



Vibracionismo pictórico, ultraísmo literario. Ecos de un diálogo trasatlántico en la revista Alfar

Marisa E. Martínez Pérsico¹

RESUMEN

El presente artículo propone un abordaje comparatista entre literatura y artes visuales. Se analizan correspondencias posibles entre las imágenes poéticas utilizadas por escritores ultraístas durante la década del '20 y las imágenes pictóricas 'vibrantes' que los pintores uruguayos Rafael Barradas y Joaquín Torres-García plasmaron en obras contemporáneas al movimiento. Además, se discuten ciertas consideraciones de la crítica especializada en torno a la revista *Alfar* en sus dos etapas, la coruñesa y la montevideana, a la luz del epistolario de los pintores y de los aportes de la citada publicación.

PALABRAS CLAVE

artes visuales, Ultraísmo, Vibracionismo, vanguardias hispanoamericanas, imagen múltiple.

ABSTRACT

This work undertakes a comparison between Literature and the Visual Arts: it proposes a possible correspondence between the lyric images used by Ultraist writers during the twenties and the "vibrant" pictorial images that the Uruguayan painters Rafael Barradas and Joaquín Torres-García used in their contemporary paintings. Moreover, some opinions of the specialists dealing with the *Alfar* magazine in its two moments, the Corunean and the Montevidean period, will be discussed.

KEY WORDS

visual arts, Ultraism, Vibrationism, Hispano-American avant-garde, multiple images.

1 Marisa Martínez Pérsico, doctoranda de literatura hispanoamericana, Universidad de Salamanca. Adscripta de cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Literatura Latinoamericana II), Investigadora del Fondo Nacional de las Artes y de la Fundación Leopoldo Marechal. Ha publicado poesía, narrativa, ensayo breve y artículos académicos en revistas nacionales e internacionales. Contacto: marisamar@gmail.com



...son caminos por los que hay que internarse
y perderse para volverse a encontrar
o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto,
un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa,
tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*,
lo que siempre ha estado allí.

Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*

Visual studies y literatura

Son evidentes las correspondencias² que existen entre la imagen poética ultraísta y la imagen pictórica vibracionista –a las que apodaré ‘imágenes vibrantes’, por el doble matiz sinestésico y cenestésico que aporta el calificativo– en el tumultuoso contexto de los años ‘20. Artistas uruguayos como Rafael Barradas o Joaquín Torres-García dejaron una lúcida impronta en el sistema artístico de destino; permeables a la recepción de las vanguardias históricas pero sin caer en un remedo ecoico, promovieron aportes renovadores como el manifiesto catalán *Art Evolució*.

Además de colorear numerosas publicaciones ultraístas, el pintor catalano-uruguayo Rafael Pérez Barradas ilustró interiores y portadas de la revista gallega *Alfar* (1921-1954, dos épocas) y fue su director artístico durante el período coruñés. Su prematura muerte, ocurrida en 1929, no puso coto a su presencia durante la vida montevideana de la publicación: Julio J. Casal, poeta propietario de la misma, lo incluyó *post mortem* en la redacción y ornamentación, divulgando las curvas de su pincel hasta 1954. En vida, Barradas había favorecido la difusión de compatriotas como el también vibracionista-constructivista Joaquín Torres-García o el nativista Pedro Fígari en las páginas de *Alfar*.

² En el sentido de las *correspondances* baudelerianas, que postulan la percepción genuina, no deformada por la cultura, como un *continuum* construido por unidades del tipo color-sonido-olor. Charles Baudelaire hace de la analogía un principio ontológico al señalar las secretas afinidades entre las cosas; por eso la visión analógica es la más profunda –y completa– forma de aprehensión de la realidad.



El epistolario de Barradas y Torres, recogido por Pilar García-Sedas (2001), es un inestimable testimonio de la sistemática labor difusora que cumplió esta publicación herculino-oriental. Sorprende la escasa atención crítica destinada a tal revista, de largo aliento en cantidad y calidad; se sugerirán algunas hipótesis. En ella convergió un núcleo selecto de poetas –en el sentido holista de *poiesis*: creadores, sin fronteras disciplinares ni geográficas–.

Este trabajo pretende llevar a cabo un abordaje comparatista que integre teoría literaria y artes visuales; ya en la década del '70 Hans Robert Jauss (1992) [1972] nos invitaba a reconciliar los confines de las disciplinas limítrofes para interpretar el hecho estético con amplitud de miras, adoptando una actitud superadora de la lectura estrictamente filológica.

Acerca de las diferencias analógicas entre los *visual studies* y las artes de la escritura, Fernando Rodríguez de la Flor (2007: 66) señala que los tejidos mitopoéticos que piensan en la profundidad y verdad de la representación le han concedido desde siempre al mundo de las formas y de las *figurae* una suerte de monarquía en lo que es el régimen de la mimesis de ese mismo real. El propio ritmo secuencial de la lectura de signos tipográficos empuja a la pérdida de significación, frente a la simultaneidad estructural y orgánica que alcanza la visión de imágenes.

