

José Manuel López de Abiada

GUILLERMO DE TORRE:
VERSIFICADOR Y TEORICO ULTRAISTA,
CRONISTA Y DEFINIDOR DE LA VANGUARDIA

Preámbulo

Guillermo de Torre suele ser recordado como cronista puntual e historiador de los movimientos de vanguardia y crítico y teórico literario de talla internacional. Se suele olvidar, sin embargo, que fue propagador entusiasmado del movimiento de renovación literaria llamado *ultraísmo*, colaborador infatigable de las revistas de esa época y, sobre todo, autor de *Hélices* (1923), el libro de poemas más representativo de los varios estilos de versificación ultraísta, amén de referencia segura y encomiable para calibrar el influjo de la vanguardia ultra en la poesía de la generación del 27. El propio autor da un juicio de valor severo e inexorable sobre su único poemario:

Exhibía aquel libro un carácter insolente y subversivo, delataba un radical disconformismo. Pretendían en suma aquellos poemas señalar una dirección divergente, dar un violento golpe de timón en la lírica postmodernista. Ambiciosamente intelectuales querían romper con el sentimentalismo, la delicuescencia subjetiva, los motivos tradicionales del amor y afines; en suma, con toda la simbología romántica y simbolista o más exactamente, con los rezagos del rubendarismo. Exaltaban, por el contrario, los motivos del mundo moderno que entonces amanecientes nos parecían deslumbrantes a algunos veinteañeros; concretamente, utilizaban derivados del mundo dinámico y maquinístico que acababa de instaurar el futurismo, cuya influencia sobre mí no vacilo en calificar de tan ingenua e inverosímil como avasalladora. [...] En definitiva, venía a ser un muestrario experimental de las últimas novedades.¹

Convencido pronto de que la poesía no era el género adecuado para expresar sus vivencias y convicciones, y acosado por una aguda fobia contra las frases "cotidianas" y los lugares comunes del lenguaje literario, sufrió como pocos ante la imposibilidad de revestir sus

1 Guillermo de Torre: "Esquema de autobiografía intelectual", en *Doctrina y estética literaria*, Madrid 1970: Guadarrama, p. 17.

inquietudes y vivencias en palabras y formas insólitas. Y pronto se percató de que su angustiada preocupación y sus desvelos provenían de una concepción antitradicional de la literatura. De ahí que se sintiera fascinado por la actitud de negación radical de la literatura – y del arte en general – de la escuela dadaísta, que buscara una salida en la crítica y que, como el mismo Torre ha subrayado con insistencia, la vocación crítica se manifestara "más poderosa y duradera que el pasajero enfervorizamiento por una lírica imposible." Y continúa:

Puesto que el fenómeno literario no se reducía para mí a un engañoso hechizamiento por lo poético, y la literatura me interesaba apasionadamente en toda su amplitud de géneros y matices, mi puerto natural de desembarque era el que acabo de nombrar: la bahía crítica. La crítica literaria y estética, entendida como un afán de comprender, de valorizar lo nuevo.²

He aquí, por tanto, el origen de su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) y el porqué su experiencia de creación poética quedó reducida a un único libro. Por otro lado, el volumen de crítica tuvo un éxito de público inmediato, mientras que el poemario no logró superar los límites del reducido grupo de iniciados en el movimiento vanguardista. Ejerció la crítica diaria y combativa en revistas y periódicos prestigiosos, desempeñó cargos oficiales en revistas (fue incluso secretario de algunas, entre ellas *La Gaceta Literaria*) e instituciones culturales, fue asesor literario de editoriales, entre las que cabe destacar la Editorial Losada de Buenos Aires, de la que fue cofundador. En Losada editó y prologó, por ejemplo, las *Obras completas* de Lorca, la poesía de Herrera y Reissig, la *Antología rota* de León Felipe, *Los complementarios* de Antonio Machado, antologías de Gómez de la Serna, etc. Tradujo varios títulos del francés (entre los que se encontraban obras de Camus, Sartre, Jacob). Colaboró en las revistas y periódicos más prestigiosos de España, América y Europa, "saltando todas las fronteras, hasta ser, entre los de su generación, uno de los escritores más universales de nuestra época"³. Fue profesor de Literatura Española Moderna en la Universidad de Buenos Aires, conferenciante incansable por toda América, autor de una bibliografía impresionante. Un auténtico escritor, un

2 Guillermo de Torre: "Esquema de autobiografía intelectual", op. cit., p. 19.

3 Ricardo Gullón: "Guillermo de Torre o el crítico", en Guillermo de Torre: *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona 1962: Seix Barral, pp. 26-27.

ensayista que consideraba que la crítica también era creación. Mas no se trata ahora de recordar ni siquiera los títulos más significativos de su ingente obra. Sólo intentamos ofrecer una gavilla de consideraciones en torno a *Hélices*, el documento más representativo y, en cierto modo, sintomático del ultraísmo español. Un documento, por tanto, de una época y un movimiento determinados, integrado por un conjunto de composiciones curiosas, pero características y significativas, pese a que la relevancia de sus sentido y significación no radique precisamente en la calidad poética de sus versos, y a que el libro sea fruto de una sensibilidad de época más que de una sensibilidad poética individual.

El término y el concepto de vanguardia en España

Cuando se habla de la vanguardia, suele ser de rigor comenzar con la referencia al origen del vocablo y a sus diferentes significados. Sin embargo, el término tiene carta de origen y aparece en los diccionarios con connotaciones semánticas precisas. El de la Real Academia Española registra bajo el vocablo *vanguardia* o la locución de vanguardia, entre otras que no nos conciernen, las definiciones siguientes:

avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.; [...] movimientos, grupos, personas, etcétera, partidarios de la renovación, avance y exploración en el campo literario, artístico, político, ideológico, etc.

En España, el término empieza a cundir con este significado en 1919, en un poema del joven ultraísta Miguel Romero y Martínez: "Quiero con vosotros los Fuertes / que formáis la *vanguardia del Arte*, / luchar por los ideales humanos."⁴

En el *Manifiesto Vertical ultraísta*⁵ de Guillermo de Torre, el vocablo aparece dos veces, en un contexto concreto y con el significado de *movimiento de vanguardia artística*:

4 En *Grecia*, núm. 13 (15 de abril de 1919), p. 1. (El subrayado es mío). Para más detalles, cfr. Gloria Videla: *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid 1963: Gredos, p. 44.

5 Aparecido en forma de suplemento de *Grecia* (núm. 50, 1 de noviembre de 1920). Reproducido también (en parte ilegible) en el libro de Videla, lámina núm. 2 (p. 232 b-c).

Todas las pugnaces corrientes estéticas de vanguardia abocan hoy al mismo lema unificador: Creación. El Arte Nuevo apellídase *ultraísta, creacionista, cubista, futurista, expresionista*, comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente ...

