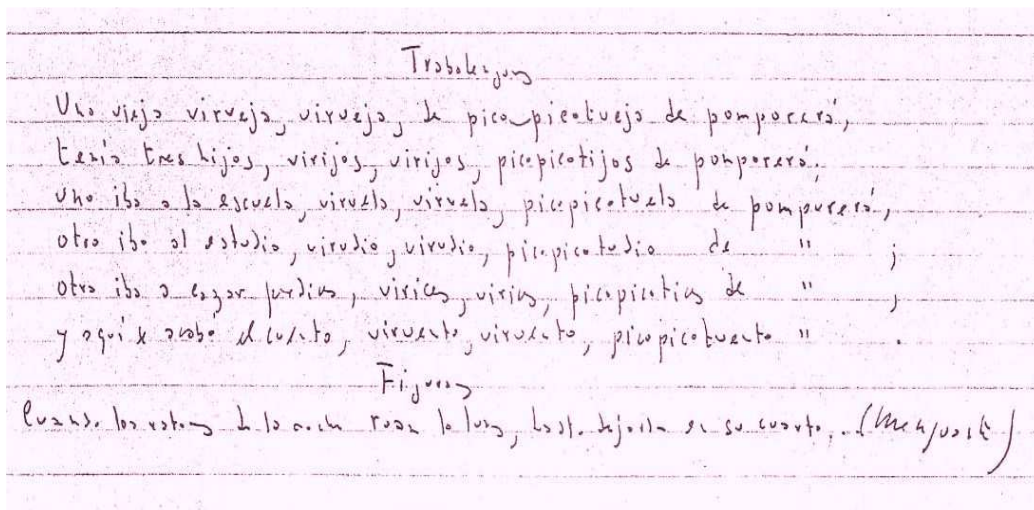
## Ficha 26

### Trabalenguas

Una vieja virueja, virueja, de picopicotueja de pomporerá,  
tenía tres hijos, virijos, virijos, picopicotijos de pomporerá;  
uno iba a la escuela, viruela, viruela, picopicotuela de pomporerá,  
otro iba al estudio, virudio, virudio, picopicotudio de " " ;  
otro iba a cazar perdices, virices, virices, picopicotices de " " ,  
y aquí se acabó el cuento, viruendo, viruendo, picopicotuendo " " .

### Figuras

Cuando los ratones de la noche roan la luna, hasta dejarla en su cuarto (menguante).

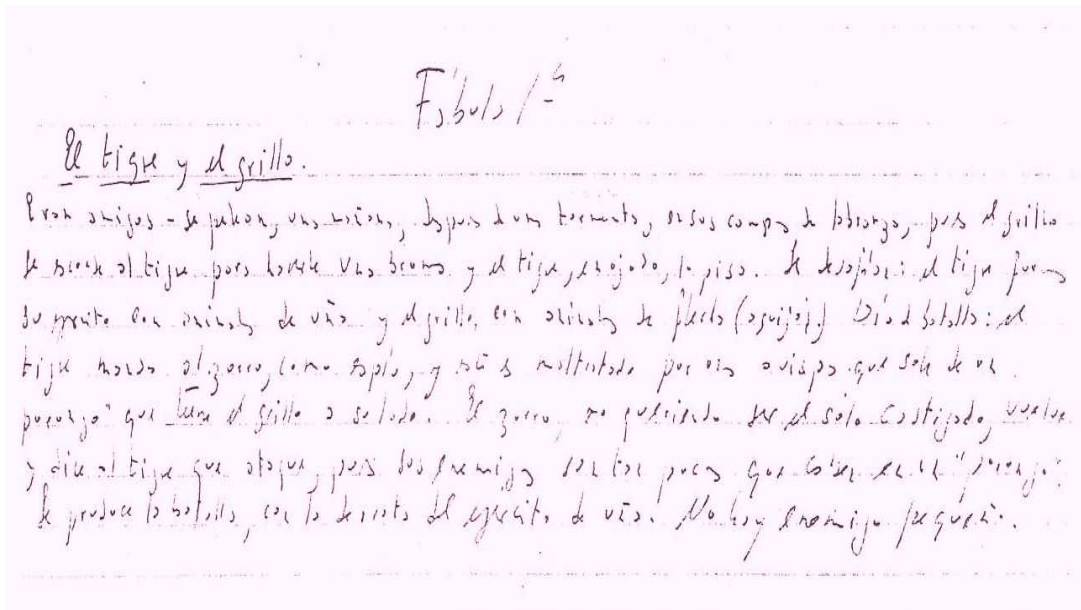


## Ficha 27

### Fábula 1ª

#### El tigre y el grillo

Eran amigos – se pelean, una mañana, después de una tormenta, en sus campos de labranza, pues el grillo se esconde al tigre para hacerle una broma y el tigre, enojado, lo pisó. Se desafían: el tigre fue con su ejército de animales de uña y el grillo con animales de flecha (agujas). Día de batalla: el tigre manda al zorro, como espía, y este es maltratado por una avispa que sale de un “porongo” que tiene el grillo a su lado. El zorro, no queriendo ser él solo castigado, vuelve y dice al tigre que ataque, pues sus enemigos son tan pocos que caben en un “porongo”. Se produce la batalla, con la derrota del ejército de uña. No hay enemigos pequeños.



**Ficha 28**

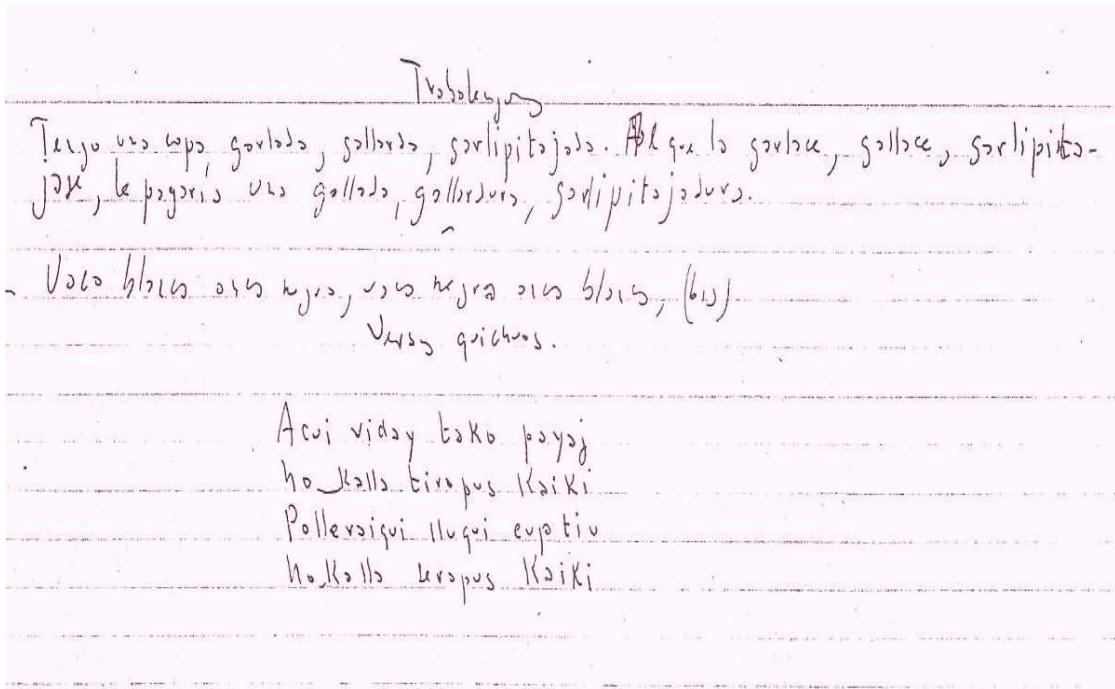
Trabalenguas

Tengo una copa, garlada, gallarda, garlipitajada. Al que la garlase, gallase, garlipitajase, le pagaría una gallada, galladura, garlipitajadura.

-Vaca blanca anca negra, vaca negra anca blanca (bis)

Versos quichuas

Acui viday tako payaj  
Ho kalla tirapus kaiki  
Polleraiqui lluqui cuptiu  
Ho kalla serapus kaiki



## Ficha 29

### Coplas

Los gallos cantan al alba,  
yo canto al amanecer:  
hocicúa  
Ellos cantan porque saben  
niática  
yo canto por aprender.

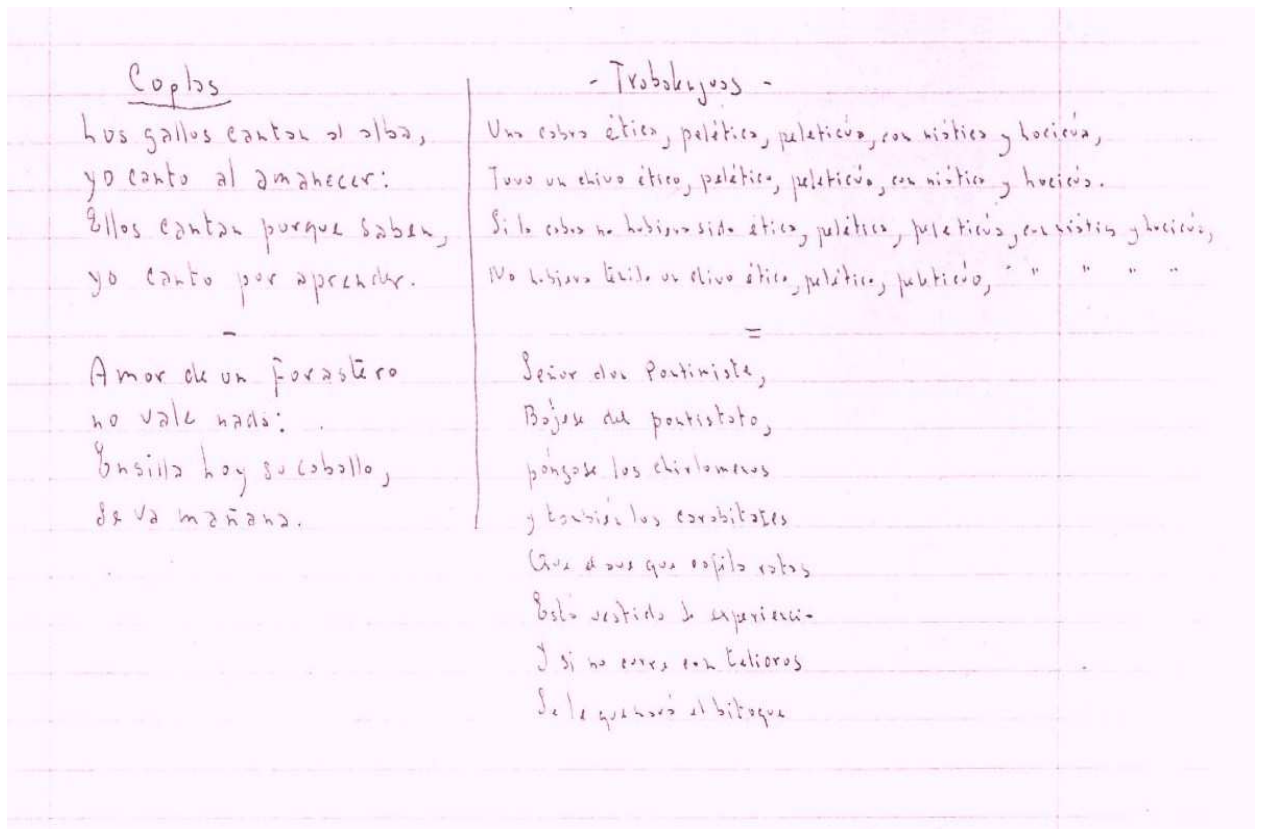
—  
Amor de un forastero  
no vale nada:  
Ensilla hoy su caballo,  
se va mañana.