Por su parte, José Luis Brea bautiza con el nombre de 'estudios culturales sobre lo artístico' (2004: 4) a las disciplinas orientadas al análisis y desmantelamiento crítico del proceso de articulación social y cognitiva del que depende el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas, socialmente relevantes. Tales abordajes críticos sobre lo artístico se transforman en 'estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad'.

¿En qué radica, para José Luis Brea, la importancia de los 'actos de ver'? La vida social nunca es ajena a su inscripción en unas u otras constelaciones epocales, en unos u otros ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos. Es enorme la relevancia de los actos de ver –y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente– dada la fuerza performativa que conllevan, por su gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización. Los objetos producen imaginarios, generan un reconocimiento identitario. En-



tonces, la pregunta que cabría formularse en el marco de este trabajo es: ¿qué significados culturales vehiculizó el vibracionismo –como variante sincrética del cubismo, futurismo y de otros varios ismos– en las puertas de la década del '20? y ¿cómo dialogó esta tendencia pictórica con la poética del ultraísmo literario? Publicaciones prolíficas, de largo alcance, atestiguan esta alianza.

Uruguayos avant-garde

Un somero repaso de la trayectoria de Rafael Barradas nos dará un panorama de su oportuna participación en la encrucijada vanguardista hispanoamericana. Su obra sintetiza un diálogo vital, a caballo entre las dos orillas. Nacido en Montevideo en 1890 de padres españoles, colaboró desde adolescente en revistas montevidéanas y porteñas hasta que en 1913 se radica en Barcelona, donde frecuenta poetas, críticos y artistas españoles vinculados a la vanguardia. Junto a Joan Miró compone la ornamentación de la revista *Art Voltaic*.

Ya en Madrid, la amistad con Guillermo de Torre en pleno fervor ultraísta, la llegada del poeta chileno Vicente Huidobro y la del pintor andaluz Vázquez Díaz lo motivan a integrarse a la tertulia de Rafael Cansinos Asséns, director de la revista *Grecia*. En 1919, junto a Norah Borges, Daniel Vázquez Díaz, Robert y Sonia Delaunay, Wladislaw Jahl y Marjan Paszkiewics, figura entre el grupo de ilustradores de las revistas del movimiento. En la capital castellana el pintor uruguayo organiza su propia tertulia en el café Oriente, frecuentado por figuras del calibre de Dalí, Buñuel o García Lorca. Participa con dibujos y xilografías en las tres principales revistas del grupo ultraísta: *Reflector* (1920), *Ultra* (1921-1922) y *Tableros* (1922), en esta última junto a Jorge Luis Borges. También es nombrado director artístico de la citada *Alfar*. Trabaja para la editorial Espasa Calpe, ilustra el *Manifiesto ultraísta vertical* de Guillermo de Torre, interviene en las páginas gallegas de la revista *Ronsel*, diseña la portada de *Revista de Occidente*, ilustra ediciones de Isaac del Vando Villar, Francisco Luis Bernárdez, Julio J. Casal y participa de Pombo, el famoso cenáculo de Ramón Gómez de la Serna. Regresa a Montevideo –donde es homenajeado en el mítico Teatro Solís– poco antes de morir, en 1929.



Su compatriota en proyectos y desvelos, Joaquín Torres-García, nació en la misma ciudad en 1874. También descendiente de españoles, su familia se embarcó en 1891 camino a Génova y más tarde a Barcelona. Allí colaboró en las obras del templo de la Sagrada Familia y en la reforma de la catedral de Palma de Mallorca, junto a Antonio Gaudí. Se dedicó también a la producción de juguetes de madera. El inicio de su ciclo de pintura barcelonesa se conoce con el rótulo de 'arte mediterráneo'; éste pregona que la pintura no debe imitar la realidad sino permitir el acceso a un nivel más profundo que la mera representación de lo percibido. Ya leeremos la relación que este principio entabla con el vibracionismo, en su correspondencia con Barradas.

La búsqueda de un lenguaje autóctono mediterráneo lo emparenta con la concepción catalanista del *noucentisme* (novecentismo). Tras su paso por la abstracción y austeridad formal, sobrevino el período de estancia en Madrid y París (desde 1927 hasta 1949) donde se consolidó uno de sus aportes más originales –junto al vibracionismo– al que bautizó Arte Constructivo o Universalismo Constructivista.

En este sentido Hugo Verani, en su libro sobre *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986: 42), aunque se concentre en el análisis del fenómeno literario, manifiesta que no podrá dejar de mencionar 'la principal contribución uruguaya a la cultura de Occidente': la obra de los tres pintores que enriquecen el arte contemporáneo. Ellos son Joaquín Torres-García, Rafael Barradas y Pedro Fígari.

Alfar (una revista pura)

La historia de esta publicación se remonta al *Boletín de Casa América-Galicia* (aparecido a finales del año 1920), a *América-Galicia. Revista Comercial Ilustrada Hispano-Americana* y a la *Revista de Casa América-Galicia*. Esta última denominación se mantuvo desde el número 21 hasta el 33, a partir del cual se impuso definitivamente la cabecera de *Alfar*. César Antonio Molina (1981), en la Introducción a la tan necesaria edición facsimilar publicada por Ediciones NOS, afirma que la numeración se mantuvo invariable desde el *Boletín*; por ese motivo la revista debe considerarse un organismo unitario, con esas tres primeras fases de prehistoria.