Esta acepción queda definitivamente consagrada en otros ensayos de Torre, especialmente en su fundamental y ya clásico libro *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid 1925: Caro Raggio). Pese a todo, a juicio de Gustav Siebenmann, la crítica española ha preferido otras denominaciones (por ejemplo, *ultraísmo, creacionismo*, etc.):

el vocablo *vanguardia* aparece vagamente como término de clasificación cronológica en los manuales de literatura y en la crítica, pero cabe señalar que la gran generación poética llamada 'del 27' prefirió olvidar la palabra.⁶

En la encuesta efectuada por Miguel Pérez Ferrero en el número 83 de *La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1930) sobre la vanguardia⁷, y dirigida a escritores jóvenes representativos, hay unanimidad – pese a la disparidad de opiniones de los encuestados sobre la noción de vanguardia y a que algunos (Bergamín y Marichalar) rechazasen el concepto como tal – sobre la existencia de la vanguardia literaria española. Entre las opiniones de los treinta y tres escritores que responden a la encuesta, cabe destacar de modo especial la de César M. Arconada, por sus consideraciones sobre la teoría estética, la creación literaria y la vanguardia política. La respuesta de Arconada comienza con una "observación personal":

Cada día tengo menos interés por el esteticismo, o si se quiere más claro: por la definición. La estética es el refugio cómodo y común de todos los jóvenes. [...] A la mayor parte de los jóvenes de mi generación nos ha pasado lo contrario: hemos aprendido a pensar antes de saber escribir. No sabíamos cómo se andaba, y ya reflexionábamos sobre la estética de los pasos.

Y continúa:

-
- 6 Gustav Siebenmann: "El concepto 'Vanguardia' en las literaturas hispánicas", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo 1984: Universidad de Oviedo, t. 5, p. 350.
- 7 La "encuesta sensacional" llevaba el título general "¿Qué es la vanguardia?", y constaba de las cuatro "preguntas fijas" siguientes: "1ª ¿Existe o ha existido la vanguardia? 2ª ¿Cómo la ha entendido usted? 3ª A su juicio, ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día? 4ª ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde su punto de vista político?"

El vanguardismo literario existió en un tiempo en que era preciso imponer una nueva sensibilidad de acuerdo con las exigencias de una época nueva. La línea que marca esta época pasa por un meridiano común: aplicación del motor de explosión, cine, revolución rusa, literatura de vanguardia, arquitectura racionalista y cubismo. [...]

Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. [...]

En el arte, actualmente, todo está preparado para crear, es decir, para callar. Quien se sienta animoso, no tiene enemigo contra quien cruzar la espada. Por esto el joven que todavía sigue siendo vanguardista – acometedor – se interesa por otros aspectos, por otros objetivos menos logrados: por la política. Es un ejército que cambia de frente. Conquistado un sector, se decide a emprender la conquista del otro. En este momento sobreviene la guerra civil: cada uno se va por un lado. Y el antiguo ejército literario está en pelea.⁸

Benjamín Jarnés responde al cuestionario con una larga cita de un trabajo suyo aparecido en *Proa* (Buenos Aires), en 1924. Insiste, precisamente, en lo contrario de Arconada (en la necesidad de separar con nitidez teoría estética, creación literaria y política), para concluir aseverando, en un breve añadido a lo dicho en *Proa*:

La vanguardia literaria española existe, puesto que hablamos de ella. ¿Es – o fue – *un ente real*? ¿*Un ente racional*? De cualquier modo tiene existencia. Unos escritores, en un momento determinado de la historia de las letras españolas, han abandonado el grueso del ejército y han tomado posiciones *avanzadas*. Eso es – estratégicamente – vanguardia. Decir nombres, precisar qué "postulados literarios" propugna y propugnó, cómo la juzgo desde un punto de vista político y desde otros puntos de vista meramente literarios, es tarea muy larga para una encuesta. Es tarea para un libro de bastante extensión que he de escribir muy pronto.⁹

Desgraciadamente, Jarnés no escribió el libro prometido, cuyo título – *Elogio de la impureza* – adelanta incluso en varias ocasiones.

Futurismo y dadaísmo, precursores del ultraísmo

El futurismo ha generado una ingente bibliografía. En los últimos lustros, el interés por ese movimiento ha crecido incesantemente, sobre todo en Italia. A juzgar por las abundantes monografías y los

8 *La Gaceta Literaria*, núm. 84, pp. 3-4.

9 *La Gaceta Literaria*, núm. 85, p. 3. Para un análisis global y detallado, cfr. mi ensayo "De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la 'deshumanización' y el compromiso", *Journal of interdisciplinary literary Studies/Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios* (Amsterdam-Lincoln), 1 (Spring 1989), pp. 19-62.

números monográficos de revistas, no hay duda de que Marinetti, los futuristas y el futurismo están de moda. No en vano fue el primer movimiento de vanguardia con una ideología concreta y absoluta que abarcaba los diversos sectores de la vida, la literatura, del arte en general y de la política. Estimulado por un impulso totalitario, difiere nítidamente de los demás movimientos y escuelas literarias que lo preceden, se impone como modelo y es a la vez precursor de las vanguardias literarias surgidas en las décadas segunda y tercera del siglo. Al publicar en el *Figaro* del 20 de febrero de 1909 el *Manifiesto del Futurismo*, Marinetti se pone a la par de las demás corrientes o escuelas literarias modernas precedentes, de cuyos escritos teóricos, proclamas y manifiestos Marinetti extrae temas, conceptos y motivos. El mismo Marinetti confiesa los nombres de sus precursores: Zola, Whitman, Paul Adam, Gustave Kahn, Verhaeren, entre otros. Es además evidente el influjo de los simbolistas franceses, Bergson, Nietzsche, Sorel (exaltador de la violencia y uno de los creadores de la teoría del sindicalismo revolucionario inspirado en Bergson), D'Annunzio, Jules Romains, Mario Morasso (cantor de la estética "maquinista") y Gian Pietro Lucini (propagador y autor del *Verso libero*).

Un somero cotejo de los manifiestos de Marinetti con las proclamas o los escritos teóricos de la época permite vislumbrar ostensibles y categóricas desemejanzas: ruptura incondicional con la cultura del pasado, antiacademicismo, alabanza y celebración de la civilización tecnológica, desmantelamiento de la sintaxis (el verbo se debería usar preponderantemente en infinitivo, el adjetivo y el adverbio deberían ser abolidos), la puntuación sería substituida por signos matemáticos (x, - , ; , + , = , > , <) y musicales, la imprenta, los caracteres tipográficos y la dimensión gráfica adquirirían importancia suma, modernolatría o mito de lo moderno, apología de la velocidad (un automóvil de carreras era, en su opinión, más hermoso que la Victoria de Samotracia) la agresividad y la violencia ("Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo –, el militarismo, el patriotismo")¹⁰, culto del superhombre, ímpetu prometeico, irracionalismo, exaltación del activismo, etc. En fin, *grosso modo*, las tesis

10 Guillermo de Torre ve en este pasaje la "primera presencia del fascismo letal" (*Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid 1974: Guadarrama, tomo I, p. 94).