### -Trabalenguas-

Una cabra ética, pelética, peleticúa, con niática y hocicúa,  
Tuvo un chivo ético, pelético, peleticúo, con niática y

Si la cabra no hubiera sido ética, pelética, peleticúa, con  
niática  
[y hocicúa,  
No hubiera tenido un chivo ético, pelético, peleticúo, “ “ “ “

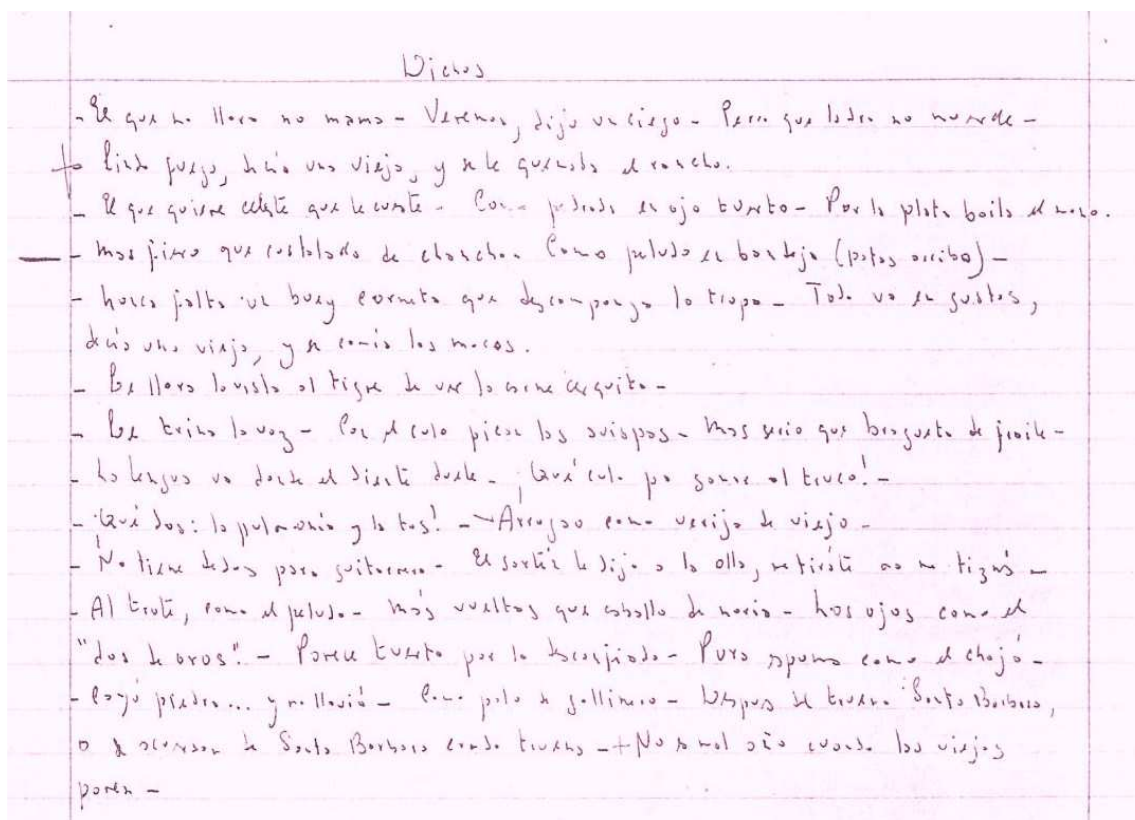
=  
Señor dos Pontiniste,  
Bájese del pontistato,  
póngase los chirlomenos  
y también los carabitates  
que el ave que esfila ratas  
está vestida de experiencia  
y si no corre con telioros  
se le quebrará el bitoque



## Ficha 30

### Dichos

- El que no llora no mama – Veremos, dijo un ciego – Perro que ladra no muerde –
- Lindo fuego, decía una vieja, y se le quemaba el rancho.
- El que quiere celeste que le cueste – Como pedrada en ojo tuerto – Por la plata baila el mono.
- Más fiero que costalada de chanchó – Como peludo en bandeja (patas arriba) –
- Nunca falta un buey corneta que descomponga la tropa – Todo va en gustos, decía una vieja, y se comía los mocos.
- Le llora la vista al tigre de ver la carne cerquita.
- Le trina la voz – Por el culo pican las avispas – Más serio que bragueta de fraile –
- La lengua va donde el diente duele – ¡Qué culo para ganar el truco!
- ¡Qué dos: la pulmonía y la tos! – Arrugao como verija de viejo –
- No tiene dedos para guitarrero – El sartén le dijo a la olla, retiráte, no te tiznés –
- Al trote, como el peludo – Más vueltas que caballo de noria – Los ojos como el “dos de oros” – Parece tuerto por lo desconfiado – Pura espuma como el chajá –
- Cayó piedra... y no llovió – Como pato de gallinero – Después del trueno Santa Bárbara, o a acordarse de Santa Bárbara cuando truena – No es mal año cuando las viejas paren.<sup>1249</sup>



<sup>1249</sup> Elenco completo de refranes y dichos enumerados por Adán en el capítulo XIII del Libro Séptimo, al ver al Paleogogo en la Gran Hoya.

### Ficha 31

Adivinanza: mi tío va y viene, y siempre dura la tiene (el pasador)

Otra: lo meto duro, lo saco blando, coloradito y chorreando (el pan mojado en vino)

Relación: Desde que te vi venir – te conocí en el apero – gallo de tan poca pluma – no canta en mi gallinero (D. Tecla). V

Otra: si tu cara fuese campo – y yo fuera mancarrón – me moriría de hambre – por no darte un mordiscón. (Schultze) V

Perros: pueden estar en batalla con el diablo o con el lobisome (V°)

El chajá: recordar leyenda.

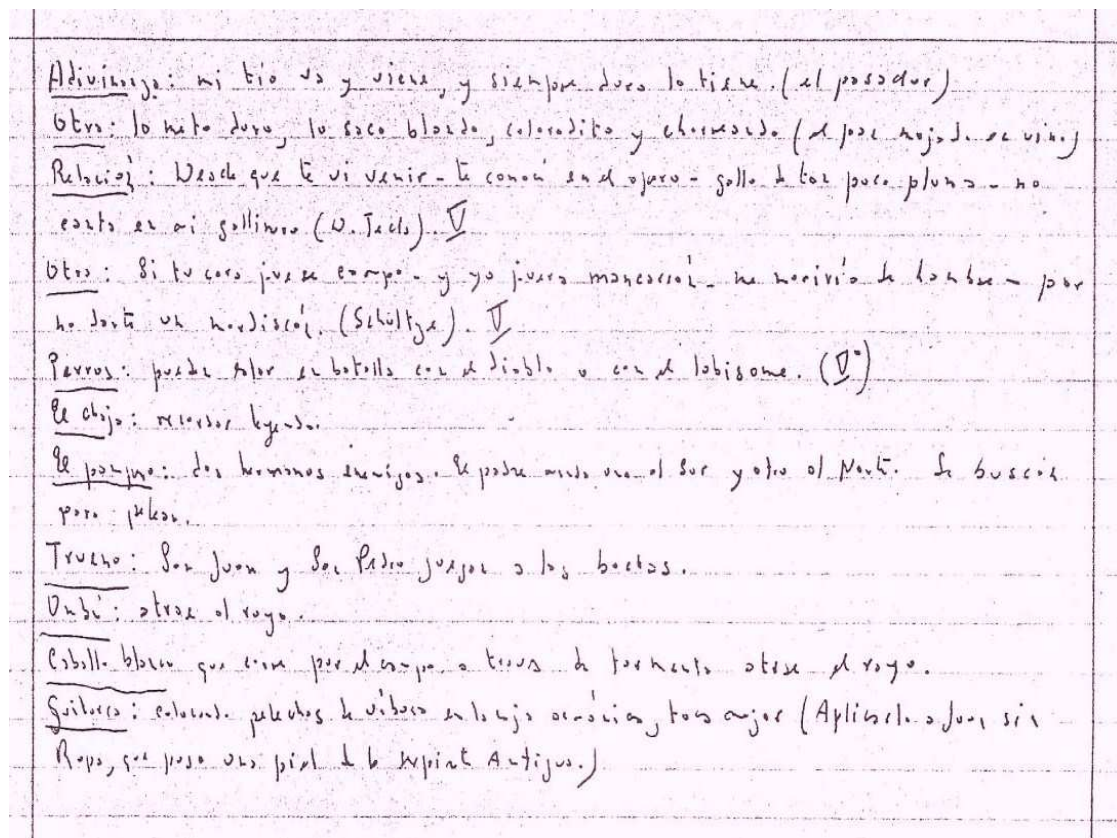
El pampero: dos hermanos enemigos. El padre manda uno al Sur y otro al Norte. Se buscan para pelear.

Trueno: San Juan y San Pedro juegan a las bochas.

Ombú: atrae el rayo.

Caballo blanco que corre por el campo a través de tormenta atrae el rayo.

Guitarra: colocando pelechos de víbora en la caja armónica, toca mejor (Aplicarlo a Juan sin Ropa, que puso una piel de la Serpiente Antigua.)



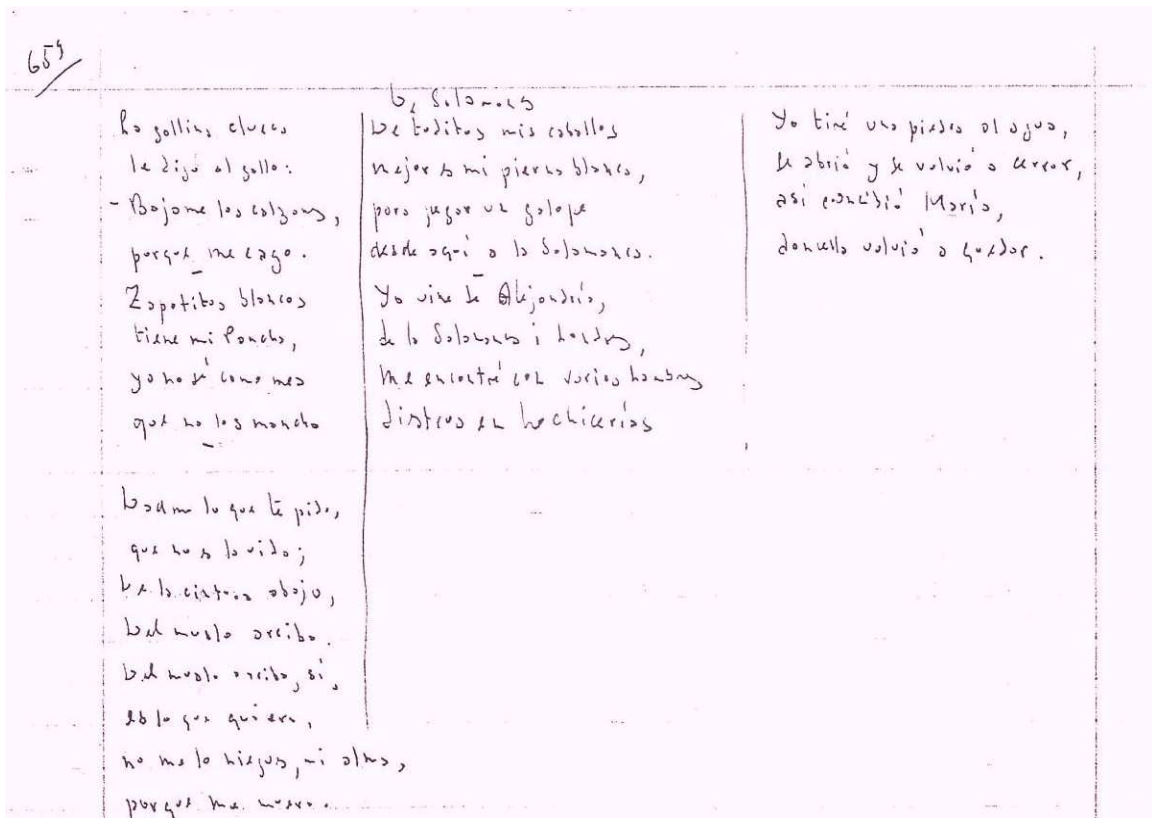
Ficha 32

653

La gallina clueca  
 agua,  
 le dijo al gallo:  
 cerrar  
 -bajame los calzones  
 porque me cago.  
 quedar.  
 Zapatitos blancos  
 tiene mi Pancha,  
 yo no sé cómo mea  
 que no los mancha.  
 -  
 Dadme lo que te pido  
 que no es la vida;  
 de la cintura abajo,  
 del muslo arriba.  
 Del muslo arriba, sí,  
 es lo que quiero,  
 no me lo niegues, mi alma,  
 porque me muero.