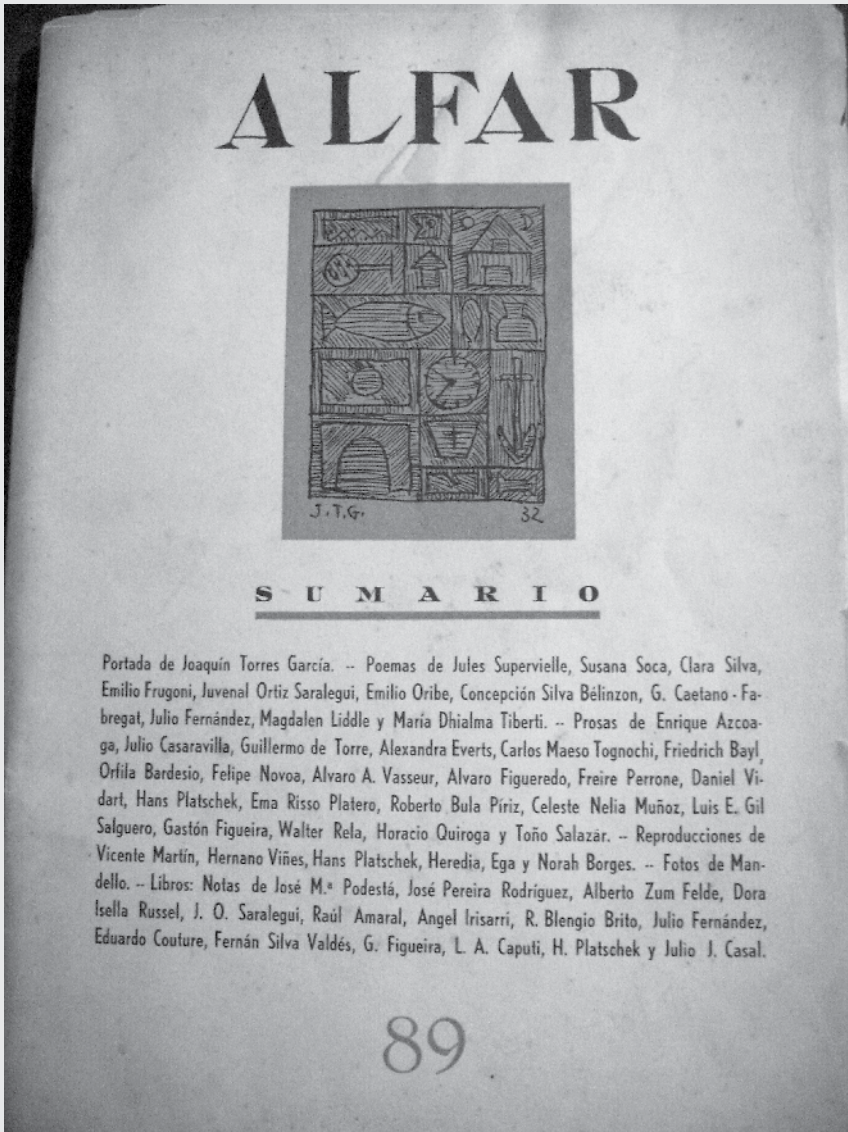
A partir del número 28 de *Revista de Casa América-Galicia* se incluyen los nombres del cónsul y poeta uruguayo Julio J. Casal como director y del coruñés Alfonso Mosquera como redactor-administrador. Desde entonces, los coterráneos Casal y Barradas pondrán su 'duende' al servicio del proyecto, que contó con el respaldo del grupo de artistas locales que se reunían en la tertulia La Peña.

El número 60, fechado en los meses de agosto-septiembre del año 1926, es el último que Casal dirige en La Coruña porque regresa a su país tras concluir sus gestiones diplomáticas en el exterior. Será en los meses de enero-febrero de 1929 cuando vuelva a editar *Alfar*, ya en Montevideo. El último número es el 91, correspondiente al bienio 1954-1955. Durante la impresión de las pruebas de galera, en diciembre de 1954, fallece repentinamente su fundador. El comité de redacción decide publicar la última entrega, pero incluye una separata-homenaje que reza lo siguiente:

Su ALFAR había nacido en lejanos días allá en La Coruña [...] ALFAR será ahora como el símbolo tenaz de su director, y con él desaparece, porque ALFAR y Casal constituían dos aspectos de una misma alma, y es quizá su obra más viva. La generosidad de Julio J. Casal hizo de ella una hermosa puerta de comunicación de poetas y artistas de todo el mundo, y en especial, de Hispanoamérica. [...] Sólo estas dolorosas líneas se agregan a la revista, como él, herida de muerte; como él, luminosas en el recuerdo de cuantos colaboraron en sus páginas. (*Alfar*: 1954-1955, separata sin numeración)

