

# El poeta de las trincheras

## Notas a la presencia de Vicente Huidobro en una novela de Rafael Cansinos-Asséns

Marisa Martínez Pérsico

(Università di Macerata / Università Guglielmo Marconi / CONICET)

Durante el período comprendido entre 1918 y 1925 se produce en España la penetración intensiva de las corrientes vanguardistas europeas, y el influjo de Vicente Huidobro –ficcionalizado en la novela de Rafael Cansinos Asséns *El movimiento V.P.* (1921) como *Renato, el poeta de las trincheras*– 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>1</sup>.

Como señalaba Cansinos Asséns 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>2</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 Garfias reconocerá que:

...nos hizo desterrar de nuestras poesías la anécdota, rehuir la descripción y el adjetivo, cultivar la imagen con verdadero frenesí. Por él concentramos y trabajamos el poema, desnudando nuestra visión lírica al rehusar el tópico y la reminiscencia. Aprendimos en él pureza y técnica. Es de justicia reconocerlo<sup>3</sup>.

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>4</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>5</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 soldados poetas que murieron deslumbrados por la revelación de un arte nuevo<sup>6</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>7</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>8</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 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>9</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>10</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 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>11</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>12</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 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>13</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>14</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>15</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>16</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>17</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 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>18</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>19</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>20</sup>. Si Giuseppe Ungaretti había escrito en 1918, en el Bosque de Courton, que “Si stà come/ d’autunno/ sugli alberi/ le foglie”<sup>21</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 *Hallali. 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>22</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>23</sup>. También Blaise Cendrars había sido legionario voluntario (y le amputan un brazo en 1915), lo mismo que Apollinaire (quien estaba leyendo el *Mercur de France* en la trinchera cuando un pedazo de obús se le clavó en la cabeza) y varios dadaístas (será en la guerra donde Breton conocerá a Jacques Vaché). Por todo lo señalado adquiere pleno sentido la afirmación del Poeta de los Mil Años de que “No todo está lo mismo que antes” porque “Los poetas de Europa han combatido en las trincheras”<sup>24</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 simultaneirlas, a percibir el sonido como color y a oír la detonación de los cañones antes que sus ojos vieses el fulgor de los relámpagos. Los obuses se les aparecían como frutos maduros y las estrellas como obuses reventados<sup>25</sup>.

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>26</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>27</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?

[...]

El adolescente cargó con su cartera y a los pocos días volvió: –Es desesperante–gangosé–. 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>28</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>29</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>30</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 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>31</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:

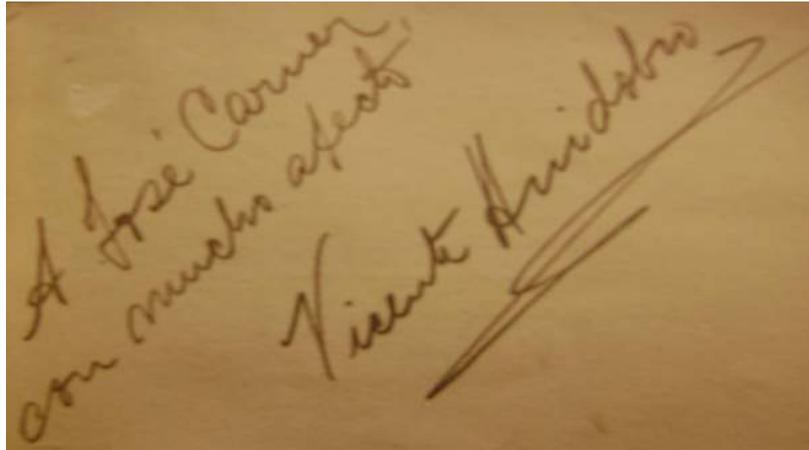
–Gracias –dijo–. Yo no puedo sentarme. Yo soy hijo de la hora más moderna y soy esencialmente dinámico. [...] Yo debo estar de pie, como una antena transmisora, como la Torre Eiffel y como los velívolos. Perdonad, pues, que no me siente. Acabo de nacer, ya lo notaréis en el temblor de mis orejas vibrátiles. [...] 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 anándrico, ¿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>32</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>33</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 Mille hasta *Timon le magnifique* de Max Daireaux<sup>34</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>35</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.

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.



**Imagen 1.** 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>36</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>37</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 los puramente eutrapélicos que podrían caracterizar la década precedente”<sup>38</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>39</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>40</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>41</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, por ellos perdí viejas amistades literarias y en la Prensa de provincias se me llamó ‘corruptor de juventudes’<sup>42</sup>.