La Salamanca  
 De toditos mis caballos  
 mejor es mi pierna blanca  
 para jugar un galope  
 desde aquí a la Salamanca.  
 -  
 Yo vine de Alejandría,  
 de la Salamanca y Londres,  
 me encontré con varios hombres  
 diestros en hechicerías.

Yo tiré una piedra al  
 se abrió y se volvió a  
 así concibió María  
 doncella volvió a



## D) Alusiones a música vernácula argentina

### Ficha 33

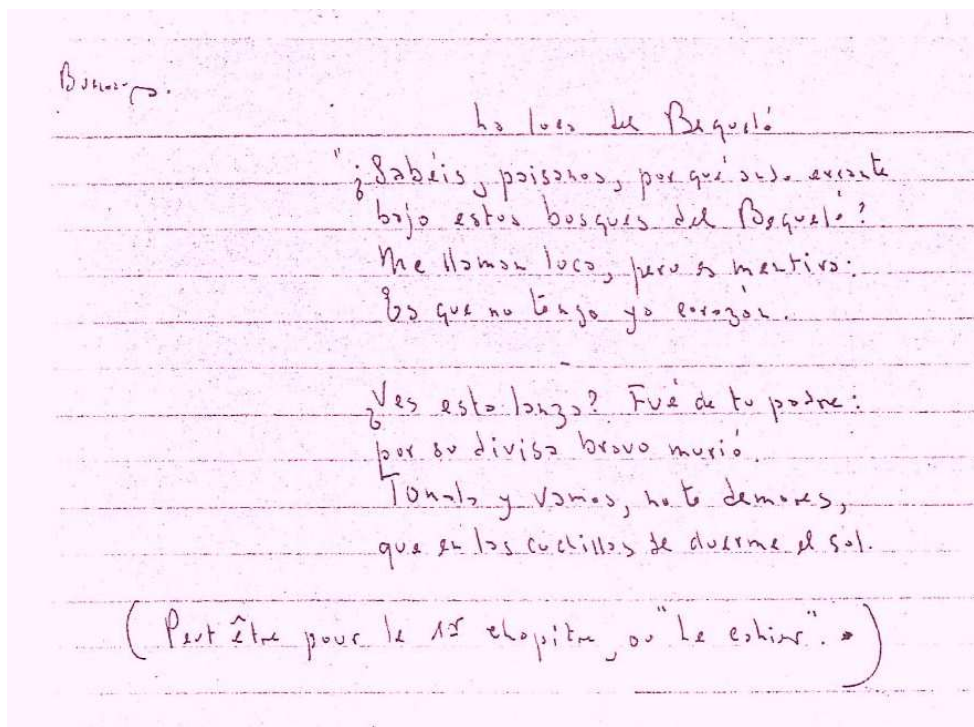
Buenosayres

#### La loca de Bequeló

“¿Sabéis, paisanos, por qué ando errante  
bajo estos bosques de Bequeló?  
Me llaman loca, pero es mentira:  
Es que no tengo ya corazón.

¿Ves esta lanza? Fue de tu padre:  
por su divisa bravo murió.  
Tomala, y vamos, no te demores,  
que en las cuchillas se duerme el sol.

(Peut-être pour le 1<sup>r</sup>. Chapitre, ou “Le cahier”)



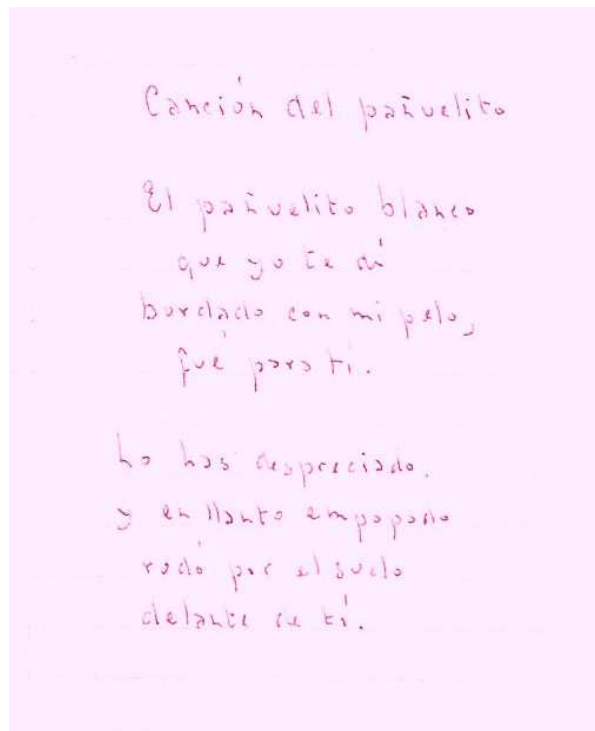


## Ficha 34

### Canción del pañuelito

El pañuelito blanco  
que yo te di  
bordado con mi pelo,  
fue para ti.

Lo has despreciado  
y en llanto empapado  
rodó por el suelo  
delante de ti.<sup>1250</sup>



---

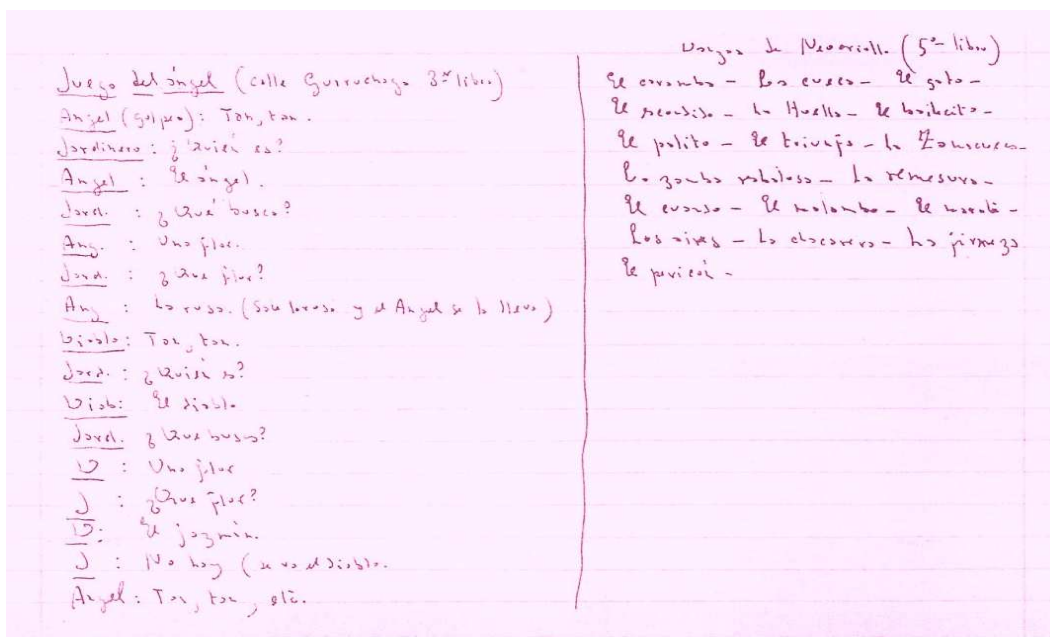
<sup>1250</sup> Includido con variantes en el Libro I, en boca de Irma.

**Ficha 35**

Juego del ángel: (Calle Gurruchaga 3er. Libro)  
Ángel (golpes): Tan, tan  
 bailecito  
Jardinero: ¿Quién es?  
 Zamacueca  
Ángel: El ángel  
Jard.: ¿Qué busca?  
Ang.: Una flor.  
 firmeza –  
Jard.: ¿Qué flor?  
Ang.: La rosa (Sale la rosa y el ángel se la lleva)  
Diablo: Tan, tan.  
Jard.: ¿Quién es?  
Diab.: El diablo.  
Jard.: ¿Qué busca?  
D.: Una flor.  
J.: ¿Qué flor?  
D.: El jazmín.  
J.: No hay (se va el diablo)  
Ángel: Tan, tan, etc. <sup>1252</sup>

Danzas de Neocriollo (5º libro)

El caramba – la cueca – el gato –  
 El escondido – la Huella – El  
 El palito – el triunfo – La  
 La zamba resbalosa – La remesura –  
 El cuando – El malambo – El marote –  
 Los aires – La chacarera – La  
 El pericón – <sup>1251</sup>



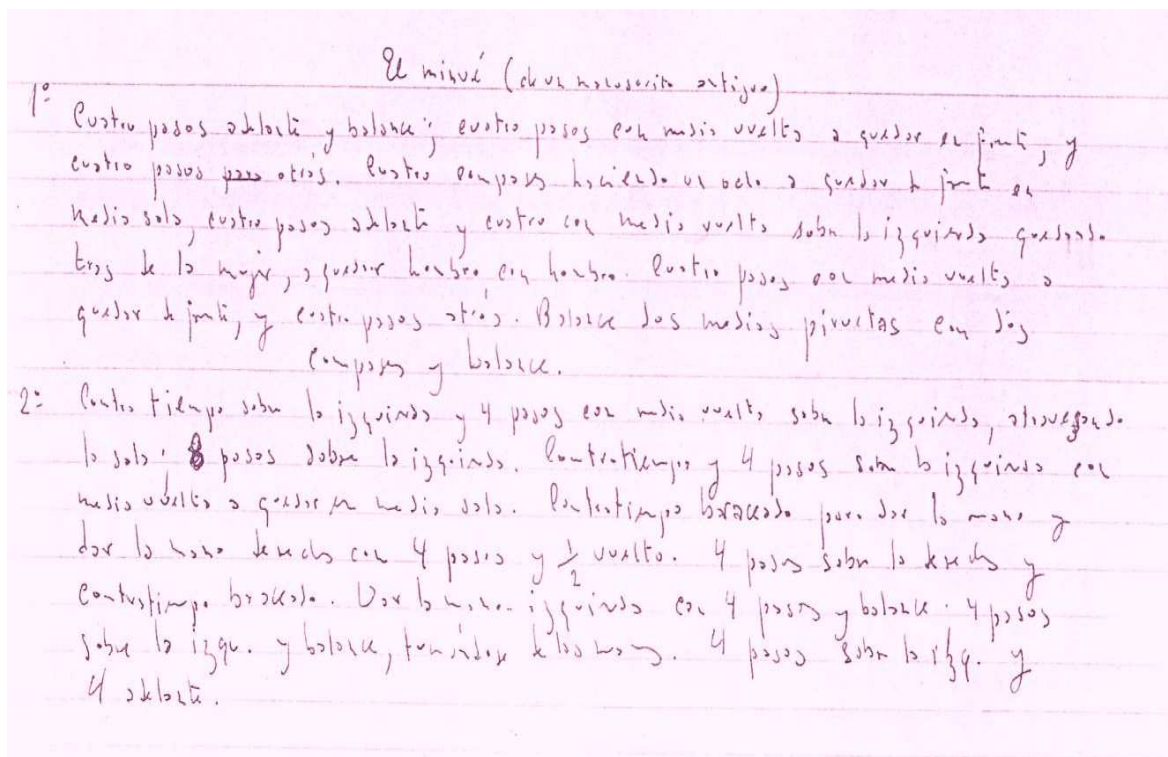
<sup>1251</sup> Baile del neocriollo en el libro III.