Sin embargo, también hay que tener presentes las diferencias: p. ej., estadolatría

que Marinetti había formulado en los once puntos del primer *Manifiesto*¹¹, en el que aparecían compendiados todos los elementos esenciales de su doctrina (que luego disociaría en numerosos manifiestos posteriores, pero sin nuevas aportaciones relevantes).

Pero aún más sintética y representativa es la proclama titulada *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, aparecida en francés en 1912, y recogida ese mismo año, en la versión italiana, en el volumen colectivo *I poeti futuristi* (Milano: Edizioni futuristiche di Poesia). He aquí los puntos esenciales del *Manifiesto técnico*¹²:

1. **Es menester destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar, según van naciendo.**
2. **Se debe usar el verbo en infinitivo**, para que se adapte elásticamente al sustantivo y no quede sometido al yo del escritor que observa o imagina. [...]
3. **Se debe abolir el adjetivo**, para que el sustantivo desnudo guarde su color especial. [...]¹³
4. **Se debe abolir el adverbio**, vieja hebilla que ata las palabras unas a otras. [...]
5. **Cada sustantivo debe tener su doble**, es decir, debe ir seguido, sin conjunción alguna, por el sustantivo al que está unido por analogía. [...]

y culto a la jerarquía fascista vs dimensión anárquica del primer futurismo (después de la "asimilación", el fascismo contrarrestó completamente la dimensión anárquica y subversiva del futurismo).

- 11 Cfr. al respecto la edición de Luciano De Maria, editor de *Marinetti e il futurismo*, Milano 1977: Mondadori, pp. 5-7. De Maria es autor de numerosos estudios sobre Marinetti y el futurismo, entre los que destaca su introducción a F.T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1968: Mondadori.
- 12 Recogido por Luciano De Maria en *Marinetti e il futurismo*, op.cit., pp. 77-84. Las negritas son de Marinetti. (La versión española de los pasajes que reproduzco es mía).
- 13 Para Guillermo de Torre, el adjetivo es "indispensable, ya que sirve para individualizar los objetos" (*Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., I, p. 107).

6. **Abolir también la puntuación.** [...] Para subrayar ciertos movimientos e indicar sus direcciones, se emplearán los signos matemáticos: + - x : = > <, y los signos musicales.
7. [...] Las imágenes no son flores que hay que elegir y coger con parsimonia, como decía Voltaire. Son la sangre de la poesía. La poesía debe ser una serie ininterrumpida de imágenes nuevas. [...]
8. **No hay categorías de imágenes,** nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. [...]

Antitradicionalismo, ruptura y génesis de lo novedoso

La lectura atenta de una selección de los textos más representativos lleva en seguida a una constatación básica: la vanguardia – me refiero sólo a los movimientos contemporáneos al futurismo y al dadaísmo – se caracteriza ante todo por una teoría y una praxis incondicionalmente antitradicionales. Marinetti desprecia y denigra la Italia que "muere de pasadismo". Apollinaire y Papini escriben manifiestos titulados, respectivamente, "La antitradición futurista" (1913) y "El pasado no existe" (1914). (En "Zone", un hermoso poema de la misma fecha, integrado en *Alcools – 1913 –*, Apollinaire dice al "tú poético": "A la fin tu es las de ce monde ancien / [...] Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine"). Guillermo de Torre subrayaba en 1930 – en su respuesta al sondeo mencionado de *La Gaceta Literaria* (núm. 94, pág. 3) – que los dos lemas más visibles de la vanguardia europea habían sido el internacionalismo y el antitradicionalismo; tres décadas más tarde, en sus "Confrontaciones a distancia" sobre el concepto y la evolución de la vanguardia, la define como "movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo"¹⁴. Es decir, su enfrentamiento y oposición sistemáticos al "sistema" constituyen una finalidad intrínseca: al rechazar terminantemente tradición e integración, la vanguardia opta a la vez por una poética de ruptura y una ruptura con la poética. Por otro lado, como es sabido, esa ruptura constituye precisamente uno de los elementos

14 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., I, p. 24.

constantes y característicos de la evolución literaria, producto de la pugna oculta o patente entre lo añejo y lo novedoso. Algunas de las divisas del expresionismo alemán – *Aufbruch, Wille zum Bruch, Umwälzung aller Werte* (o sea, "resurgimiento", "voluntad de ruptura" y "subversión de todos los valores") – manifiestan sus objetivos con meridiana elocuencia.

Por lo que se refiere a la génesis o el origen de las formas nuevas, abundan las explicaciones y las versiones. Tres suelen ser las más frecuentes¹⁵: 1ª La poesía moderna debe elaborar una forma nueva, en sintonía con la época contemporánea; 2ª La evolución social favorece o exige nuevas formas artísticas; 3ª El conjunto de las formas depende del nivel político, social y económico de la comunidad. (En esta última se vislumbra ya la concepción marxista de la década de los veinte). En fin, el concepto de novedad de los vanguardistas estaba basado en el convencimiento de que tanto su teoría como su praxis poéticas reflejaban el verdadero espíritu de la época; de ahí que estuviesen completamente convencidos de ser "actuales" y estar libres de la "mancha" de la tradición.

Nueva definición de la poesía y nuevo lenguaje poético

Hemos visto que la modernolatría o culto a lo nuevo conlleva a una concepción nueva de la belleza, radicalmente enfrentada a los cánones clásicos o académicos de la belleza "tradicional". Una concepción "nueva", basada en una especie de estética del desconcierto, de la fascinación y del asombro, de la conmoción incluso, de lo desconocido, insólito y virgen, que coincide en varios puntos con el concepto metafórico del barroco italiano¹⁶, y de las últimas décadas

15 Cfr. al respecto el excelente trabajo de Adrian Marino – en el que me apoyo en este apartado –: "Tendances esthétiques", recogido por Jean Weisgerber: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, II, Budapest 1984: Akadémiai Kiadó, pp. 633-791, en especial p. 713.

16 "La poesia del Seicento ha eletto a sua maestra non l'arte del passato, ma la retorica." (Attilio Momigliano: *Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina 1971, p. 282). La metáfora es la figura por antonomasia de la poética barroca, basada esencialmente en la retórica. (W. Theodor Elwert: *La poesia lirica italiana del Seicento*, Firenze, 1967, pp. 555-556: "Per questa poesia, la metafora è tutto, l'alfa e l'omega.", p. 70: "Il poeta barocco (per lo meno in poesia) accumula meno

del siglo XIX (pienso sobre todo en Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud), pero "enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad" (Marinetti, punto 4. del *Manifiesto*) y de la técnica. Un culto a la novedad que induce a la vanguardia a redefinir la poesía en base a dos "lignes de force":

1) une implantation toujours plus directe, plus organique dans la nouveauté immédiate, sous toutes ses formes ('vie', 'temps', 'esprit' nouveaux, etc.); 2) une orientation de plus en plus marquée vers l'antilittérature et l'antipoésie (au sens conventionnel du terme). Cette tendance s'explique par son objectif final, à savoir la récupération de la vraie poésie, submergée par la 'littérature' et ses clichés. La véhémence des polémiques se justifie précisément par l'envergure de l'opération, qui porte sur la substance même de la poésie.¹⁷

Una poesía virtualmente presente en todos los entes, que es, antes de cristalizarse en forma de poema, un sentimiento, un *modus vivendi*, una "lección vital", un "estado de espíritu", una imagen poética.

