

N.º 16 enero 2023

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ARTÍCULOS

Andrew A. Anderson
LA POESÍA ULTRAÍSTA
DE HUMBERTO RIVAS:
ANÁLISIS Y COMENTARIO

ESTUDIOS

Alicia Caballero González
LA MITOLOGÍA GRECOLATINA
EN «LIBRO DE POEMAS»
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

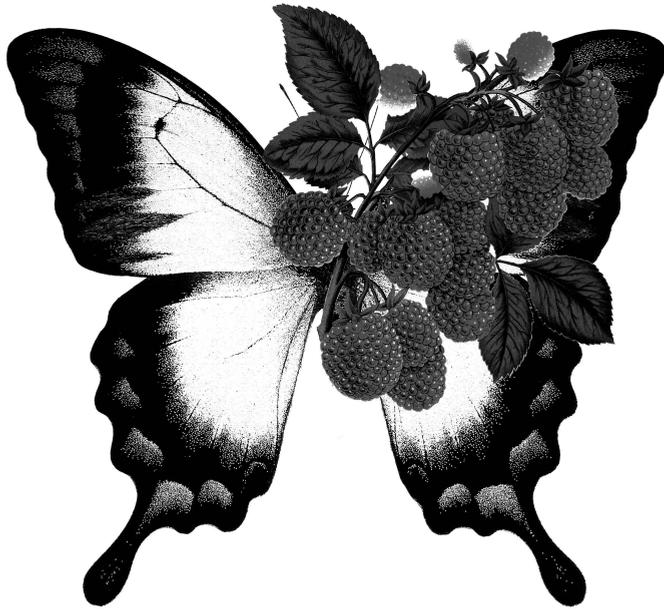
RESEÑA

Joyce Carol Oates
SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN
DE PEDRO LARREA

N.º 16 enero 2023

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



DIRECTORES:

Fernando Valverde
University of Virginia
fernandovalverde@poeticas.org

Nauzet Lozano Alvarado
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria
nauzet@poeticas.org

DIRECTORA ADJUNTA:

Aurora Martínez Ezquerro
Universidad de la Rioja
aurora@poeticas.org

CONSEJO EDITORIAL:

Alí Calderón
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
alicalderonf@poeticas.org

Ana Merino
University of Iowa
anamerino@poeticas.org

EDITORES ADJUNTOS:

Fernando Valverde
University of Virginia
fernandovalverde@poeticas.org

Anthony Geist
University of Washington
anthonygeist@poeticas.org

Remedios Sánchez
Universidad de Granada
reme@poeticas.org

SECRETARIOS:

**Fernando Martínez
de Carnero**
Università di La Sapienza
odnanref@poeticas.org

Laura Scarano
Universidad Nacional de
Mar del Plata - CONICET
lscarano@poeticas.org

JEFES DE REDACCIÓN:

Andrea Cote
University of Texas at El Paso
andracote@poeticas.org

Pedro Larrea
Lynchburg College
pedrolarrea@poeticas.org

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Nathalie Handal
Columbia University

Edson Faúndez
Universidad de Concepción

Víctor Ruíz
Universidad Nacional
Autónoma de Nicaragua

Gustavo Osorio de Ita
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla

Anthony Cella
Benedictine University at Mesa

Zachary Ludington
The University of Maine

Samanta de Frutos
Emory University

COMITÉ ASESOR:

Mark Aldrich
Dickinson College

Josefa Álvarez
Le Moyne College

Antonella Anedda
Università della Svizzera
italiana

Silvia Bermúdez
University of California,
Santa Barbara

Francesca Bernardini
Sapienza-Università di Roma

Marina Bianchi
Università degli Studi
di Bergamo

Franco Buffoni
Università degli Studi
di Cassino

Brad Epps
University of Cambridge

Luis Fernández Cifuentes
Harvard University

Carolyn Forché
Georgetown University

Luis García Montero
Universidad de Granada

Robert Goddard
Emory University

Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar.
Venezuela/University
of Oklahoma

Allen Josephs
West Florida University

Rodolfo Mata
Universidad Nacional
Autónoma de México

Gordon E. McNeer
University of North Georgia

Julio Ortega
Brown University

Marjorie Perloff
University of Southern
California

Rafael Repiso Caballero
Universidad Internacional
de La Rioja

Francisco Rico
Universidad Autónoma
de Barcelona

Andrés Soria Olmedo
Universidad de Granada

Karen Stolley
Emory University

Darío Villanueva
Universidad de Santiago
de Compostela

Kevin Young
Emory University

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ARTÍCULOS]

Andrew A. Anderson
LA POESÍA ULTRAÍSTA
DE HUMBERTO RIVAS:
ANÁLISIS Y COMENTARIO 5

Siomara B. España Muñoz
SIETE MUJERES EN SIETE CUENTOS
DE PABLO PALACIO 27

[ESTUDIOS]