Si existe un atributo que se ha convertido en tópico de esta revista, ése es el de su generosidad. Muchas veces utilizado en detrimento de su calidad, la crítica especializada parece haber impuesto ese juicio de valor como un 'contrapeso' que logró adquirir la fuerza de un prejuicio. Comentarios de Emir Rodríguez Monegal y de Hugo Verani caminan en la misma dirección:

Creo que a partir de esta *Antología* y de los trabajos críticos de Borges sería posible reconstruir el olvidado ultraísmo uruguayo. Habría que buscar por otros lados, sin duda. Las colecciones de revistas del período, desde *Alfar*, que inicia en España, con más generosidad que tino, Julio J. Casal, hasta *La Pluma* y *La Cruz del Sur*. (Rodríguez Monegal 1982: 257-274)



Portada de *Alfar* 89, etapa montevideana, año 1951, con ilustración constructivista de Joaquín Torres-García.



La mención a las 'buenas intenciones' de la revista se trasluce también en el epistolario de los pintores. Rafael Barradas escribe a Joaquín Torres-García desde Hospitalet, Barcelona, el 7 de abril de 1926:

Dentro de unos días le enviaré una revista donde hacemos un homenaje a Dalmau. [...] Este trabajo es hecho por un escritor amigo mío, hombre de mucho talento –Juan Gutiérrez Gili– y queremos hacer un trabajo extenso sobre su obra. [...] Ya me dirá cómo podría yo tener unas fotografías de obras de Ud., pues le dedicaríamos todas las páginas que fueran necesarias. Creo que quedará una cosa bien. Yo soy el director artístico de esta revista [...] que se imprime en La Coruña, pero que su espíritu es europeo. Hoy, en España, tal vez sea la revista más pura [...] Por París está un pintor uruguayo, un gran pintor uruguayo, D. Pedro Figari [...] En una de las revistas que le mandaré la semana entrante, si Dios Quiere, verá reproducciones de sus obras. Ya somos tres pintores uruguayos [...] Pasa, con Figari, lo que con nuestras cosas. Pasa lo único que tiene que pasar. Es hombre camino, como nosotros. Hombre flecha, flecha que va a un blanco. (García-Sedas 2001: 242-243)³

En la siguiente epístola de Barradas a Torres-García, el pintor radicado en Hospitalet insiste en la misma tónica de la honestidad:

Ya habrá Ud. visto en una revista *Alfar* que podría estar mejor cuidada tipográficamente y sin anuncios o que éstos fueran de grata composición; pero es muy difícil en este país hacer eso. Gracias que salga así. Desde luego es lo único que sale en España con intenciones sanas (García-Sedas 2001: 249).

Entre una y otra carta, Torres-García había respondido a Barradas desde Villefranche-sur-Mer, el 12 de abril de 1926:

Me dice Ud. que quisiera reproducir cosas mías en *Alfar*. ¡Muy bien! [...] Yo quedé sorprendido de ver que una revista de La Coruña estuviese a tanta altura. ¡Qué grupo de artistas! Pero ahora que sé que Ud. es el director artístico ya no me extraña ver reunida ahí a toda esa gente [...] Y mande cosas, como esa revista que se me promete (García-Sedas 2001: 247).

3 Las reproducciones de Figari que menciona Barradas fueron publicadas en *Alfar* 56, marzo de 1926.



Alfar es una publicación de artes combinadas que, como un escaparate, legitima la cantidad y calidad de diálogos trasatlánticos que existieron entre los ultraístas españoles y “nuestros cofrades ultraístas rioplatenses, situados en la interferencia de varias lenguas y culturas” (*Alfar*, 1923: 17) como llamó Guillermo de Torre a los numerosos colaboradores uruguayos y argentinos. Cabe destacar que en el año 1923 el polémico crítico publica en este mismo medio una antología inédita con reseña crítica de poemas de las argentinas Norah Lange, Helena Martínez-Murgiondo y María Clemencia López Pombo, a las que califica de ‘tres novísimas poetisas inéditas’ que trabajan en la línea de la hiperestesia y el lirismo erótico iniciados por tres uruguayas: Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi, y la argentina Alfonsina Storni⁴. También se presenta una reseña del libro *De Francesca a Beatrice* escrito por Victoria Ocampo, con epílogo de Ortega y Gasset, en 1924. En la sección de libros recibidos, de manera anónima, se afirma que “en la América española –esa parte dilatada del Continente hacia donde se extienden, en ondas cordiales, nuestras simpatías– existe hoy un núcleo de escritoras selectas”.