Desde el punto de vista del lenguaje poético, resulta evidente la vindicación de la lengua hablada, de un lenguaje exento de trabas, "auténtico", "puro", original. *Original* en el sentido primario del término (e.d., de "principio", "raíz" y "manantial"), de recuperación de la condición originaria del lenguaje. Por eso los dadaístas se sienten subyugados por el lenguaje de los niños o de los locos y los expresionistas creen descubrir cualidades poéticas en el *Urschrei* o grito/vagido primario.

Para los vanguardistas, la poesía es, pues, en última instancia, una cuestión de lenguaje. Los futuristas y los expresionistas construyen "cosas nuevas partiendo de la tierna palabra", los dadaístas se consideran una "sociedad anónima para la explotación del vocabulario", los creacionistas crean *ex nihilo* mediante la "palabra justa" ("El Poeta

le parole che le metafore."). El mundo es concebido a través de los sentidos – en especial de la vista –, y lo que se siente ha de ser nuevamente visualizado mediante la imagen o el símbolo. Cuanto mayor sea la distancia entre vehículo y tenor, tanto más intrépida será la metáfora y mayores la sorpresa y la admiración. En los mejores poetas barrocos italianos, la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas dentro de las coordenadas léxicas y figurativas tradicionales era, pues, constante: causar sorpresa mediante el efecto metafórico (Marino lo formuló sin ambages: "E' del poeta il fin la meraviglia / Chi non sa stupir vada alla striglia.").

17 Adrian Marino: "Tendances esthétiques", en Jean Weisgerber: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, op.cit., p. 733.

es un pequeño Dios", sentencia Huidobro en su "Arte poética")¹⁸, los ultraístas ...

Los manifiestos ultraístas de Guillermo de Torre

El propio Torre ha aseverado que el ultraísmo fue "más pródigo en 'gestos y ademanes' que en obras, más rico en revistas de conjunto que en obras individuales"¹⁹. De ahí que el intento de reunir las aspiraciones y metas teóricas arroje resultados un tanto nebulosos y hasta divergentes, excepción hecha del "Manifiesto Vertical" y de los "Ultra-Manifiestos"²⁰, ambos de Guillermo de Torre, en los que sí se vislumbran amagos de un programa teórico y doctrinario. En todo caso, el ultraísmo fue un movimiento de reacción frente a una parte de la poesía modernista y no una escuela propiamente dicha. La amanerada poesía modernista del ejército de epígonos e imitadores de escaso talento de Rubén Darío²¹. Esa reacción defendía la autonomía absoluta del arte: la poesía había de sustentarse, una vez eliminados los "demás soportes", únicamente en "sus puros elementos líricos", manteniendo sola la imagen, mas no la "imagen simple, directa o reproductiva, sino indirecta y transportada a otros planos", por lo que "la sinestesia, las permutas de sensaciones, reflejos, sugerencias adquirirían un predominio absoluto"²². En un pasaje de *Literaturas de Vanguardia* – mantenido intacto en la versión defi-

18 En este mismo poema programático de Huidobro aparecen los conocidos versos: "Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata.// [...] El vigor verdadero / Reside en la cabeza. // Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema". Antonio de Undurraga se refiere con cierto detalle a este poema en su polémica "Teoría del creacionismo", recogida en Vicente Huidobro: *Poesía y prosa. Antología*, Madrid 1957: Aguilar, pp. 78ss.

19 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 217.

20 Paul Ilie ha recopilado buena parte de los documentos de la vanguardia española correspondientes al período 1908-28: *Documents of the spanish Vanguard*, Chapel Hill 1969: The University of North Carolina Press.

21 Un mero cotejo del índice de poetas de la antología reunida por Emilio Carrère sería suficiente para ilustrar mis afirmaciones. De los 67 nombres que incluye el antólogo, han pasado a la posterioridad menos de la mitad. (En la antología no figura, por ejemplo, Unamuno). Emilio Carrère: *La Corte de los Poetas. Florilegio de rimas modernas*, Madrid 1906: Librería Pueyo.

22 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, II, pp. 214-15.

nitiva –, Torre resumía los objetivos y los afanes de la poesía ultraísta como sigue:

Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad imaginativa. La rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, utilizan el ritmo. Un ritmo unipersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia – "como", "parecido a", "semejante a" –. La imagen, por lo tanto, no es tal en puridad. El parecido es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal. En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el ultraísmo acepta la estructura común a otras escuelas: suprime la puntuación. Esta es inútil. Ata, mas no precisa. El sistema tipográfico de blancos y espacios, de alineaciones quebradas, le sustituye con ventaja. De este modo el poema prescinde de sus cualidades auditivas – sonoras, musicales, retóricas – y tiende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible, que entre por los ojos.²³

Pero volvamos a los manifiestos de Torre, pues constituyen, con algunos trabajos de Jorge Luis Borges, Eugenio Montes y Cansinos-Asséns, las mejores tentativas de definición teórica del ultraísmo.

Un somero análisis del manifiesto ULTRA – que, como es sabido, inaugura oficialmente el movimiento – nos lleva a la rápida conclusión de que el ultraísmo carece de principios teóricos concretos, y que, además, en su credo tenían cabida "todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo", lo que daría pie a no pocas contradicciones y malentendidos en las proclamas, interpretaciones y explicaciones en las revistas ultraístas. Pese a todo, hubo siempre vocación y clara conciencia de que el movimiento era exclusivamente porvenirista (o, si se quiere, tomado el término en su acepción primaria, futurista) y de que rompía con el pasado inmediato decadente (sobre todo subjetivista, sentimental y erótico): su "anhelo" de novedad intentaba dar categoría lírica a la "temática" que emanaba de la vida moderna. Se incorporan, por tanto, elementos nuevos, estimados hasta entonces apoéticos o incluso antipoéticos, entre los que predominan, como señala J. de la Escosura, el

23 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 215.

ritmo contemporáneo de trepidaciones maquinísticas, acordes aviónicos, bocinazos, gritos lisiados, férreas sonoridades, silbidos fabriles, metálicos campaneos y toda la yankee decoración polifónica de un trepidante paisaje urbano.²⁴