<sup>1252</sup> Incluido con variaciones en el libro II, cuando las chicuelas, junto a la vieja Cloto, juegan al Ángel y al Demonio, en la calle Gurruchaga. Se retoma el motivo durante la caminata de Adán en el libro V, por la calle Gurruchaga, antes de morir.

## Ficha 36

### El minué (de un manuscrito antiguo)

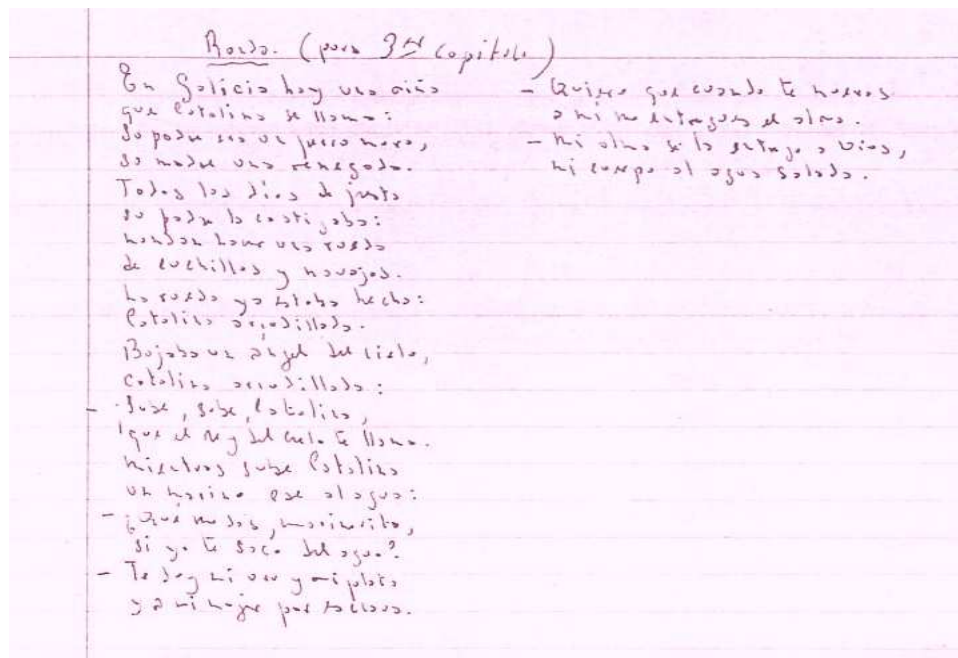
- 1° Cuatro pasos adelante y balance; cuatro pasos con media vuelta a quedar en frente, y cuatro pasos atrás. Cuatro compases haciendo un ocho a quedar de frente en media sala, cuatro pasos adelante y cuatro con media vuelta sobre la izquierda quedando tras de la mujer, a quedar hombro con hombro. Cuatro pasos con media vuelta a quedar de frente, y cuatro pasos atrás. Balance dos medias piruetas con dos compases y balance.
- 2° Contra tiempo sobre la izquierda y 4 pasos con media vuelta sobre la izquierda, atravesando la sala; 8 pasos sobre la izquierda. Contratiempo y 4 pasos sobre la izquierda con media vuelta a quedar en media sala. Contratiempo braceado para dar la mano y dar la mano derecha con 4 pasos y media vuelta. 4 pasos sobre la derecha y contratiempo braceado. Dar la mano izquierda con 4 pasos y balance; 4 pasos sobre la izquierda y balance, tomándose de las manos. 4 pasos sobre la izquierda y 4 adelante.



### Ficha 37

#### Ronda (para 3º capítulo)

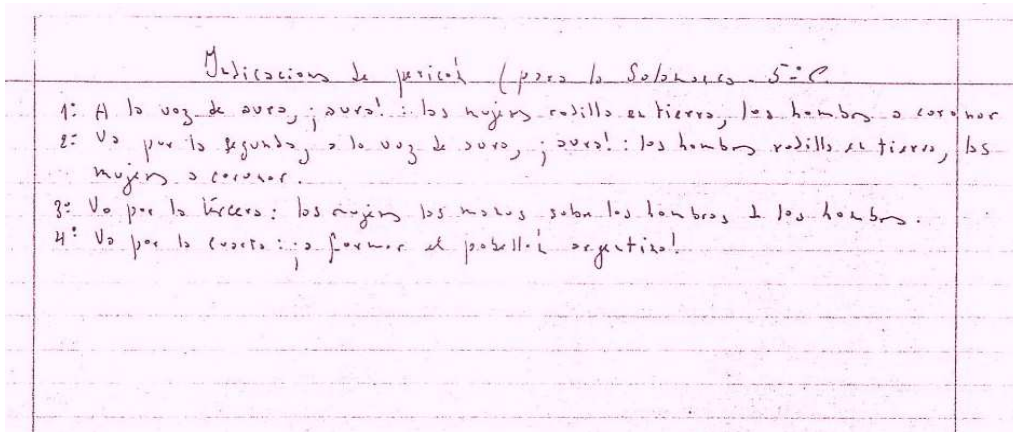
En Galicia hay una niña  
que Catalina se llama:  
Su padre era un perro moro,  
su madre una renegada.  
Todos los días de fiesta  
su padre la castigaba:  
mandan hacer una rueda  
de cuchillos y navajas.  
La rueda ya estaba hecha:  
Catalina arrodillada.  
Bajaba un ángel del cielo,  
Catalina arrodillada:  
-¡Sube, sube, Catalina,  
que el rey del cielo te llama!  
Mientras sube Catalina  
un marino cae al agua:  
-¿Qué me das, marinerito,  
Si yo te saco del agua?  
-Te doy mi oro y mi plata  
y a mi mujer por esclava.  
-Quiero que cuando te mueras  
a mí me entregues el alma.  
-Mi alma se la entrego a Dios,  
mi cuerpo al agua salada.



### Ficha 38

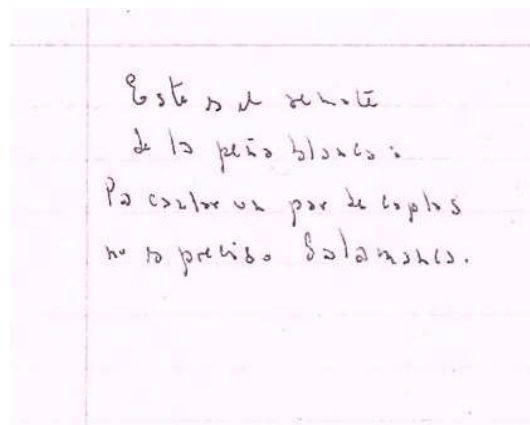
#### Indicaciones de pericón (para la Salamanca 5° C)

- 1° A la voz de aura, ¡aura!: las mujeres rodilla en tierra, los hombres a coronar.
- 2° Va por la segunda, a la voz de aura, ¡aura!: los hombres rodilla en tierra, las mujeres a coronar.
- 3° Va por la tercera: las mujeres las manos sobre los hombros de los hombres.
- 4° Va por la cuarta: ¡a formar el pabellón argentino!



### Ficha 39

Este es el remate  
de la peña blanca:  
pa cantar un par de coplas  
no es preciso Salamanca.



Ficha 40

Décima para el payador Tissone

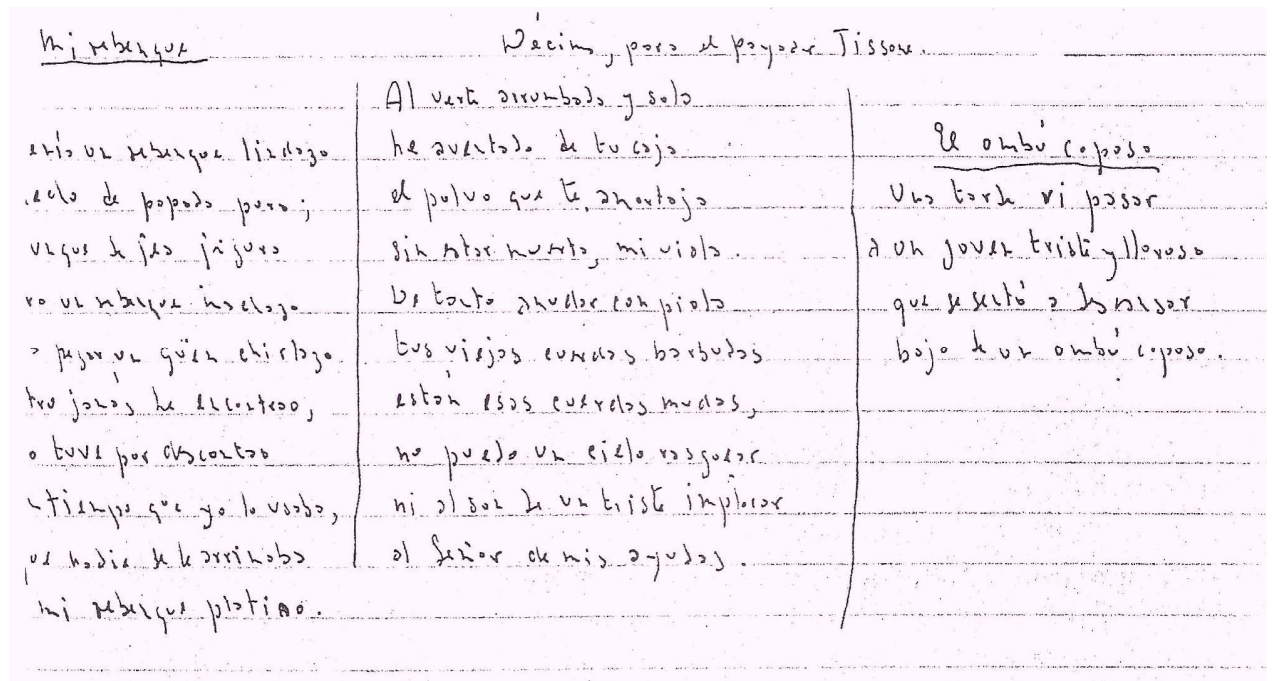
Mi rebenque

Tenía un rebenque lindazo  
hecho de papada pura;  
aunque de fea figura  
pero un rebenque machazo  
a pegar un güen chirlazo  
otro jamás he encontrao,  
o tuve por descontaio  
El tiempo que yo lo usaba  
que nadie se le arrimaba  
a mi rebenque platino

Al verte arrumbada y sola  
he aventado de tu caja  
el polvo que te amortaja  
sin estar muerta, mi vida.  
De tanto anudar con piola  
tus viejas cuerdas barbudas  
están esas cuerdas mudas,  
no puedo un cielo rasgurar  
ni al son de un triste implorar  
al Señor de mis ayudas.

El ombú coposo

Una tarde vi pasar  
a un joven triste y lloroso  
que se sentó a descansar  
bajo de un ombú coposo.