Alicia Caballero González
LA MITOLOGÍA GRECOLATINA
EN «LIBRO DE POEMAS» DE
FEDERICO GARCÍA LORCA 51

[POEMAS]

Joyce Carol Oates
SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN
POR PEDRO LARREA
DEL POEMARIO
«AMERICAN MELANCHOLY» 87

[RESEÑAS]

Asunción Escribano
«PALABRA DE ÁRBOL»,
DE IRAZOKI 97

Manuel Apodaca Valdez
«SENDERO DE SUICIDAS»,
DE RUBÉN RIVERA 109

María Paz Moreno Páez
«PROHIBIDO FIJAR CARTELES»,
DE MANUEL VALERO 115

Normas de publicación/
Publication guidelines 121

Equipo de evaluadores 2022-2024 129

Orden de suscripción 131

[ARTÍCULOS]



Grabado de BARRADAS

Grabado de Rafael Barradas. Portada para la revista *Ultra*, 12/01/1921.

LA POESÍA ULTRAÍSTA DE HUMBERTO RIVAS: ANÁLISIS Y COMENTARIO

THE ULTRAIST POETRY OF HUMBERTO RIVAS: ANALYSIS AND COMMENTARY

Andrew A. Anderson

Universidad de Virginia (Virginia, EE. UU.)

aaa8n@virginia.edu

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Humberto Rivas, Movimiento ultraísta, Poesía de vanguardia, Imaginería, Metáforas }

Humberto Rivas fue una figura importante dentro del movimiento ultraísta, y la poesía que escribió durante ese periodo —publicado casi exclusivamente en la revista *Ultra*— ostenta varios rasgos típicamente ultraístas además de constituir un corpus de textos intrínsecamente valiosos. Sin embargo, hasta la fecha estas composiciones no se han estudiado cuidadosamente desde una perspectiva crítico-literaria. Este artículo, pues, analiza y comenta los asuntos tratados en sus poemas, los temas, la imaginería y las técnicas metafóricas, etc., en un intento de dar una visión de conjunto de su producción poética durante 1921-1922. Aquí veremos que Rivas tiene una preferencia marcada por la metáfora y que demuestra gran inventiva y creatividad en la forja de metáforas nuevas y distintas e incluso de series de metáforas encadenadas.

ABSTRACT

KEY WORDS { Humberto Rivas, Ultraist movement, Avant-garde poetry,
Imagery, Metaphors }

Humberto Rivas was an important figure in the Ultraist movement, and the poetry that he wrote during this period—which was published almost exclusively in the magazine *Ultra*—demonstrates various features that are typically Ultraist as well as constituting a corpus of intrinsically valuable texts. However, up till now these compositions have not been studied carefully from a literary-critical perspective. This article, therefore, analyzes and provides commentary on the subjects of his poems, the themes, the imagery and the metaphorical techniques, etc., in an attempt to provide an overall vision of his poetic production during 1921-1922. Here we will see that Rivas has a distinct preference for metaphor and that he shows great inventiveness and creativity in forging new and different metaphors and indeed series of linked or extended metaphors.

Humberto Rivas fue una figura importante dentro del movimiento ultraísta durante su etapa central, fase que coincide más o menos exactamente con la duración de la revista *Ultra*—*Vltra*— (enero de 1921 hasta marzo de 1922) en la que jugó un papel crucial como director y colaborador. A lo largo de todo el periodo de la preparación, fundación y lanzamiento del ultraísmo se hallaba en Barcelona, por lo que no encontramos su nombre en ningunas de las primeras revistas del movimiento: *Los Quijotes*, *Grecia*, *Cervantes*, *Perseo*, *Ultra* (Oviedo), *Gran Gignol* o *Reflector*. Gracias a García-Sedas, conocemos los detalles más importantes de la biografía de Humberto (1893-1960) y de su hermano menor José Rivas Panedas (1898-1944). Humberto, vinculado con Cataluña por fuertes lazos familiares (ambos padres eran catalanes y dos de sus hermanos nacieron allí), pasó largas temporadas tanto en Barcelona como en Madrid. En 1910, el periódico barcelonés *La Publicidad* se refiere a él como colabora-