Asistimos así mismo al abandono decidido de la aldea y al inexorable y definitivo establecimiento en la corte, en la ciudad cosmopolita de "vida tentacular y multitudinarias perspectivas". Una ciudad moderna y dinámica, muy diferente de las ciudades sórdidas, amenazadoras y miserables que nos presenta la literatura de fin de siglo. Una ciudad convertida, como señala Cano Ballesta en su fina interpretación de "Cosmopolitano", el poema de Larrea aparecido en *Cervantes* (1919), "en el exponente de todo lo más reciente: la máquina, la industrialización, el progreso, la modernidad", una ciudad que constituye "el gran símbolo de una burguesía laboriosa y eficaz, en plena euforia, después de superada la crisis de la primera guerra mundial."²⁵

Por lo que se refiere a la teoría, el "Manifiesto ultraísta vertical" es menos concreto que los "Ultra-manifiestos", pese a sus ambiciosas pretensiones de convertirse en credo ultraísta. Además, el acopio de neologismos de enrevesada o inexistente semántica hace difícil la comprensión de sus propósitos y pretensiones. En el último de los tres párrafos del apartado titulado "Perspectiva meridiana" leemos, por ejemplo: "Y una polarización triunfal de impulsos dinámicos hipervitalistas, acelera la hélice de nuestras inquietudes pugnaces". El segundo apartado – cuyo encabezamiento semiencuadrado es prometedor: "Índice de sensaciones, visiones y cerebraciones" – reúne elementos y nociones ya formulados por los futuristas y dadaístas. En él aparecen las frases siguientes:

24 Joaquín de la Escosura: "Galería crítica de poetas del ultra", *Cervantes*, octubre de 1920. Recogido por Paul Ilie: *Documents of the spanish Vanguard*, op.cit., p. 141.

25 Juan Cano Ballesta: "Juan Larrea, vanguardista y cantor de la ciudad cosmopolita", en J.M. Díaz de Guereño (ed.): *Al amor de Larrea. Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea* (San Sebastián-Bilbao, 1984), Valencia 1985: Pre-Textos, pp. 44-45.

Dirección nórdica

¡Palabras incendiarias!
 ¡Muecas burlescas!
 ¡Intenciones nihilistas!
 ¡Gestos rebeldes!
 ¡ESPASMOS HIPERESPACIALES!

Cumbre ártica

Traectorias espiralizantes en los agros zodiacales.

Introspecciones mayéuticas.

Raras cerebraciones hiperconscientes.

¡Mis miradas perforan la región del cuarto espacio!

Iluminación roentgénica de los cerebros porveniristas.

Sístoles superatríces.

Circunvoluciones arácnidas.

Acrobacias líricas.

Desconyuntación tipográfica: Las linotipias sufren un ataque de histeria: rrrjllmodlkaaaboccttpzzevsssfff.

En los demás apartados insiste principalmente en la introducción de nuevos temas, en el recurso a la metáfora, en la captación de imágenes discontinuas y en el afán demiúrgico. Pero, pese a las reiteraciones, la exposición resulta borrosa y confusa. Ni siquiera Borges parece captar bien el mensaje, pues su breve artículo sobre el "Manifiesto" no deja de ser un acopio de vaguedades:

Guillermo de Torre, que se empuja hoy verticalmente sobre el tablado de su manifiesto, transvasará mañana sus ideaciones a la pantalla cinemática o se alzarará, bocinero de sus propios poemas, sobre los zancos de una plataforma. Desde hoy su Manifiesto – cálido, primordial, convencido – posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitante faloforia [¿faloria?] en un pueblo jesuítico. [...]

Contra esta voluntad de imponer a las fracciones anímicas un denominador común, Torre se alza. Él se proclama creacionista, cubista, expresionista, futurista, dadaísta ... Y volando a la vez en tantas pajareras, no se encierra en ninguna. [...]

Y en su actitud hímnicamente egoísta, literaturiza la jubilosa estela stirneriana – la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de alegría sin pensamiento – y arquitecta nuestras orientaciones rebasadoras y de las glorias baratas.²⁶

Sin embargo, exactamente un año después, Borges lograba exponer los principios y propósitos ultraístas de modo claro y conciso (si bien, debido precisamente a esa concisión, de forma fragmentaria e incompleta) en cuatro puntos:

²⁶ En *Reflector*, núm. 1 (diciembre de 1920): p. 18.

- 1º – Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2º – Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
- 3º – Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4º – Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.²⁷

En los "Ultra-Manifiestos"²⁸, Torre reúne varios de los puntos teóricos y de las definiciones que había ido publicando en las diversas revistas ultraístas y que luego recogería en *Literaturas europeas de vanguardia*. Cabe acaso destacar algunos párrafos de los apartados titulados "Estética del yoísmo ultraísta" e "Invitación a la blasfemia". El objetivo primario del "yoísmo" consiste, sobre todo, en la exaltación de las "dotes individualistas de las personalidades originales", y constituye, en su opinión,

la síntesis excelsa de todos los estéticos 'ismos' gemelos que luchan rivales por conquistar la heroica trinchera de vanguardia intelectual. De ahí que el anhelo máximo del 'Yo' ambicioso, consciente e hipervitalista es: ser Original (p. 130).

"La originalidad", añade:

más que una irradiación exterior proyectada hacia el horizonte estético, es, a mi ver, una secreción interna, producto del automatismo supraconsciente al advenir en los momentos lúcidos del intelecto vigilante. Proviene la originalidad de un largo proceso meditativo, semejante a una rara alquimia de endocrinología mental. (p. 131)

Cultivo, pues, del yoísmo, ajenos al conjunto gregario, "por encima del uniformismo grisáceo imperante", sumergidos en esa "aristocrática soledad angular" que les hacía colocarse instintivamente en la "ribera izquierda", ya que en la otra "duerme su pasividad suicida la masa obstaculizadora del público isomórficamente cretino y obcecadamente miope." (p. 133). Termina invitando a los amigos a la blasfemia, "al dicitario virulento que ozoniza la atmósfera corrompida", aseverando que los ultraístas reducen "el Arte a sus proporciones terráqueas, desposeyéndole de toda esa falsa transcendencia, y de la sanción oficial que estiman necesaria algunos saurios grotes-

27 En *Nosotros*, núm. 151 (diciembre de 1921), p. 468.

28 En *Cosmópolis*, núm. 29 (1921), también en Paul Ilie: *Documents of the spanish Vanguard*, op.cit., pp. 129-137. Las páginas indicadas entre paréntesis corresponden a esta edición.

cos.", y declarando que aportan " a la literatura nuevos motivos vitales y maquinísticos, descubiertos por la nueva sensibilidad, al plano novimorfo, donde se rasgan las perspectivas de la hiperrealidad en especial ..." (p. 137).