Además, la primera época de *Alfar* presenta fragmentos anticipatorios y reseñas críticas de los libros *Orto-bazar*, *Kindergarten* y *Alcándara* (todos de Francisco Luis Bernárdez), una pequeña antología de nuevos poetas argentinos publicados en la revista *Inicial*: Keller Sarmiento, Andrés L. Caro, Ricardo E. Molinari, Norah Lange y Jorge Luis Borges; de este último se presentan reseñas de *Fervor de Buenos Aires*, su hasta entonces inédito *Examen de metáforas* –que más tarde formaría parte del libro *Inquisiciones*– así como adelantos de *Lumbre y silencio*, de Francisco López Merino, poemas de Eduardo González Lanuza y de Roberto Ortelli escritos en Buenos Aires entre 1923 y 1926. Artistas españoles que entablaron una sólida relación de amistad o de mutuas influencias con los rioplatenses y que fueron publicados en esta primera patria de *Alfar* fueron Ramón Gómez de la Serna, Alonso Quesada, Guillermo de Torre, José Bergamín, Luis

⁴ Resulta llamativa la presencia de colaboraciones femeninas a lo largo de la vida de la publicación. Además de las citadas, en la segunda época de la revista sobresalen las uruguayas Susana Soca, Clara Silva y Concepción Silva Belinzón, entre muchas otras. El espacio dedicado a la escritura femenina se ve complementado por numerosas portadas e ilustraciones que reproducen la obra temprana y madura de Norah Borges. *Alfar* publica retratos, linóleos, grabados en madera y bicolors de Norah, además de reforzar la estética del Expresionismo suizo-alemán y del Cubismo (que Norah había heredado de sus estudios ginebrinos) en el aspecto icónico global de la publicación.



Buñuel –de quien también se difundieron relatos hasta entonces inéditos–, Juan Chabás y Cansinos Asséns.

La imagen ultraísta. Automatismo versus azoramiento

Heterogeneidad, dinamismo, movimiento, eclecticismo, presentismo y concisión espacial son rasgos de la imagen vibrante ultraísta. Esta imagen múltiple, encadenada –sintagma que nos remite a Gerardo Diego– encuentra su referente empírico en la rapidez y trepidación de la vida moderna urbana, fabril y febril. De estas fuentes bebe la poesía de Apollinaire, Tzara y Reverdy, aunque resulte necesario hacer una retrospectiva y conectar el germen de esa imagen rizomática, arbórea y fragmentada con el impacto psíquico que el cambiante entorno citadino genera en la conciencia del sujeto, tal como se percibe ya en las páginas de Charles Baudelaire según analizaron Walter Benjamín y Matei Calinescu.

En sus ensayos *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* y *Sobre algunos temas en Baudelaire*, el teórico alemán afirma que la lírica baudelaireana representa el impacto que las condiciones sociales y materiales de la sociedad urbana parisina del siglo XIX generaron en las relaciones entre personas, especialmente, en las fugaces relaciones amorosas. Para analizar la influencia de la ciudad en su poesía acude a la teoría del *shock* que desarrolla el psicoanálisis freudiano: la conciencia recibe estímulos o impactos del mundo exterior y se defiende a través de mecanismos de defensa que le ofrecen una ‘satisfacción sustitutiva’. Y es en la obra de arte donde se plasma la experiencia de discontinuidad y fragmentación que el transeúnte –el *flanêur*– vive cuando se sumerge en la muchedumbre hormigueante de una capital superpoblada –es representativo, a este respecto, el poema *A una que pasa*–.

Para Matei Calinescu, Baudelaire plasma en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) un rasgo esencial de la modernidad: su tendencia hacia algún tipo de inmediatez, su intento de identificación con un presente sensual captado en su misma transitoriedad y opuesto, por su naturaleza espontánea, a un pasado endurecido en congeladas tradiciones.

¿Qué recurso eficaz estaría en condiciones de proponer la literatura para desautomatizar esta experiencia de alienación ciudadana? El *Examen de metáforas*



escrito por Jorge Luis Borges en Lisboa, hacia 1924, reivindica esa figura retórica por ser un 'alivio de la cotidianeidad' y un recurso privilegiado para generar azoramiento. A colación de estos excesos cita Javier San José Lera (2005: 401) la 'prepotencia metafórica' que denuncia Jorge Guillén y los calificativos de 'iconomaníacos' o energúmenos de la imagen que acuña Juan José Domenchina para aludir a los ultraístas en especial y a los poetas españoles del '13 al '31 en general.

En las ciudades, la frecuencia de estímulos visuales y sonoros obliga al ciudadano a un entrenamiento perceptivo que coadyuve a que esa nueva topografía se naturalice, se transforme lentamente en norma. Podríamos pensar que la representación de esta frecuencia urbana vertiginosa se efectiviza mediante aquellos ítems que Borges considera los puntos canónicos del movimiento ultraísta desde las páginas de la revista *Nosotros*: reducción de la lírica a su elemento primordial (la metáfora), una sintaxis lacónica facilitada por la 'tachadura' de las frases medianeras, los nexos y adjetivos inútiles, abolición de trebejos ornamentales y síntesis de dos o más imágenes en una sola. No obstante, como indicábamos en el primer apartado de este trabajo, la bi- o tridimensionalidad de las artes visuales conllevan la ventaja de la analogía icónica en relación con el mundo –son más eficaces en su aspiración a ser *imago vera*–, facultad de la que carecen las artes del discurso en virtud de su encadenamiento en un eje sintagmático, lineal. ¿Qué mejor interpretación del *shock* urbano, de los principios ultraístas y del simultaneísmo de las artes (Shattuck, 1991) que las imágenes vibrantes de Barradas?:

Antonio Espina, en 1920, hablaba de adaptar la retina a las modificaciones del mundo. Otro elemento de condensación opera en la proximidad de realidades distantes favorecida por la misma multiplicidad y rapidez de la vida moderna, sometida a un perpetuo devenir que modifica los rostros del mundo.