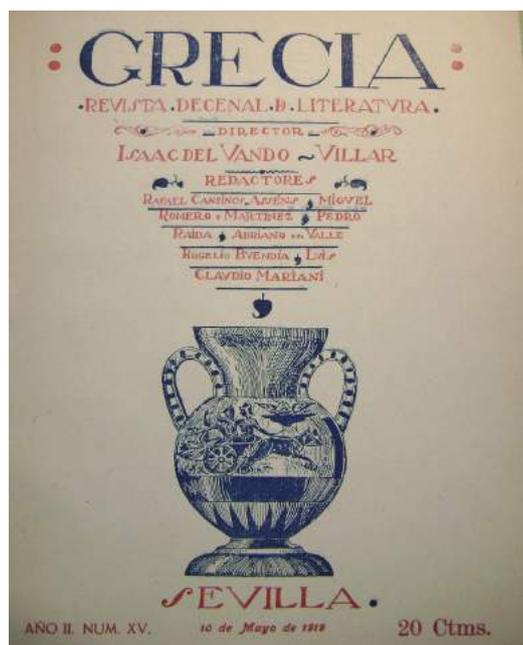
Que el humor es un recurso plenamente incorporado a la producción literaria vanguardista se torna evidente, también, en las publicaciones periódicas. Una sección estable de la revista *Grecia* se titula “Panorama ultraísta (risa, sonrisa y eutrapelia)”, subtitulada a veces como “Arlequiniana”, y nace 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>43</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”–, también se caricaturiza su manía de originalidad, el permanente autopanegírico y su obsesión de omnipresencia, denunciando plagios 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 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>44</sup>.



**Imagen 2.** 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.

## El cultivo de la *nueva imagen* y la estela luminosa de Vicente Huidobro

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>45</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>46</sup>. Borges, desde las páginas de *Alfar*, afirmará que “la metáfora es una ligazón entre dos conceptos distintos”<sup>47</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>48</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>149</sup>. Por su parte, Guillermo de Torre recomendaba la generación de imágenes inéditas obtenidas al trasmutar percepciones estáticas en dinámicas (“tras la lluvia/ nos embiste la montaña/ con un cuerno del arco iris”)<sup>50</sup>. Clarificadora es la carta que 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>51</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>52</sup>. “Metáfora transformada a la moderna” denomina Javier San José Lera a este procedimiento creativo largamente cultivado durante los años veinte<sup>53</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 luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita<sup>54</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>55</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>56</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>57</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>58</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 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:

Quando escribo: “El pájaro anida en el arco iris”, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver. [...] *El océano se deshace agitado por el viento de los pescadores que silban* presento una descripción creada; cuando digo: *los lingotes de la tempestad*, os presento una imagen pura creada, y cuando os digo: *Ella era tan hermosa que no podía hablar*, o bien: *la noche está de sombrero*, os presento un concepto creado<sup>59</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>60</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>61</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>62</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>63</sup>. Este artículo 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>64</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>65</sup>.

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).

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 desesemantizador, 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 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.

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>66</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>67</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>68</sup>.

---

<sup>1</sup> Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera: *El grupo poético del '27. Tomos I y II*. Madrid, Cincel, 1980, p. 9.

<sup>2</sup> Rafael Cansinos Assens: “Haciéndonos justicia. El Ultraísmo” en *Grecia* Nro. XXXIII, año II, 20 de noviembre de 1919, p. 4.

<sup>3</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 librecas” y en carta del 2 de octubre del año siguiente informa que “penetrado en la estancia del imaginífico chileno Vicente Huidobro en Madrid –cuya obra admiro desde los albores de *La gruta del silencio* hasta *Adán*– y deseando gustar de las primicias rebeldes de *El Horizonte Cuadrado*, le ruego me envíe una sencilla tarjeta de presentación para saludarle personalmente yo mismo”. En: Carlos García

---

(Ed.) *Correspondencia Rafael Cansinos-Assens – Guillermo de Torre 1916-1955*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004. Cuando la polémica con los ultraístas se desate, Huidobro publicará en la revista parisina *Création* dos cartas de Torre donde este admite su temprana admiración por el chileno: el 28 de diciembre de 1918 le había escrito que “junto con las irradiaciones de afines espíritus galos con quienes Usted nos hizo intimar y a los que vamos desglosando pausadamente, estamos ya aguerridos para 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 Bajarla: *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen del creacionismo*. Buenos Aires, Devenir, 1964.

<sup>4</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento V.P.*, Madrid, Arca, p. 73.

<sup>5</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.

<sup>6</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 115.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>8</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.

<sup>9</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>10</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 76.

<sup>11</sup> Carlos García (Ed.): *Correspondencia... op. cit.*, p. 118.

<sup>12</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”.

<sup>13</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>14</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>15</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 115.

<sup>16</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>17</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.

<sup>18</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>19</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 82.

<sup>20</sup> Claudia Salaris: *Dizionario... op. cit.*, p. 53.

<sup>21</sup> Giuseppe Ungaretti: *Vita d'un Uomo (Tutte le poesie)*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, p. 133.

<sup>22</sup> Vicente Huidobro: *Hallali*. 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>23</sup> Guillaume Apollinaire: *Calligrammes. Poemes de la paix et la guerre (1913-1916)*. París, Mercure de France, 1918, p. 3.