En fin, considerado en su conjunto, se trata de presupuestos programáticos que apenas amplían las proclamas, los textos teóricos y los comunicados etiológicos de los movimientos vanguardistas europeos precedentes y, sobre todo, del creacionismo huidobriano. Ese creacionismo que, pese a que tampoco fuera un "movimiento" organizado ni rebasase sustancialmente los comunicados programáticos del futurismo o dadaísmo, potenció, en sintonía con su nombre, los aspectos inherentes a la creación. Pero esto es otro asunto. Bástenos con citar al respecto un pasaje ilustrador de la carta que Huidobro envía desde París, en enero de 1922, a Gerardo Diego, publicada como apéndice al epistolario de Larrea al autor de *Imagen*:

Espero que Ud. ha comprendido bien después de conocerme las razones por las cuales yo no podré nunca tomar en serio el ultraísmo pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Todo, falsa modernidad, lado externo y no interior. *Trompe l'oeil*, engaña ojos, para niños nerviosos y vírgenes necias. Tropicalismo meridional representado en Europa ayer por Italia y hoy por España = Futuristas y ultraístas y éstos todavía hijos espúreos, inferiores a aquellos.²⁹

Hélices, poemario representativo del movimiento ultraísta

Hélices. Poemas (1918-1922) es el único libro de versos de Guillermo de Torre. Forma parte del escasísimo grupo de poemarios surgidos del ultraísmo, entre los que se encuentran, esencialmente, *Imagen* (1922) y *Manual de espumas* (1924), de Gerardo Diego; *Cruces* (1922), de José Rivas Panedas; *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía; la colección póstuma de *Poemas* (1924), reunida por sus amigos, de José de Ciria y Escalante; *El ala del Sur* (1926), de Pedro Garfias; *La sombrilla japonesa* (1924), de Isaac del Vando-Villar, director de la revista *Grecia*; *Urbe* (1928), de César M. Arconada (César A. Comet recogió en *Talismán de distancias*, 1934,

29 *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, Ed. de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián 1986: Cuadernos universitarios, p. 450.

parte de los poemas que publicó en las revistas ultraístas)³⁰. De las diez partes de que consta el libro, la cuarta y la séptima son las que, a mi juicio, ofrecen mayor interés. En esta última se encuentra "Diagrama mental", especie de recuento de los conceptos estéticos y las temáticas entonces al uso. Además va precedida de una cita elocuente de *Las Soledades* (el poema lleva también un epígrafe de Quevedo), con la que Torre pone de manifiesto su interés por Góngora y la imaginería barroca y su deseo de sacarle del olvido (cosa que, como es sabido, se haría poco después, con motivo del tercer centenario). En este poema se manifiesta también de manera meridiana que el proceso "creador" del autor es más el fruto de una concepción teórica y programática que del acto de creación propiamente dicho. Salta a la vista la obsesión lírica de la materia marinettiana (aparece incluso la mención explícita del nombre del creador del futurismo), el vitalismo futurista, el maquinismo (aviones, motores, electricidad, etc.), el culto a la velocidad, la intención de ruptura radical con la tradición, la modernolatría y la sobrevaloración del momento presente, la nueva concepción del ritmo, la liquidación del sentimentalismo y del "turrieburnismo", la vindicación de la "poesía de circunstancias" (en el sentido apollinaireano), el nuevo concepto de evasión ("rechazando la morfina me inyecto tres episodios de film norteamericano"), etc.

La sección cuarta se abre con "Aviograma", tributo obligado a Marinetti y contribución forzosa a la expandida lista de la poesía "aérea" europea³¹, fruto a su vez, según Musil, de "una fiebre alada que se levantó repentinamente en toda Europa" antes de que expirase el siglo XIX. En "Aviograma" encontramos buena parte de los elementos que integraban el primer *Manifiesto futurista* y el *Manifiesto técnico*, incluido el recurso a los signos matemáticos. Se trata simplemente de un buen ejemplo de la aplicación a rajatabla de las teorías futuristas y las directrices ultraístas.

30 Para más detalles – y sobre la vanguardia en general – cfr. la interesante y abarcadora antología de Germán Gullón: *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid 1981: Taurus.

31 Los interesados podrán consultar el excelente libro de Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Basel-Stuttgart 1978: Birkhäuser.

Mayor interés ofrecen "Cabellera", "Girándula" y, sobre todo, "Paisaje plástico", por su experimentalismo tipográfico, en perfecta sintonía con el "paroliberismo" futurista (no en vano se titula la sección "Palabras en libertad") y los *Calligrammes* de Apollinaire. Ambos tienen precedente casi inmediato en el *Coup de dés* de Mallarmé, por lo que su innovación gráfica no constituye una novedad. Por otro lado, la configuración de perfiles determinados mediante los vocablos y versos que integran el poema tampoco era novedosa, pues sabido es que los poetas medievales y barrocos ya recurrieron a esa práctica. (Apollinaire conocía bien las *Bigarrures* de Tabourot des Accords, los *Gesta Romanorum* y los llamados *Carmina figurata* medievales, que leía con emoción en la Bibliothèque Nationale. Al autor de *Calligrammes* se debe sin embargo la fractura del verso o del encuadre "poético" acostumbrado, a fin de lograr nuevas estructuras externas y, mediante ellas, nuevos significados: se trata, en suma, de nuevas dimensiones verbales y gráficas – en el caligrama la disposición tipográfica corresponde a la forma del objeto aludido –, en las que van fundidos lo visible y lo invisible, forma y contenido, información metalingüística y plurivalencia expresiva. Pero volvamos a los poemas.

La disposición tipográfica de los seis versos que integran "Cabellera" y el título del poema constituyen un conjunto significativo, en el que confluyen lo real y lo imaginario, lo presente y lo ausente: los versos son los "cabellos" (o "cerdas") de una supuesta "cabellera" (o "cola"). (*Cerdas* y *cola* puesto que, en este contexto, *cabellera* también evoca, debido a los lexemas "Zodiaco", "astros", "cohetes", "Urania", "luna", etc., el significado de "ráfaga luminosa que rodea al cometa crinito"). Es decir, el conjunto de substantivos del verso segundo – es evidente que el poema comienza en "La noche agita ..." y termina, siguiendo un orden de lectura en el sentido contrario al acostumbrado, en "Y la luna ..." – constituye acepciones equivalentes al sintagma *cometa crinito*, cuyo significado aparece definido en el *Diccionario de la Real Academia Española* de la forma siguiente: "Decíase de aquel cuya cola o *cabellera* está dividida en varios ramales divergentes." (El subrayado es mío). El término "cabellera" aparece en el verso tercero, y es a la vez título del poema. O sea: las flechas, los dardos y los proyectiles que "voltigean" en la noche fosforescente son surtidores o chorros de fuego que forman la *cabellera* del Zodiaco. El último verso puede ser parafraseado así: la cabeza de la luna es

decapitada diariamente, cuando el alba anula las luminiscencias nocturnas.

"Girándula" es un caso análogo a "Cabellera", si bien ahora la disposición tipográfica adquiere una configuración más determinada, más "cercana" a la forma aludida.