La imagen, por su riqueza de matices, recoge mejor que el símbolo las reacciones que suscita en el hombre moderno la aprehensión de una realidad cada vez más compleja, sutil y ambigua. La imagen aparece dotada de una máxima capacidad fantástica y de sugerencia; es portadora de la fascinación [...] La imagen es, en definitiva, la nueva herramienta artística del conocimiento de lo mágico e inefable. (San José Lera 2005: 402)



Desde las páginas del número 45 de *Alfar*, correspondiente a diciembre de 1924, Guillermo de Torre explica en su ensayo *La imagen y la metáfora en la novísima lírica* que la imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: es el reactivo colorante de los 'precipitados químico-líricos'. Y luego cita a Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu, no puede nacer de una comparación, sino de 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. (de Torre 1924: 218)

La síntesis imaginista que mencionamos párrafos atrás es ejemplificada en la segunda entrega del *Examen de metáforas* borgiano, que se publica en el número 31 de *Alfar*, correspondiente a junio-julio de 1924. Allí el escritor ilustra 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". Luego, para mostrar la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, elige la condensación sinestésica de unos versos de Norah Lange: "El horizonte se ha rendido / como un grito a lo largo de la tarde". Otra síntesis de imágenes se produce en el caso de las metáforas que desatan el espacio sobre el tiempo, como en los versos de Guillermo de Torre: "Los arco iris saltan hípicamente el desierto".

La imagen implica traslación, movimiento, enlace de diferentes registros y realidades apartadas, campos semánticos inconexos que, al combinarse, resultan más efectivos. Guillermo de Torre, en plena efusividad ultraísta, recomienda la generación de imágenes obtenidas al trasmutar las percepciones estáticas en dinámicas. Citando su propio libro, *Hélices*: "Tras la lluvia / nos embiste la montaña / con un cuerno del arco iris".

Podemos sugerir que la imagen ultraísta es una 'imagen vibrante' por haber nacido en el contexto de un dinamismo urbano rodeado de disonancias mecánicas, pero también por el uso privilegiado de la sinestesia viso-auditiva y por las asociaciones perceptivas que busca despertar en el receptor al recrear atmósferas inconexas que lo arrojen a realidades distantes e inverosímiles, sensaciones de extrañamiento o azoramiento.



Alfar postula interesantes reflexiones en torno a la deshumanización del arte, al uso de la imagen pura y a la estructura metafórica propiamente ultraísta en conexión con la visión irónica: ahí se presenta la obra paradigmática de Oliverio Girondo. Guillermo de Torre anticipa los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) comentados también por Ramón Gómez de la Serna, amigo íntimo con quien intercambiaría numerosa correspondencia epistolar a lo largo de su vida.

La imagen cubo-vibracionista

En el único número de la revista *Perseo* que vio la luz en 1919, Guillermo de Torre escribe un artículo en el que define al vibracionismo como una de las novedades pictóricas del momento. Menciona al ‘apasionado artista uruguayo’ Rafael Pérez Barradas y dice que “es pues, a los epígonos cubistas y simultaneístas franceses a quienes habremos de referirnos evocativamente para la caracterización de un artista nuevo como Barradas” (de Torre, 1919).

Entre 1910 y 1913 este pintor celebra cinco exposiciones, pero el público, acostumbrado a la estética del *art nouveau*, no termina de entender su obra. Por estas fechas viaja a Milán, donde conoce el futurismo impulsado por Carlo Carrà, Gino Severino, Giacomo Balla y Umberto Boccioni, autores de dos textos teóricos fundamentales para el desarrollo de las vanguardias: *Manifesto dei pittori futuristi* (1910) y *La pittura futurista* (1919). La explosión del fauvismo y del cubismo parisino también lo encontrará en Francia: Rafael se nutrirá de las fuentes de todos estos artistas; del futurismo rescatará las imágenes de los nuevos medios de locomoción, de las ciudades, los inventos y las fábricas pero sin atender al espíritu bélico que transmiten las imágenes del movimiento en Italia.

Pilar García-Sedas (2001) coincide con la idea de que el Barradas vibracionista de 1917 presenta una gran influencia del dinamismo italiano –especialmente de Gino Severino– y del simultaneísmo de los cubistas franceses. Su amigo Torres-García caracterizará la estética vibracionista en un libro teórico de 1936, *Universalismo constructivo*, apelando a sinestias viso-auditivas:



El vibracionismo es, pues, cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca. (Torres-García 1936, 476-479)

Durante la etapa madrileña, Barradas desarrolló la estética vibracionista mediante la composición de figuras y escenas a partir de manchas vibrátiles elaboradas con pinceladas breves y rápidas; éstas se acoplaban de manera rítmica y homogénea sobre la superficie del lienzo. Así, el uruguayo incorporó un procedimiento utilizado por Picasso y Braque entre los años 1910-1911. Por ello se le otorgó el apelativo de ‘cubista’, dado que en el ciclo de pinturas madrileñas se evidencia la descomposición cubista de la imagen. A través del vibracionismo, Barradas intentó mostrar la intensidad sensorial que subyace a la vivencia de la situaciones cotidianas en un entorno urbano. De la misma forma, la ciudad captó la atención de Diego Rivera durante su etapa geométrica.