<sup>24</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>26</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 movedizo, 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>27</sup> Jorge Schwartz: “Cansinos Assens y Borges: ¿un vínculo (anti)vanguardista?”, *art. cit.*, p. 714.

<sup>28</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>29</sup> Ramón Gómez de la Serna: *Pombo*. Madrid, Imprenta Mesón de los Paños, 1918, pp. 138-139.

<sup>30</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.

<sup>31</sup> Jorge Luis Borges: *Cartas... op. cit.*, p. 143. La carta está fechada el 14 de febrero de 1921.

<sup>32</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento... op. cit.*, pp. 78-79

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pp. 32-34.

<sup>34</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 incomprensidos 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 Ballerinet, que traducido sería Tristoncilla Danzarinita, es Marie Laurencin, a quien Apollinaire habría conocido en 1907. La escultura que el autor francés y Pablo Picasso denominaban “El pájaro de Benin” también existió, y el primero había bautizado metonímicamente con ese nombre al pintor malagüeño en la vida real. Hacia 1915 Apollinaire escribe una carta a Madeleine donde explicita su voluntad de fundir elementos poéticos y humorísticos en la novela: “Pero amor mío, *El Poeta asesinado* no es un libro terrible; es una recopilación como *El Heresiarca*, pero con más humor [...] es un intento de relato más lírico con un elemento de sátira”, en Guillaume Apollinaire: *Alcoholes. El poeta asesinado*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 78. Edición de José Ignacio Velázquez. Por otra parte, el episodio en que Croniamantal dice al pájaro de Benin “Ayer hice mi último poema en versos regulares: “*Máscaras/ ¡Cáscaras!*” guarda similitudes con el pasaje donde el Poeta del Sur/Vando Villar recita el poema que alterna los vocablos “coco” y “caca”. Si los integrantes del movimiento V.P. deseaban liberar al lenguaje de sus ataduras y festejaban el blanco del poema, Croniamantal se propone componer “una poesía libre de cualquier estorbo, aunque sea el del lenguaje. Escucha, amigo mío: *MAHÉVIDANOMI RENANOCALIPNODITOC/ EXTARTINAP (SIGNO MÁS) V.S./ A.Z./ Tel.: 22-122 Pan : Pan/ OeaoiiiiioKTin/ Iiiiiiiiiiii*” a lo que el Pájaro de Benin/Picasso responde “tu último verso, mi pobre Croniamantal, [...] no es más que un puro plagio de Fr.nc.s J.mm.s” en alusión a Francis Jammes y su verso “iiiiiiiiiiiiiiiiiii” perteneciente a la segunda escena de *Le deuil des primevéres*. Nótese la semejanza con la estrategia del *recortismo*. A pesar de que muy probablemente hacia 1921 el sevillano no conociera la novela del francés, ambos compartieron un similar programa narrativo.

<sup>35</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.

<sup>36</sup> Ramón Buckley y John Crispin: *Los vanguardistas... op. cit.*, p. 267.

<sup>37</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 12.

<sup>38</sup> José Carlos Mainer: *La edad de plata (1902-39)*. Madrid, Cátedra, 1983, p. 181.

<sup>39</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 12.

<sup>40</sup> Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, pp. 417-418.

- 
- <sup>41</sup> Renato Poggioli: *Teoría del arte... op. cit.*, p. 153.
- <sup>42</sup> Cesar Arconada: “Entrevista a Rafael Cansinos Assens” en *La Gaceta Literaria*, 15 de junio de 1929, pp. 17-20.
- <sup>43</sup> Andrés Soria Olmedo: *Vanguardias... op.cit.*, p. 86.
- <sup>44</sup> Rafael Cansinos Assens: *El movimiento...op.cit.*, p. 115.
- <sup>45</sup> Federico García Lorca: “La imagen poética en Don Luis de Góngora (1932)” en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1955, pp. 68-71.
- <sup>46</sup> Vicente Huidobro: *Manifiesto de Manifiestos. Obra Selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 322.
- <sup>47</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>48</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>49</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>50</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.
- <sup>51</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>52</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>53</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.
- <sup>54</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>55</sup> Javier San José Lera: “La imagen poética...” *art. cit.*, p. 404
- <sup>56</sup> Jorge Luis Borges: “Campos atardecidos” en *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 13.
- <sup>57</sup> Julio Herrera y Reissig: “Clarooscuro” en *Los éxtasis de la montaña*. Madrid, Huerga y Fierro, 2005, p.47.
- <sup>58</sup> Norah Lange: *Obra completa*, Tomo I. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p.98.
- <sup>59</sup> Vicente Huidobro: “El Creacionismo” en *Obra selecta*. Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 308.
- <sup>60</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 166.
- <sup>61</sup> José Luis Bernal: *El Ultraísmo... op. cit.*, p. 8.
- <sup>62</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>63</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.
- <sup>64</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>65</sup> Rosa María Martín Casamitjana: *El humor... op. cit.*, p. 194.

---

<sup>66</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>67</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>68</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”.