"Paisaje plástico": muestra paradigmática del "versiculario ultraísta"

"Paisaje plástico" es la composición más compleja de la sección "Palabras en libertad". El verso inaugural sitúa al lector en coordenadas temporales, metafóricas y ambientales concretas: "mediodía igniscente", "vórtice", "campaña estival". Recurre además a una disposición tipográfica pertinente: el verso ocupa el máximo espacio horizontal disponible, a fin de "incrementar" la intensidad del sol y, sobre todo, la extensión de la campaña. A su vez, ese aprovechamiento máximo del espacio horizontal del verso tiene una especie de correspondiente vertical en el segundo verso, que se "descuelga", a modo de rayo solar, "p e r p e n d i c u l a r m e n t e" hasta la combada superficie de la tierra ("Dardeantes cohetes solares hienden p e r p e n d i c u l a r m e n t e el vientre convexo de la gleba"). Por eso los torsos sudorosos y curvados de los segadores sobre las mieses no arrojan sombra: el sol – nótese que este vocablo aparece dos veces, una de ellas dispuesto en forma vertical y en mayúsculas – del mediodía estival no produce sombra ("El sol maduro exprime como una poma henchida cálidas gotas horadantes sobre los torsos curvados SOL Quién ha borrado todas las sombras?"). Canícula, tórrido meridión que engrandece el paisaje y menoscaba la diligencia e incita al descanso ("El paisaje se magnifica en el meridio plenisolar ESTIO [...] La calina amustia los deseos dinámicos". El solsticio de verano apelmaza el éter. ("SIESTA [...] En la atmósfera embriagada gravita el solsticio").

Mientras se descansa, va surgiendo el viento norte y agita el mar de espigas de la campaña, que ondean, fundidas en espigas gigantes-cas, en el horizonte azul. Los segadores reanudan su tarea. Los trigales fallecen ante las hoces; los olivos desfallecen ante la guadaña solar. ("AZULINIDAD./Olas de cierzo azul siegan los blondos trigales/Las espigas gigantes estrían/el zafiro dérmico del horizonte/

P A I S A J E P L Á S T I C O

M E D I O D Í A igniscente en el vórtice de la campiña estival

Dardeantes cohetes solares hienden	p	El Sol maduro
	e	exprime como una poma henchida
	r	cálidas gotas horadantes
El paisaje se magnifica	p	sobre los torsos curvados
en el meridio plenisolar	e	S

ESTIO

(Se advina a Dios que en su cabina
ante su térmico cuadro distribuidor
acumula trillones de calorías)

n
d
i
c
u
l
a
r
m
e
n
t
e

O

L

Quién ha borrado todas las sombras?

La calina amustia los deseos dinámicos

el vientre convexo de la gleba

Los cuerpos enervados

SIESTA

tendidos sobre el agro

crepitan en un orgasmo de ardentías

En la atmósfera embriagada gravita el solsticio

Olas de cierzo azul siegan los blondos trigales

A

Z

Las espigas gigantes estrían

U

L

el zafiro dérmico del horizonte

I

N

Interrogantes hoces aplacan la

I

D

avidez de los tallos erectos

A

D

Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febeo

H É L I C E S

Racimos agraces evocan las vendimias saciadoras

Sobre la parva gualda de una feminea sonrisa voluptuosa
que se entrecruza con una era flota una copla campesina

LA SED

estrangula las gargantas

ESPEJISMO

de pulpas acuosas

Los trillos resbalan con modorra sobre las mieses incendiadas.
BOTIJOS
SOLIDOS HORCAS

Campesinos jadeantes en su fervor agreste

reciben en la hostia solar la eucaristía triptolémica

El

rio

exi

guo

ol

vi

da

su

cau

ce

Las espigadoras encorvadas sobre los rastrojos

se confunden con los sarmientos de las carrascas

HAY UNA CONSTELACIÓN DE GAVILLAS SOBRE LOS PERDIOS RASURADOS

Los barbechos dormitan

Bancales barcinos

Zahones abandonados

En la alucinación sensorial

bajo la égida meridia

advienen:

ESCUADRILLAS DE AVIONES

QUE AGAVILLAN CON SUS HÉLICES

LAS COSECHAS INFLAMADAS.

Y rítmicamente los élitros sonoros de las cigarras ebrias

polarizan la armonía estival

Interrogantes hoces aplacan la/avidez de los tallos erectos/Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febeo").

De las maduras mieses se pasa, tras evocar levemente los agraces racimos que anuncian la vendimia, a la parva y a la era. Un trillador canta una copla campesina, que se entrelaza con una sensual sonrisa femenina. Sobre el perfecto redondel de la era, los animales de labor arrastran soporosos los trillos sobre la mies tendida. La sed acosa. Botijos, horcas y bieldos se alternan en el uso. El calor canicular genera espejismos, ilusiones ópticas e imaginarias. ("LA SED/estrangula las gargantas./Los trillos resbalan con modorra sobre las mieses incendiadas./ BOTIJOS, BIELDOS, HORCAS./ESPEJISMO/de pulpas acuosas").

La forma circular de la era se desplaza ahora al globo solar, evocando otros campos semánticos, esta vez de carácter religioso-pagano: la comunión triptolémica o de Triptolemo, el mítico rey de Eleusis y padre de la agricultura³² ("Campesinos jadeantes en su fervor agreste/reciben en la hostia solar la eucaristía triptolémica").

De la era se vuelve, tras salvar el exhausto y agotado riachuelo, a las tierras segadas, donde las siluetas arqueadas de las espigadoras se confunden con las matas de las encinas circundantes. ("El/río/exi/guo/ol/vi/da/su/cau/ce/Las espigadoras encorvadas sobre los rastrojos/se confunden con los sarmientos de las carrascas"). Las cuadrillas de gavilladores dejan sus estelas sobre las tierras segadas y se afanan en su rauda labor, agitando las hélices de sus brazos sobre la mies madura. Los eriales perseveran en languidez, los zahones sobran bajo el implacable meridián. El canto rítmico de las cigarras, ebrias de sol y de ociosa felicidad, dan una última nota armónica a la plenitud estival. ("HAY UNA CONSTELACION DE GAVILLAS SOBRE LOS PERDIOS RASURADOS/ Los barbechos dormitan/En la alucinación sensorial/ Bancales barcinos/Zahones abandonados/bajo la égida meridia/adviene:/ESCUADRILLAS DE AVIONES/QUE AGAVILLAN CON SUS HELICES/LAS

32 Triptolemo formó parte, junto con Deméter y Coré, de la teogonía eleusina. Deméter, "madre de los cereales", enseñó a Triptolemo, en recompensa de la hospitalidad que le había concedido el padre de éste, a usar el arado y le desveló los secretos de la siembra del trigo y de la cebada. Triptolemo fue incluso el primer sacerdote de Deméter en Eleusis.

COSECHAS INFLAMADAS./Y rítmicamente los élitros sonoros de las cigarras ebrias/polarizan la armonía estival").