## Ficha 41

### Carnaval

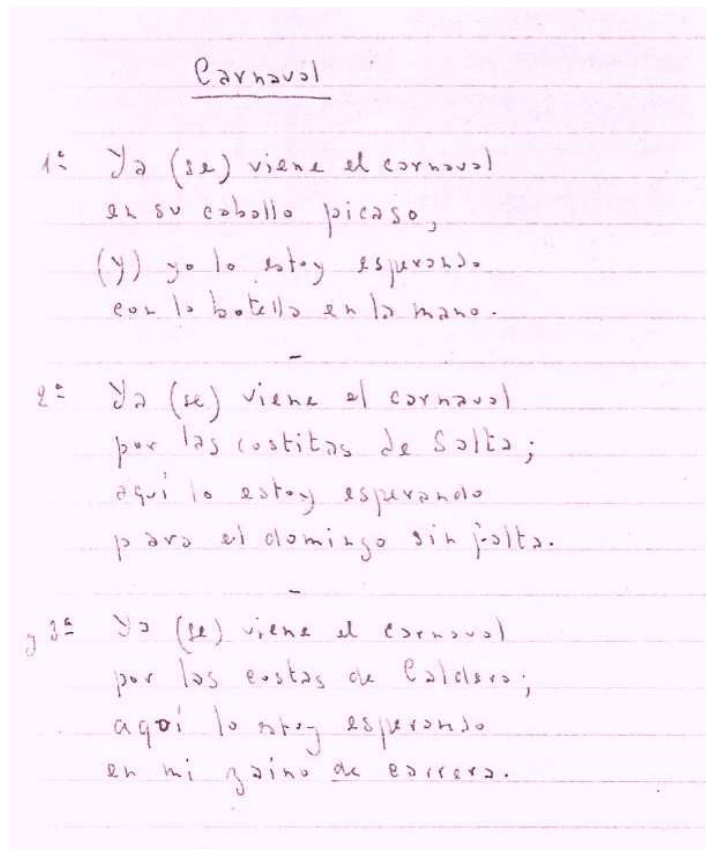
1ª Ya (se) viene el carnaval  
en su caballo picao,  
(y) yo lo estoy esperando  
con la botella en la mano

—

2ª Ya (se) viene el carnaval  
por las costitas de Salta;  
aquí lo estoy esperando  
para el domingo sin falta.

—

y 3ª Ya (se) viene el carnaval  
por las costas de Caldera;  
aquí lo estoy esperando  
en mi zaino de carrera.



## Ficha 42

### El escondido

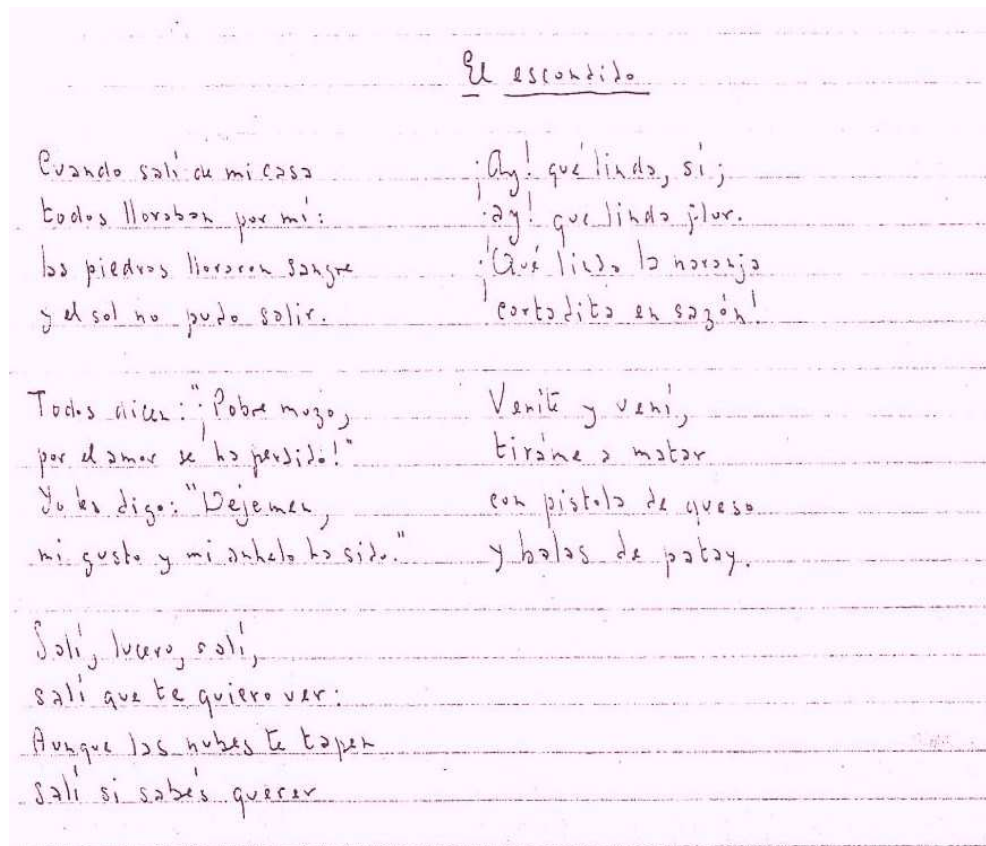
Cuando salí de mi casa  
todos lloraban por mí:  
las piedras lloraron sangre  
y el sol no pudo salir.

¡Ay! qué linda, sí;  
¡ay! qué linda flor.  
¡Qué linda la naranja  
cortadita en sazón!

Todos dicen: "¡Pobre mozo,  
por el amor se ha perdido!"  
Yo les digo: "Dejemen,  
mi gusto y mi anhelo ha sido."

Veníte y vení,  
tiráme a matar  
con pistola de queso  
y balas de patay.

Salí, lucero, salí,  
salí que te quiero ver:  
Aunque las nubes te tapen  
salí si sabés querer.





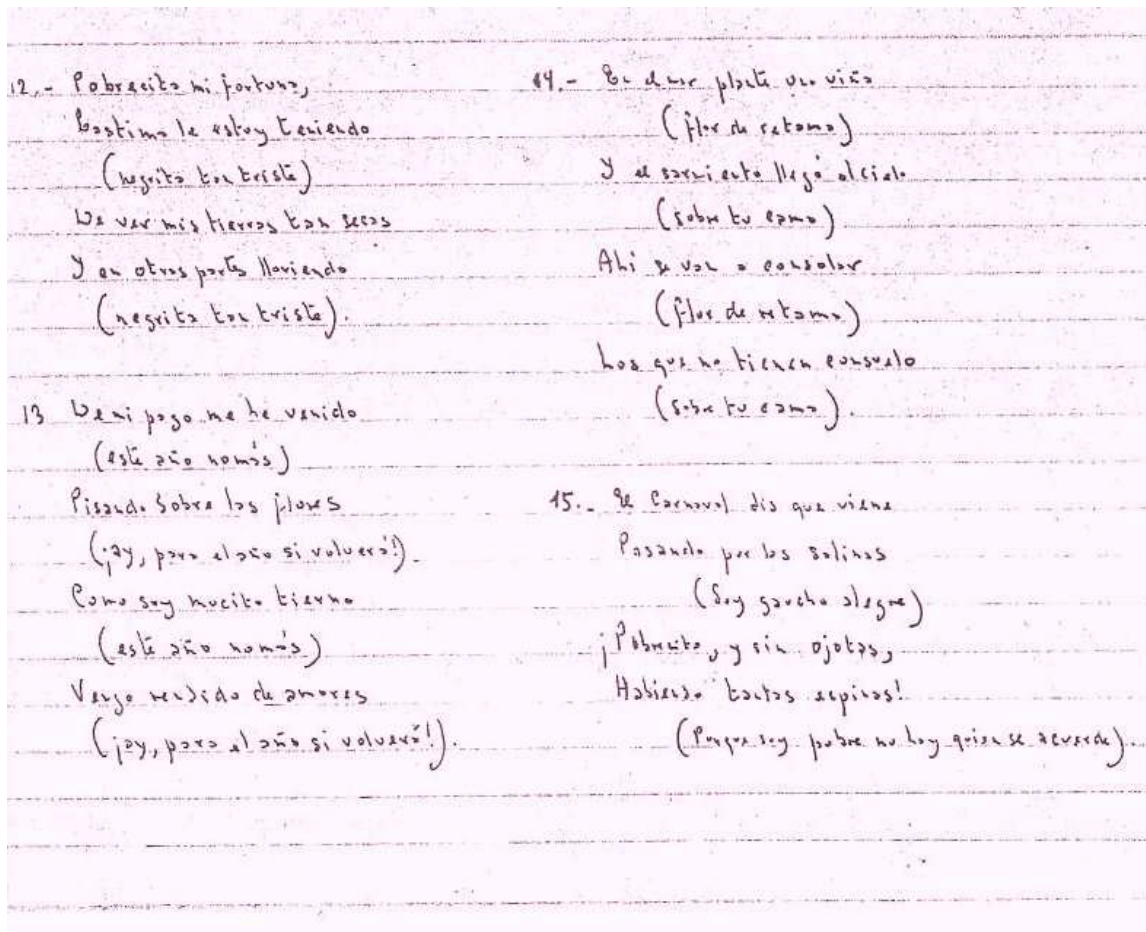
### Ficha 43

12.- Pobrecita mi fortuna,  
Lástima le estoy teniendo  
(negrita tan triste)  
De ver mis tierras tan secas  
y en otras partes lloviendo  
(negrita tan triste)

13 De mi pago me he venido  
(este año nomás)  
Pisando sobre las flores  
(¡ay, para el año si volverá!)  
Como soy mocito tierno  
(este año nomás)  
Vengo rendido de amores  
(¡ay, para el año si volverá!)  
acuerde).

14.- En el mar planté una viña  
(flor de retama)  
y el sarmiento llegó al cielo  
(sobre tu cama)  
Ahí se van a consolar  
(flor de retama)  
Los que no tienen consuelo  
(sobre tu cama)

15.- El Carnaval dis que viene  
Pasando por las salinas  
(soy gaucho alegre)  
¡Pobrecito, y sin ojotas,  
Habiendo tantas espinas!  
(Porque soy pobre no hay quien se

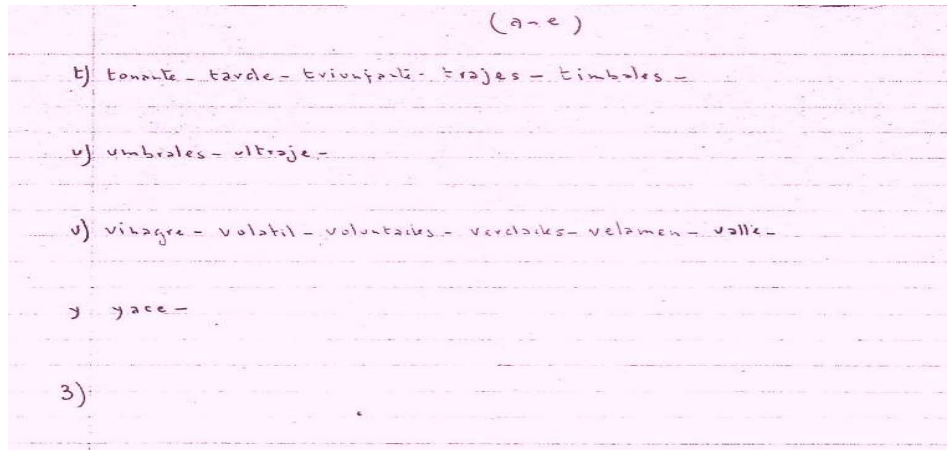


## E) Inventarios de palabras

### Ficha 44

(a - e)

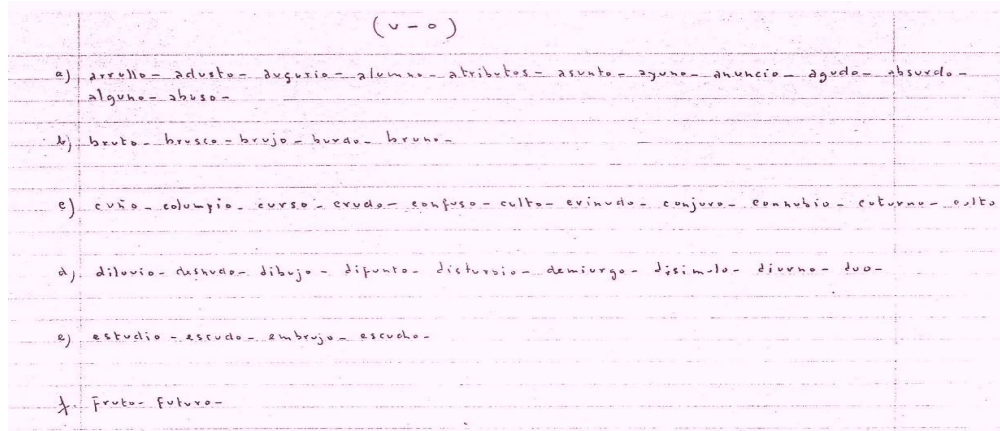
- t) tomate – tarde – triunfante – traje – timbales –
- u) umbrales – ultraje –
- v) vinagre – volátil – voluntades – verdades – velamen – valle –
- y yace –
- 3)