En *La Veu de Catalunya*, 1918, el crítico catalán Llorenç i Artigas manifiesta que Torres-García es un pintor de la ciudad, cuya inquietud se va haciendo más ruidosa y fecunda a medida que se va acercando a la posesión de ritmo de las cosas para traducir en ‘formas de color’ las vibraciones de su espíritu.

Afirma también Pilar García-Sedas que la definición ofrecida por Torres-García sobre la pintura de su compatriota se aleja de la semántica que Marinetti y los futuristas dieron a la palabra ‘movimiento’. Sucede que el vibracionismo integró aportes de varias escuelas; fue una conciliación del cubismo, futurismo, fauvismo, planismo y una serie de vanguardias originadas en el período europeo de entreguerras que se propusieron reflejar “aspectos de la vida”. Este sincretismo que adoptaron los pintores uruguayos se evidencia en el epistolario. En Madrid –posiblemente en el mes de noviembre– del año 1918, Barradas escribe a Torres-García:

Este año, será nuestro Madrid, si Ud. Viene. Sino será mío. No lo dude, Torres, preparo grandes cosas: cubo-vibracionistas [...] Adjunto un dibujito para Augusto. Es lo que yo entiendo por pedagogía o, mejor dicho, el vibracionismo llevado a la expresión infantil. (García-Sedas 2001: 146)



Y desde Barcelona, el 13 de noviembre de 1918, Torres-García le responde: “No hay que ceder el puesto. Adelante, todos los que vamos adelante. Más vibracionismo que nunca y planismo y expresionismo y cubismo y todos los ismos” (García-Sedas 2001: 149). Este afán holista es el mismo que Cansinos Asséns, desde la revista *Cosmópolis*, propugnaba en un estudio sobre Guillaume Apollinaire titulado *El espíritu nuevo y los poetas*. Allí afirma que el espíritu nuevo no lucha contra ninguna escuela, sino que es una gran corriente de la literatura que las engloba a todas, del simbolismo al naturalismo. Este vocero del ultraísmo creyó que la poesía nueva debía evolucionar en contrapunto con el cubismo pictórico.

Por su parte, Torres-García fue vibracionista en su disociación de la línea y el color. Aunque más tarde se dedicó a pintar geométricas estructuras colorísticas, nunca cayó en la abstracción total: sus jeroglíficos o imágenes caleidoscópicas incorporaron una rica imaginaria indígena preñada de alusiones a la realidad (peces, martillos, máquinas, relojes). A mi entender, la definición más significativa del vibracionismo la ofrece Rafael Barradas desde Madrid, en la carta que escribe a Torres-García el 28 de septiembre de 1919:

En este mismo momento VEO UNA MESA, UNA BOTELLA, Y UN CABALLO en un espejo. Es claro: no es la mesa, la botella, el caballo lo que en realidad VEO; me VEO YO. [...] Un día estando VIENDO en un café, pasó un batallón, es decir, unos sonidos de trompas y tambores y unas campanas de tranvías. Simultáneamente sonaba un piano en el café, pero que quedaba fuera del café. VIBRABAN todas las cosas, que en realidad, no lo son. YO VIBRABA de tal manera que CREABA las COSAS. (García-Sedas 2001: 174-175)

El ojo palpitante del pintor reinventa la realidad circundante al captar las manifestaciones de un mundo en permanente movimiento, que le ofrece estímulos simultáneos: éste es el verdadero motor de la creación. No existe mimesis posible. Entre esta declaración y el manifiesto huidobriano *Non Serviam*, el imperativo de la independencia artística quedaba, otra vez, sellado. Torres-García le responderá a su amigo el 29 de noviembre de 1919: “creo que sólo lo que se mueve existe”. (García-Sedas 2001:185)



Las hipótesis del olvido

Tal vez por el prejuicio de descalificar intelectualmente las regiones de donde provienen las inmigraciones masivas, habitualmente no se recuerda la Galicia de la década del veinte como un espacio donde tuvieron lugar escenas muy importantes de la historia de la vanguardia rioplatense. Con estas palabras, May Lorenzo Alcalá firma un artículo en el diario argentino *La Nación*, del año 2005, que se titula *Borges en Galicia*. Allí nos ofrece un dato inesperado para la bibliografía del escritor: en el periódico *El pueblo gallego*, el autor de *Ficciones* publicó en 1924 *Ejecución de tres palabras*, texto que más tarde incluiría en *Inquisiciones*. Estos hallazgos nos obligan a repensar y reformular las nociones anquilosadas de centro y periferia en relación al canon literario de una época; ya indicamos que esto mismo sucedió con el *Examen de metáforas*: sus dos entregas se publicaron por primera vez en la coruñesa *Alfar*.