Como vemos, "Paisaje plástico" constituye una muestra paradigmática de la poesía ultraísta española: en ella confluyen las principales características de la imagen y el lenguaje poéticos arriba señalados. No viene, pues, al caso repetir lo dicho. Únicamente recordar que se trata de una composición tan conseguida como las mejores en su especie.

A manera de epílogo

No es esta la ocasión indicada para seguir con el análisis de los poemas que integran *Hélices*, libro significativo en cuanto es uno de los muestrarios sobresalientes de los diversos "estilos" de versificación vanguardista de su época. Libro significativo – amén de curioso –, porque constituye además un ejemplo significativo de la marcada influencia del "estilo ultraísta" en la poesía – y en la prosa: *El profesor inútil* (1926), de Jarnés, es acaso el título más indicado para rastrear imágenes y asociaciones ultraístas – de la década de los veinte, especialmente del grupo del 27. García Lorca presenta, por ejemplo, en su *Romancero gitano* (1924-27) frecuentes muestras de la utilización de la metáfora ultraísta ("Por los ojos de la monja / galopando los caballistas"; "Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora"; "Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados", etc. etc.). Precisamente este aspecto no suele ser suficientemente considerado, pese a su relevancia y a que varios de los poetas del 27 lo han señalado explícitamente. Dámaso Alonso llega incluso a aseverar que:

sería error no hablar de esa fuerza que no completó su órbita o querer negar su importancia. [...] El ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones poéticas de nuestra historia.³³

Gerardo Diego, sin embargo, no incluyó en su famosa antología de 1931 ni un solo ejemplo de la producción ultraísta, pese a su

33 "Una generación poética (1920-1936)", recogido en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid 1978: Gredos, pp. 162-163.

participación activa en el movimiento³⁴. Y a que se considerase incluso "inventor del Ultra"³⁵. Federico de Onís también la excluye de su prestigiosa y difundida antología de 1934, si bien se adjudica el rótulo "ultraísmo" para referirlo de forma general a la poesía en lengua castellana entre 1914 y 1932. En este apartado incluye sólo muestras de la poesía de Salinas, Guillén, Diego, García Lorca y Alberti³⁶. Juan Larrea descalifica globalmente al movimiento en

34 Torre se lamenta amargamente sobre la "maniobra de ocultación taimada" practicada por los antólogos respecto al ultraísmo. Sobre la antología de Diego observa: "Recuérdese, por ejemplo, lo sucedido con determinada colectánea donde, por vez primera, se dio coherencia y realce a los poetas de la generación postultraísta; propósito plausible si el unilateralismo de intenciones estéticas no se hubiera disimulado con el afán de otorgarle una rigurosa continuidad histórica; a tal fin se incluyó a los antecesores mediatos (Darío, Unamuno, J.R. Jiménez, los Machado), pero se excluyó cuidadosamente a los más próximos, es decir, a los ultraístas; y esto es lo que sucedió en *Poesía española. Contemporáneos* (primera edición de 1932, aunque la segunda tampoco modificara sustancialmente el panorama) de Gerardo Diego, ya que a esa antología me refiero." (*Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 174).

35 En un breve trabajo aparecido recientemente declara Diego: "Pues bien, yo fui – y en cierto sentido continué siendo – a la vez ambas cosas. Poeta montañés, epígono del modernismo y, casi a la par, neófito y hasta inventor del Ultra y de la poesía de creación." (Gerardo Diego: "Del Modernismo al Ultra, al Creacionismo y al Grupo Poético del 27", en *Crítica y poesía*, Madrid 1984: Júcar, p. 389). En la entrevista que le hace Fernando Delgado en ocasión de su ochenta aniversario, dice Diego: "El ultraísmo me lo inventé yo solo en Santander" (*Insula*, núm. 354 (mayo de 1976), p. 12).

36 Es ilustrador lo que Onís dice del "ultraísmo" (como veremos, un ultraísmo muy *sui generis*): "El aspecto español fué bautizado en 1919 con el nombre *ultraísmo* para designar la aspiración colectiva y la acción entusiasta y ruidosa de un grupo de jóvenes españoles y americanos que seguían más o menos de cerca movimientos literarios extranjeros y sobre todo a sus maestros españoles Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. El ultraísmo duró poco – puede considerarse terminado en 1923 –; muy pocos, no más de tres o cuatro de sus poetas, se salvaron por su valor individual, y son por eso los únicos que figuran en esta antología. Como alguien ha dicho, lo único que ha quedado del ultraísmo es el nombre. Por eso nos ha parecido bien rehabilitarlo para designar con él a los poetas de nuestra última sección, aunque la mayoría de ellos no formaron parte del grupo a que primeramente se aplicó." (p. XXI de la "Introducción" de Federico de Onís en su: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid 1934: *Revista de Filología española*, núm. 10). Torre observa al respecto: "dicha antología no podía dejar fuera al ultraísmo. Y, en efecto, allí estaba: pero estaba el nombre, no la cosa. Es decir, Federico de Onís, a despecho de su admirable, su excepcional objetivismo no había logrado superar quizá prevenciones ajenas, optando por una vía transaccional, pero errónea. [...] aceptaba el término 'ultraísmo', pero aplicándolo, sin demasiado rigor, a poetas españoles e hispanoamericanos muy diversos, cuando

ocasión del "Simposio Internacional sobre Vicente Huidobro y la Vanguardia", organizado por la Universidad de Chicago en 1978.

Sería fácil – y hasta divertido – reunir una gavilla de juicios de valor sobre el ultraísmo en general y Guillermo de Torre en particular, si no hubiésemos sobrepasado los límites de espacio a disposición. Concluyo, pues, con un pasaje de Ricardo Gullón referido a Torre y un último juicio de valores sobre *Hélices*:

[...] fue el mejor informado y el más interesado en los artistas, escritores y movimientos importantes de nuestro tiempo. Testigo, cronista e historiador de la Vanguardia, caudaloso y fácil en la prosa, practicó un periodismo literario en el que se aliaban la puntual información y la crítica. Pocos escritores del mundo hispánico se le acercan en erudición de lo contemporáneo.³⁷

Hélices se inscribe cabalmente en el ultraísmo y posee el mérito de haber desarrollado un papel de adelantado incuestionable. Sin embargo, considerado en su conjunto, constituye en cierto modo un fracaso: las composiciones que lo integran son sobradamente heterogéneas, reflejan la carencia de calado y sistematización teóricos que caracterizan los manifiestos ultraístas y, sobre todo, muestran meridianamente que son más el producto de una sensibilidad de época que de una auténtica expresión poética.

no absolutamente extraños u opuestos a aquel movimiento." (*Historia de las literaturas de vanguardia*, op.cit., II, p. 175).

37 Ricardo Gullón: "Balance del ultraísmo", en *Peña Labra. Pliegos de poesía*, núm. 18 (invierno de 1975-76), p. 20.