### Ficha 45

(u - o)

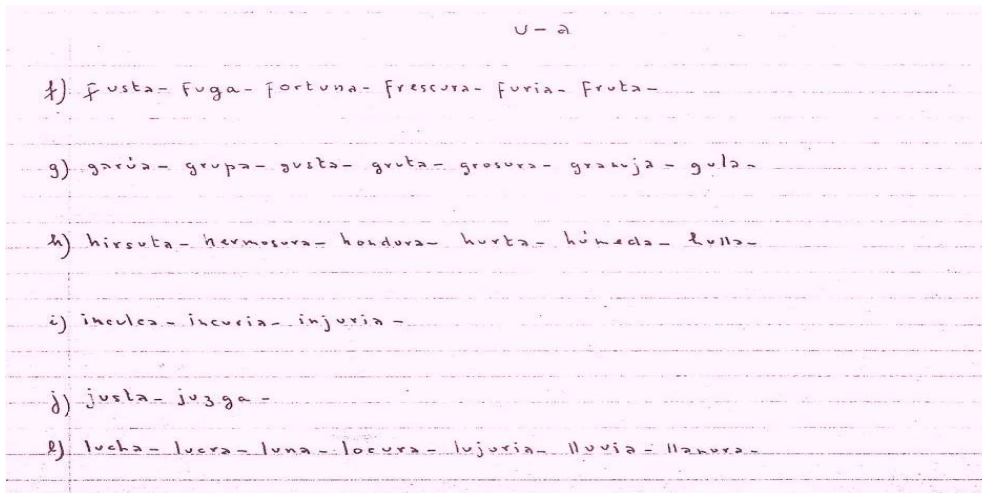
- a) arrullo – adusto – augurio – alumno – atributos – asunto – ayuno – anuncio – agudo – absurdo – alguno – abuso –
- b) bruto – brusco – brujo – burdo – bruno –
- c) cuño – columpio – curso – crudo – confuso – culto – crinado – conjuro – connubio – coturno – culto
- d) diluvio – desnudo – dibujo – difunto – disturbio – demiurgo – disimulo – diurno – dúo –
- e) estudio – escudo – embrujo – escucho –
- f) fruto – futuro –



## Ficha 46

u - a

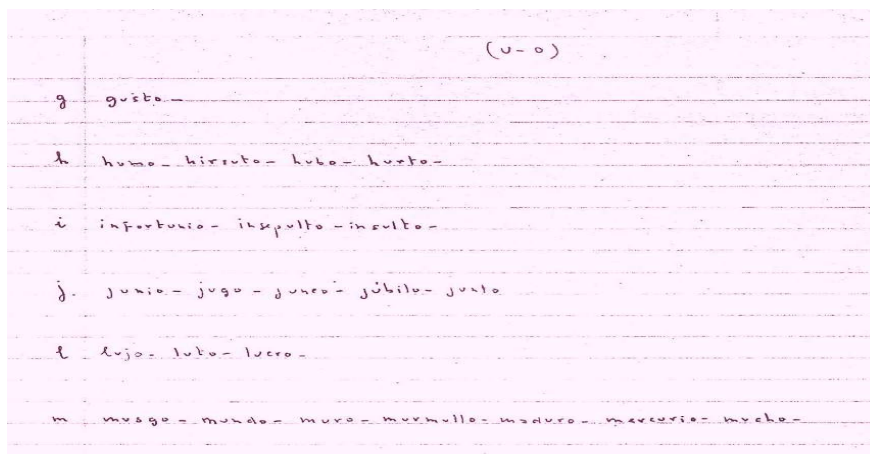
- f) fusta - fuga - fortuna - frescura - furia - fruta -
- g) garúa - grupa - gusta - gruta - grosura - granuja - gula -
- h) hirsuta - hermosura - hondura - hurta - húmeda - hulla -
- i) inculca - incuria - injuria -
- j) justa - juzga -
- l) lucha - lucra - luna - locura - lujuria - lluvia - llanura -



## Ficha 47

(u - o)

- g gusto -
- h humo - hirsuto - hubo - hurto -
- i infortunio - insepulto - insulto -
- j junio - jugo - junco - júbilo - junto
- l lujo - luto - lucro
- m musgo - mundo - muro - murmullo - maduro - mercurio - mucho



## Ficha 48

(a - e)

m) males – metales – mares – mástil – margen – madre – mocedades – mutable –  
masacre

– mortales – Marte – militares – manantiales –

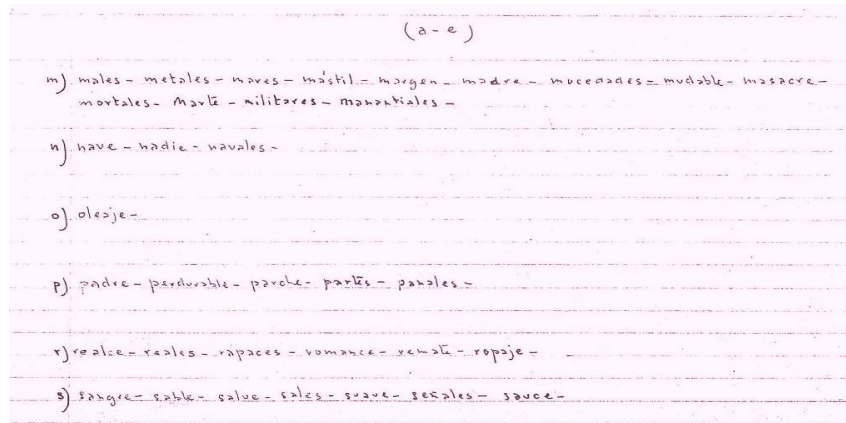
n) nave – nadie – navales

o) oleaje –

p) padre – perdurable – parche – partes – panales –

r) realce – reales – rapaces – romance – remate – ropaje –

s) sangre – sable – salve – sales – suave – señales – sauce –



## Ficha 49

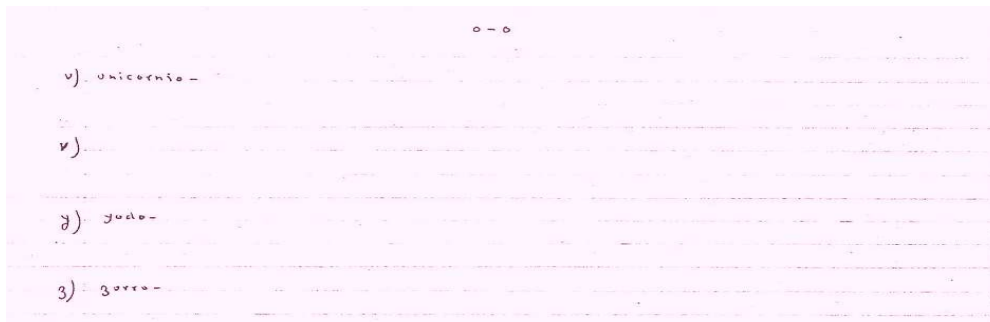
o - o

u) unicornio

v)

y) yodo –

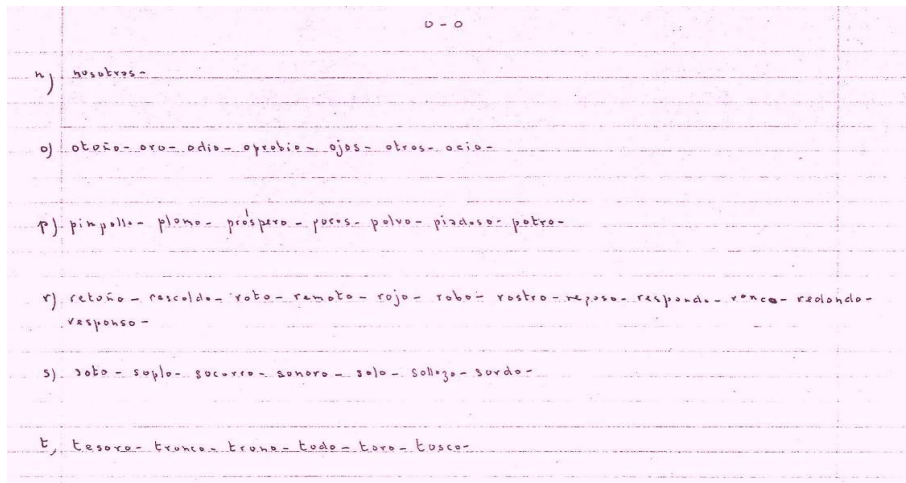
z) zorro –



## Ficha 50

o - o

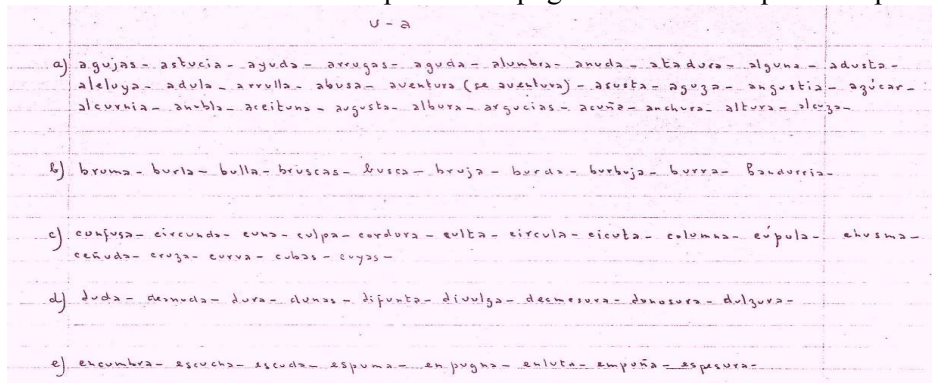
- n) nosotros -
- o) otoño - oro - odio - oprobio - ojos - otros - ocio -
- p) pimpollo - plomo - próspero - poros - polvo - piadoso - potro -
- r) retoño - rescoldo - roto - remoto - rojo - robo - rostro - repaso - respondo - ronco - redondo - responso -
- s) soto - soplo - socorro - sonoro - solo - sollozo - sordo -
- t) tesoro - tronco - trono - todo - toro - tosco -



## Ficha 51

u - a

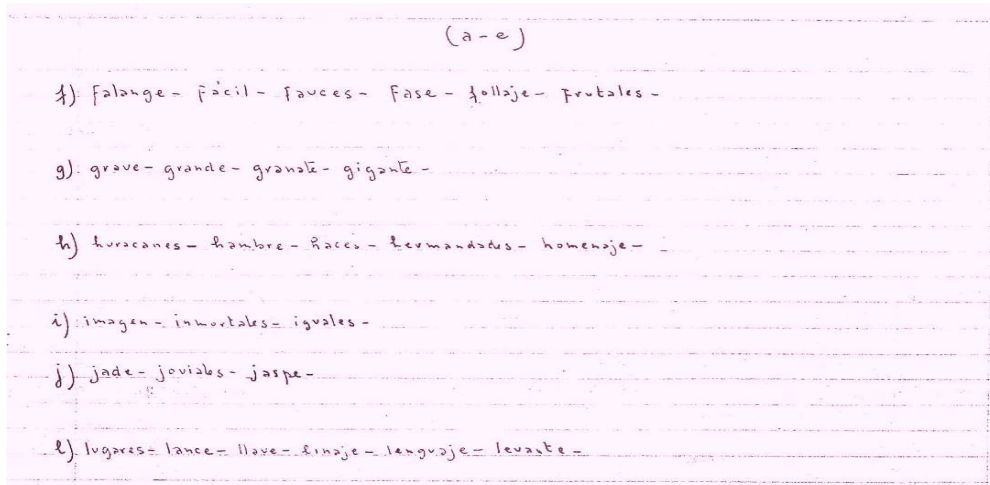
- a) agujas - astucia - ayuda - arrugas - aguda - alumbra - anuda - atadura - alguna - adusta - aleluya - adula - arrulla - abusa - aventura (se aventura) - asusta - aguza - angustia - azúcar - alcurnia - anubla - aceituna - augusta - albura - argucias - acuña - anchura - altura - alcuza -
- b) bruma - burla - bulla - bruscas - busca - bruja - burda - burbuja - burra - bandurria -
- c) confusa - circunda - cuna - culpa - cordura - culta - circula - cicuta - columna - cúpula - chusma - ceñuda - cruza - curva - cubas - cuyas -
- d) duda - desnuda - dura - dunas - difunta - divulga - desmesura - donosura - dulzura -
- e) encumbra - escucha - escuda - espuma - en pugna - enluta - empuña - espesura -