La revista ultraísta *Grecia*, nacida en Sevilla en 1918, solía publicar críticas corrosivas sobre escritores contemporáneos en una sección estable titulada *Panorama ultraísta* (*risa, sonrisa y eutrapelia*); su actitud desenfadada y muchas veces polémica coincide con el tono del *Parnaso satírico* y de los humorísticos *Epitafios martinfierristas*. Este clima festivo no aparece en *Alfar*, que se proyecta como un órgano de divulgación de nuevas tendencias. ¿Será ésta la razón por la que Barradas, en dos oportunidades, manifiesta a Torres-García que es la única revista 'sana' o 'pura' que se publica en España por estas fechas? Y además: ¿La intencionalidad propagandista habrá defraudado las expectativas de un público ávido de confrontación dialéctica?

Aunque a *Alfar* se la nombra en la mayoría de las antologías sobre las vanguardias, jamás se evalúan sus aportaciones; sobre la misma sólo han trascendido un estudio de Víctor García de la Concha y un artículo de Javier San José Lera. Además de los desaciertos que Rodríguez Monegal achaca a Casal –inversamente proporcionales a su generosidad, que quede claro– también Hugo Verani afirma:

...el influjo y la evolución del apagado vanguardismo uruguayo en el proceso cultural del país puede rastrearse en cuatro revistas: *Los nuevos* (1919-1920), *La cruz del sur* (1924-1931), *La pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-1931), pero mención aparte merece *Alfar* (1920-1954), fundada en La Coruña por J.J. Casal, cónsul uruguayo en



esa ciudad gallega. Fue una revista vinculada al ultraísmo español, de indudable importancia, pero que decae vertiginosamente en su transplante a Montevideo en 1929. (Verani 1986: 42)

Se le reconoce algún mérito en pleno furor de las vanguardias, seguido de un desarrollo poco atractivo en los albores de la década del 30. El propio Verani señala:

En el continente latinoamericano los límites temporales de los vanguardismos son, aproximadamente, 1916-1935. Las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 –año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana– en una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos, pero contagiados de la furia de novedad de que habla Jorge Mañach en su ensayo *Vanguardismo* [...] Durante la década de los veinte el florecimiento de los ismos fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana. En la década siguiente los movimientos iconoclastas, con ideario propio y organizado en grupo, dejan de existir o presentan una imagen distinta, incorporada al proceso nacional. (Verani 1986: 11)

Se podría pensar que esta revista, de larga duración, se acopla al espíritu de *aggiornamento* generalizado a partir de lo que podríamos llamar una ‘institucionalización’ de las vanguardias. De todas maneras, no es la primera vez que se califica la actividad vanguardista uruguaya de ser una manifestación sin disidencias profundas. Falta a nuestra vanguardia de los años ‘20 y aun de los años ‘30 –observa Carlos Martínez Moreno, citado por Verani– esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras.

Tengo entre mis manos un ejemplar montevideano del penúltimo número de *Alfar* –el 89– que se remonta al año 1951. Planifico una excursión por las páginas ajadas para visitar ese delicado museo habitado por presencias de antaño. Continúa figurando la ornamentación a cargo de Rafael Barradas y de Augusto Torres, hijo de Joaquín. El índice nos anticipa *Riesgos y equívocos del compromiso o la literatura dirigida* de Guillermo de Torre, una carta de Vicente Aleixandre enviada a la escritora oriental Clara Silva más un poema de ésta –más conocida por sus aportes críticos a la poesía de Delmira Agustini– y una carta de Oliverio Girondo dirigida a la poeta oriental Concepción Silva Belinzón, con versos de



ésta dedicados al argentino. Como en la etapa coruñesa, aparecen todavía pinturas de Norah Borges, esta vez figurativas, alejadas del fervoroso Expresionismo juvenil. Aunque abundan las presencias localistas, sobran piezas de clásicos nacionales y universales: Whitman, Rilke, Poe, Quiroga, Supervielle, Quevedo, Vallejo, Di Giorgio, Amorim, Ibarbourou, las hermanas Brönte... Las páginas se nutren, además, de un ensayo de José Bergamín y algunos poemas de María Eugenia Vaz Ferreira. Se anuncia la autobiografía sobre Rafael Barradas que escribió su amigo Julio Casal, que no lo olvida, publicada por Editorial Losada, y se anticipa *Personas en la sala*, de Norah Lange junto a *Quién de nosotros*, el último estreno de un joven promisorio llamado Mario Benedetti.

Bibliografía

- Barrera, Trinidad** (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Síntesis.
- Benjamnin, Walter** (1999) [1931]: *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Ediciones El Aleph.
- Brea, José Luis** (2004): “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En www.joseluisbrea.net [visitado el 12 de abril de 2008]
- Calinescu, Matei** (2003): *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- De Torre, Guillermo** (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- García- Sedas, Pilar** (2001): *J. Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Jauss, Hans Robert** (1992) [1971]: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Martínez Moreno, Carlos** (1969): “Las vanguardias literarias”. En: *Enciclopedia uruguaya* 47. Montevideo: Editores Reunidos.