## Ficha 52

(a - e)

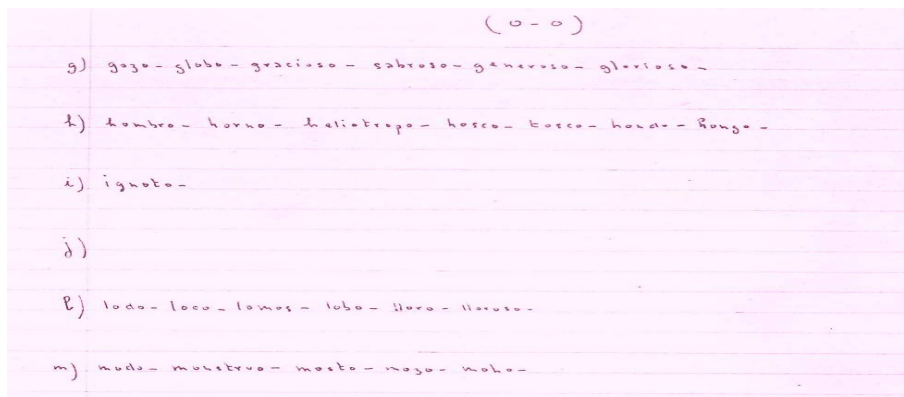
- f) falange – fácil – fauces – fase – follaje – frutales –
- g) grave – grande – granate – gigante –
- h) huracanes – hambre – haces – hermandades – homenaje –
- i) imagen – inmortales – iguales –
- j) jade – joviales – jaspe –
- l) lugares – lance – llave – linaje – lenguaje – levante –



## Ficha 53

(o - o)

- g) gozo – globo – gracioso – sabroso – generoso – glorioso –
- h) hombro – horno – heliotropo – hosco – tosco – hondo – hongo –
- i) ignoto –
- j)
- l) lodo – loco – lomos – lobo – lloro – lloroso –
- m) mudo – monstruo – mosto – mozo – moho –



## Ficha 54

(a - e)

- a) animales - altares - arte - abre - arde - ángel - aire - ave - admirable - ágil - acre - alfanje - árboles - arden - arcángel - abordaje - amable - abre - ancle - alce - alarde - amante - atabales - audaces - afanes - arenales - ayes - antes - arrayanes - azahares -  
b) baile - brillante - barbarie - baluarte -  
c) cárcel - carne - ciudades - coraje - cordaje - cadáver - carmen - cáncer - cáliz - cauce - combate - cabe - cobarde - capitanes - caudales - calles - cristales -  
d) desarme - donaire - dance - durable - diamante - Dafne -  
e) estandarte - esmalte - edades - estambres - engarces - enjambre - estanque - enlace - estivales - festivos -

ales (al)

ares (ar)

ades (ad)

aces (az)

anes (an)

ases (as)

ante

able

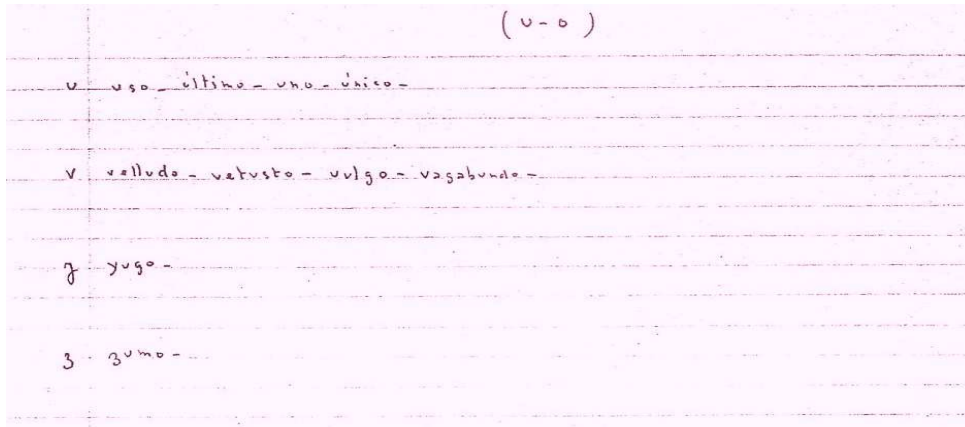
(a-e)

ales (al) a) animales - altares - arte - abre - arde - ángel - aire - ave - admirable - ágil - acre - alfanje -  
ares (ar) árboles - arden - arcángel - abordaje - amable - abre - ancle - alce - alarde - amante - atabales -  
ades (ad) audaces - afanes - arenales - ayes - antes - arrayanes - azahares -  
aces (az)  
anes (an) b) baile - brillante - barbarie - baluarte -  
ases (as)  
ante  
able c) cárcel - carne - ciudades - coraje - cordaje - cadáver - carmen - cáncer - cáliz - cauce - combate -  
cabe - cobarde - capitanes - caudales - calles - cristales -  
d) desarme - donaire - dance - durable - diamante - Dafne -  
e) estandarte - esmalte - edades - estambres - engarces - enjambre - estanque - enlace - estivales - festivos -

## Ficha 55

(u - o)

u uso - último - uno - único -  
v velludo - vetusto - vulgo - vagabundo -  
y yugo -  
z zumo -



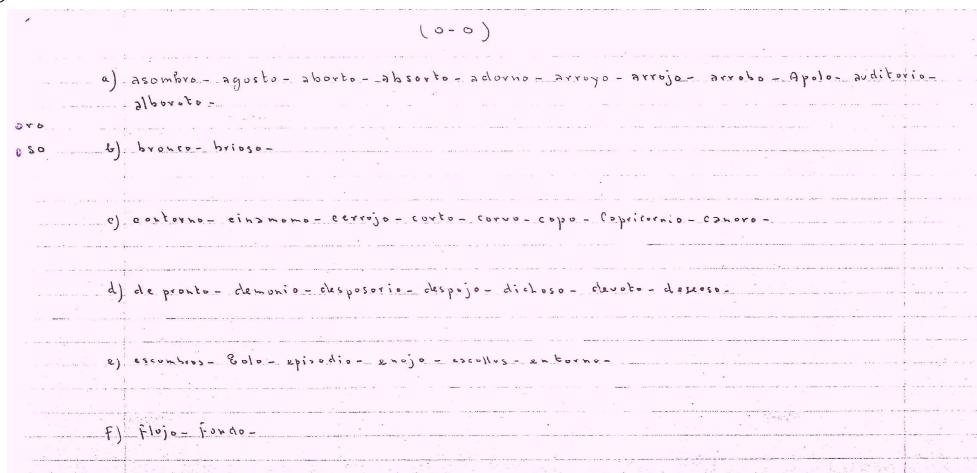
## Ficha 56

(o - o)

a) asombro - agosto - aborto - absorto - adorno - arroyo - arrojó - arrobo - Apolo - auditorio - alboroto -  
b) bronco - brioso -  
c) contorno - cinamomo - cerrojo - corto - corvo - copo - Capricornio - canoro -  
d) de pronto - demonio - desposorio - despojo - dichoso - devoto - deseoso -  
e) escombros - Eolo - episodio - enojo - escollos - entorno -  
f) flujo - fondo

oro

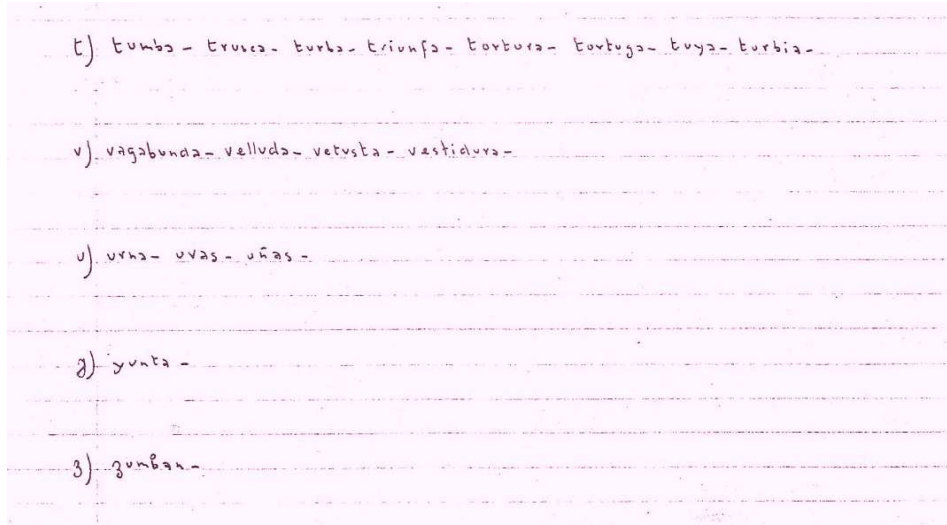
oso





## Ficha 57

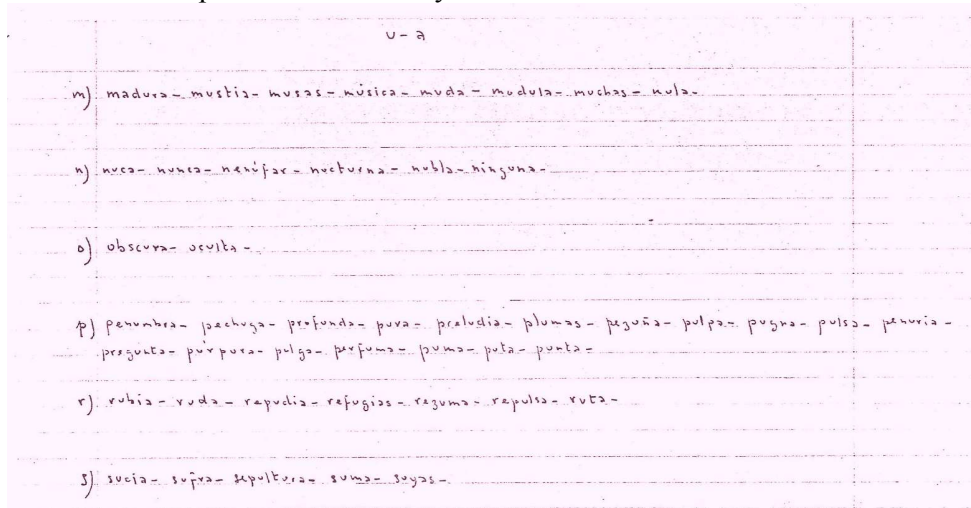
- t) tumba – trunca – turba – triunfa – tortura – tortuga – tuya – turbia –
- v) vagabunda – velluda – vetusta – vestidura –
- u) urna – uvas – uñas –
- y) yunta –
- z) zumban –



## Ficha 58

u – a

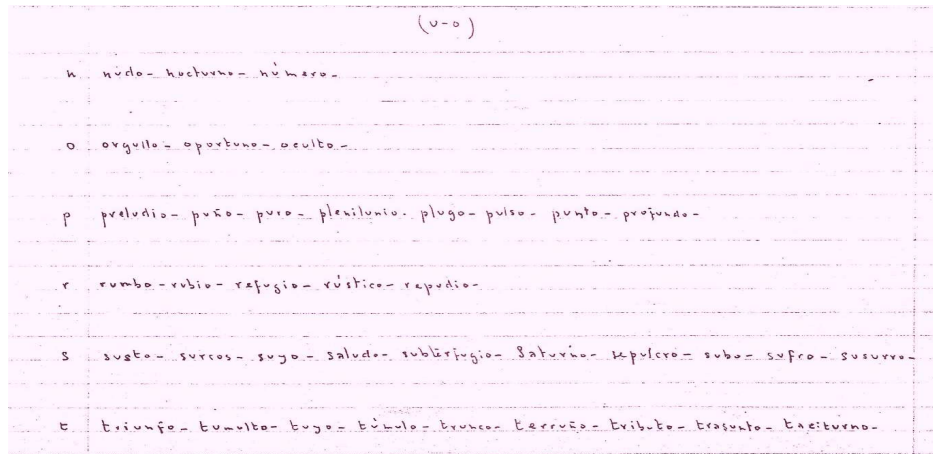
- m) madura – mustia – musas – música – muda – modula – muchas – mula
- n) nuca – nunca – nenúfar – nocturna – nubla – ninguna –
- o) obscura – oculta –
- p) penumbra – pechuga – profunda – pura – preludia – plumas – pezuña – pulpa – pugna – pulsa – penuria – pregunta – púrpura – pulga – perfuma – puma – puta – punta –
- r) rubia – ruda – repudia – refugias – rezuma – repulsa – ruta –
- s) sucia – sufra – sepultura – suma – suyas –



## Ficha 59

(u - o)

n nudo - nocturno - número -  
o orgullo - oportuno - oculto -  
p preludio - puño - puro - plenilunio - plugo - pulso - punto - profundo -  
r rumbo - rubio - refugio - rústico - repudio -  
s susto - surcos - suyo - saludo - subterfugio - Saturno - sepulcro - subo - sufro -  
susurro -  
t triunfo - tumulto - tuyo - túmulo - trunco - terruño - tributo - trasunto - taciturno -



## Ficha 60

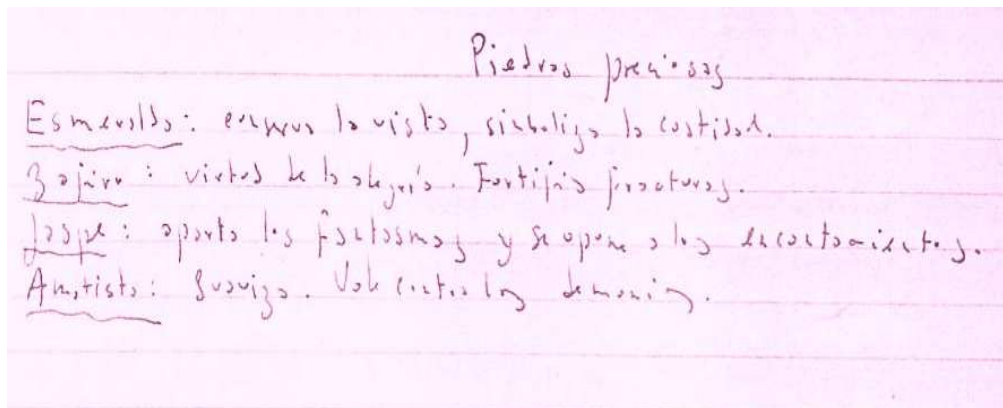
Piedras preciosas

Esmeralda: conserva la vista, simboliza la castidad.

Zafiro: virtud de la alegría. Fortifica fracturas.

Jaspe: aparta los fantasmas y se opone a los encantamientos.

Amatista: suaviza. Vale contra los demonios.



## F) Material pretextual que se supone no corresponde a Adán Buenosayres

### Ficha 61

#### Inteligencia argentina: inteligencia clásica – inteligencia romántica

Hay y hubo una inteligencia argentina – ¿Qué inteligencia? – Por origen (raza, credo, etc.) es una inteligencia hispánica, mediterránea, clásica, ecuménica o católica.

Caracteres esenciales de la inteligencia clásica: 1º Recto ejercicio de la facultad intelectual por acatamiento de sus leyes naturales. – 2º La inteligencia, así ejercida, llega a inteligir los primeros principios. – 3º Inteligencia realista, y 4º Jerárquica, capaz de puntuar las cosas, abstraer su esencia y clasificarlas en un orden jerárquico. – 5º Inteligencia anterior y rectora de la acción.

Inteligencia romántica: La anterior a la forma clásica de abocarse el hombre al mundo que le rodea. Pero hay otra: una actitud antimental, irracional, instintiva; una verdadera antinteligencia. Sus caracteres son: por instinto o sentimiento, individualista; por instintiva, pasional; por irracional, despreciativa y destructora de la inteligencia. Platón señala ya la diferencia de ambas, llamando a la 1ª verdad del filósofo y a la 2ª opinión del vulgo. En cuando la 1ª rige al mundo, tenemos una época clásica (gobierno de la verdad del sabio); si rige la 2ª tenemos una edad democrática (gobierno de la opinión del vulgo) = Los pueblos de origen mediterráneo tienen una mentalidad esencialmente clásica (sus desviaciones hacia la antinteligencia suelen ser pasajeras); los pueblos de origen bárbaro tienen una mentalidad esencialmente romántica (sus conversiones al entendimiento clásico no suelen ser durables). = Fenomenología: Las dos actitudes suelen sucederse una a la otra, según cierto ritmo: la inteligencia clásica tiene un espíritu y una letra; cuando se pierde el espíritu y quedan las fórmulas vacías, se produce una decadencia que llamaríamos académica, seguida generalmente por una devaluación de cuño romántico. Sigue una época romántica, generalmente corta, que por basarse en lo instintivo e irracional no tarda en labrar su destrucción, por el desorden. Como evolución, se vuelve entonces a la inteligencia clásica y se inaugura otra época clásica. = Este fenómeno puede observarse en el arte, en la política, en la ética y en la filosofía<sup>1253</sup>.

Inteligencia argentina: inteligencia clásica - inteligencia romántica -  
Hay y hubo una inteligencia argentina - ¿qué inteligencia? - Por origen (raza, credo, etc.) es una inteligencia  
hispánica, mediterránea, clásica, ecuménica o católica.  
Caracteres esenciales de la inteligencia clásica: 1º Recto ejercicio de la facultad intelectual por acatamiento de sus leyes naturales 2º la  
inteligencia, así ejercida, llega a inteligir los primeros principios 3º Inteligencia realista y 4º Jerárquica, capaz de puntuar las cosas,  
abstraer su esencia y clasificarlas en un orden jerárquico.  
Inteligencia anterior y rectora de la acción.  
Inteligencia romántica: La anterior a la forma clásica de abocarse el hombre al mundo que le rodea. Pero hay otra: una actitud  
antimental, irracional, instintiva, pasional, individualista, despreciativa y destructora de la inteligencia. Platón señala ya la diferencia de ambas,  
llamando a la 1ª verdad del filósofo y a la 2ª opinión del vulgo. En cuando la 1ª rige al mundo, tenemos una época clásica (gobierno de la  
verdad del sabio); si rige la 2ª tenemos una edad democrática (gobierno de la opinión del vulgo) = Los pueblos de origen mediterráneo tienen una mentalidad  
esencialmente clásica (sus desviaciones hacia la antinteligencia suelen ser pasajeras); los pueblos de origen bárbaro tienen una mentalidad  
esencialmente romántica (sus conversiones al entendimiento clásico no suelen ser durables). = Fenomenología: Las dos actitudes suelen sucederse  
una a la otra, según cierto ritmo: la inteligencia clásica tiene un espíritu y una letra; cuando se pierde el espíritu y quedan las fórmulas vacías,  
se produce una decadencia que llamaríamos académica, seguida generalmente por una devaluación de cuño romántico. Sigue una época romántica,  
generalmente corta, que por basarse en lo instintivo e irracional no tarda en labrar su destrucción, por el desorden. Como evolución, se vuelve  
entonces a la inteligencia clásica y se inaugura otra época clásica. = Este fenómeno puede observarse en el arte, en la política, en la  
ética y en la filosofía.

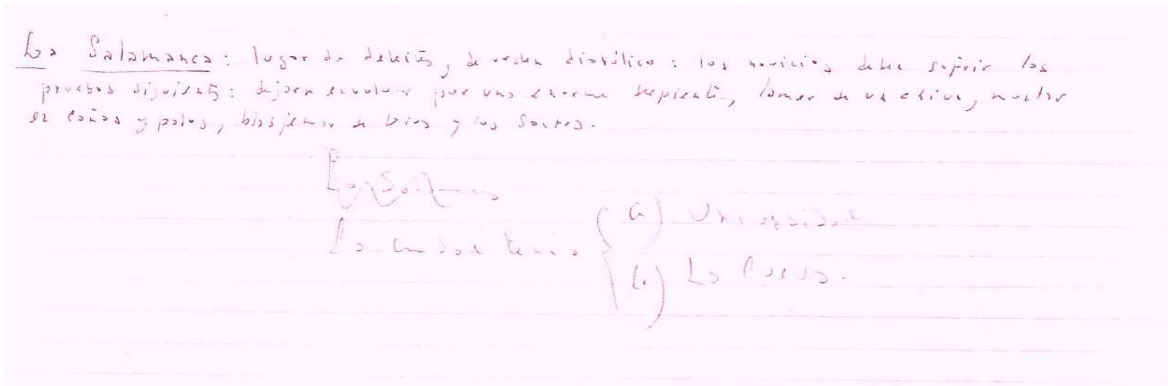
<sup>1253</sup> El contenido de esta ficha probablemente sea un boceto de Leopoldo Marechal: "Sobre la inteligencia argentina" en *Nueva política*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1941.

## Ficha 62

La Salamanca: lugar de deleites, de orden diabólico: los novicios deben sufrir las pruebas siguientes: dejarse envolver por una enorme serpiente, lamer de un chivo, montar 12 cañas y palos, blasfemar de Dios y los Santos.

### ~~La Salamanca~~

La ciudad tenía: (a) Universidad  
(b) La Cueva<sup>1254</sup>



<sup>1254</sup> Probable boceto del final de la obra teatral *Don Juan* (1948).

## **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 arrebatar" en [http://www.elpais.com/articulo/cultura/tesoro/literario/Madrid/dejo/arrebatar/elpepucul/20090611elpepucul\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/tesoro/literario/Madrid/dejo/arrebatar/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.

Garfias, 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, intitolado *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](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.

Muschietti, 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. Nombre, 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, Editorial Ceyne, 1990.

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: Peripecia 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 hemenéutica 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 *Critica del testo* 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 Verdevoeye (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 Saïtta (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]

Zubieta, 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 facsimilizar 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 esquivo 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 montevidianos, 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, Lirica Hispana Nro. 189, 1958.
- : *Evasión II*. Caracas, Lirica 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.

Ainsa, 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, ultraísmo 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 Boreas. 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, Sebastián: “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 Guereño, 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.

Garfias, 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 esquivo 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, Geraldín: "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: “El 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.
- Sebrelí, 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 Vanguard. 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, Guaranía, 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.

Ainsa, 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 *Illuminaciones II (Poesía y capitalismo)*. Madrid, Taurus, 1972.

-----: “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Illuminaciones (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](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, Piri: *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/1/hi/spanish/misc/newsid\\_3590000/3590232.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/misc/newsid_3590000/3590232.stm) [22-10-2011]

Muschiatti, 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 María 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 tobas (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 Girondo.
- 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 Girondo-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 ultraista *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*.