dor («Bibliografía», 1910), y pronto artículos y textos literarios suyos empezarían a aparecer allí (García-Sedas, 2009b: 271-275). Sin embargo, en este momento es residente de Madrid y director de la revista *Blanco y Negro Mexicano*. Algo más tarde se trasladó a Barcelona. Allí el 19 diciembre de 1913 estrenó en el teatro Romea el «poema escénico en un acto y tres cuadros» *La princesa cautiva*, y otras obras teatrales seguirían en 1916-17.¹ En 1914 y 1915 lo encontramos también publicando prosa en *La Ilustración Artística* (Barcelona) y poesía en *Nuevo Mundo* (Madrid). A finales de 1916 la editorial Apolo lanza la nueva revista *Arte y Letras. Revista Semanal Ilustrada*, dirigida por Rivas, revista cuya sede se sitúa a caballo entre Barcelona y Madrid. Desafortunadamente la publicación solo duraría un año (García-Sedas, 2009a: 24-33). Todo indica que Rivas siguió en Barcelona, ya que publica una reseña de una obra de Maeterlinck en marzo de 1919, y asume la dirección de otra revista barcelonesa, *La Escena*, cuyos números salen desde junio hasta noviembre de 1919 (García-Sedas, 2009a: 33-34). Algún tiempo después —es imposible precisar la fecha— Humberto debe de haber regresado a Madrid para reunirse con su hermano José.

Aunque nacido en Barcelona, a una edad tierna José Rivas Panedas vino a Madrid y después, a diferencia de Humberto, no dejó la capital. Durante el decenio de los diez los dos se mantenían en contacto y en 1919 José envió textos a su hermano para *La Escena* (García y García-Sedas, 2015: 19-20). Además, y esto es fundamental para lo que ocurriría después, José formaba parte de la «primera ola» de ultraístas.² Colaboró en *Los Quijotes* (aunque en su caso solo en septiembre-octubre de 1918), asistió a la tertulia de Cansinos Assens en el café Colonial, firmó el primer manifiesto ultraísta,³ durante 1919 sacó un buen número de po-

1. *El ausente* (teatro Apolo); *La princesa y el paje* (teatro Romea): García-Sedas, 2009a, 33 y nota 32.

2. Sobre todo este periodo, se puede consultar Anderson, 2017.

3. En la versión con ocho nombres: véase Anderson, 2017: 366.

emas en *Grecia, Cervantes, Perseo y Ultra* (Oviedo),⁴ y llegó a asumir el papel de portavoz del movimiento al contestar artículos de Manuel Machado, José Iribarne y César E. Arroyo que trataban de distintos aspectos del ultraísmo (Anderson, 2017: 448-450, 456-458).

En 1920, cuando ya se ha afianzado el ultraísmo y —es de suponer— Humberto se halla ya en Madrid, José sigue publicando poemas en *Ultra* (Oviedo), *Grecia, Cervantes* y *Reflector*.⁵ Al mismo tiempo, para ganarse la vida, José trabaja pintando letreros y anuncios comerciales (González-Ruano, 2004: 96) y, además, él y Humberto hacen traducciones de libros, sobre todo del francés, la mayoría para la Editorial América y su fundador Rufino Blanco Fombona (García-Sedas, 2009a: 39-41; García y García-Sedas, 2015: 22-23). Sin embargo, con respecto a su propia producción literaria, durante este año Humberto guarda silencio, y la única publicación suya que hemos encontrado es un cuento inserto en un periódico en diciembre de 1920.⁶

Estos datos son importantes para intentar explicar el aspecto más sorprendente de la trayectoria ultraísta de Humberto Rivas, el hecho de que en el poco espacio entre diciembre de 1920 y enero de 1921 surgiera como miembro importante del comité de redacción de la nueva revista *Ultra* e igualmente apareciera allí, desde el principio, como un poeta ultraísta perfectamente formado. Por su experiencia previa como director de revista podemos comprender su interés y el de su hermano y sus amigos en común —César A. Comet y Tomás Luque— en que asumiera esa responsabilidad, pero el que la publicación que iba a co-dirigir se modelara como la nueva revista portaestandarte del ultraísmo, y

4. Para unos comentarios sobre esta poesía, véase Anderson, 2017: 537, 542, 547-548, 577-578, 626-638.

5. Sobre esta poesía más madura se puede consultar el excelente artículo de Ludington, 2019.

6. En la «Bibliografía» de su edición (2009b), García-Sedas no registra ninguna publicación para 1920.

el que Humberto publicara allí desde el primer número poemas escritos en un estilo totalmente ultraísta solo pueden explicarse a la luz de la convivencia con su hermano durante los meses anteriores y, a través de él, un contacto cada vez más intenso con el mundillo ultraísta.

A finales de diciembre de 1920, pues, firma una carta, al lado de José y Tomás Luque, dirigida a Vicente Huidobro en París, proponiéndole que forme parte del comité directivo de *Ultra* y, además, que contribuya económicamente a apoyar la revista (Costa, 1989: 143). Y en fechas muy cercanas, escribe con José, Tomás Luque y César Comet a Cansinos Assens, anunciándole una visita de los cuatro, sin duda para tratar del mismo asunto (Rivas Panedas, 2015: 263-264). Aunque la invitación fue rechazada por Huidobro, y Cansinos solo se comprometió a colaborar, la preparación para lanzar la nueva revista siguió adelante. Su primer número saldría el 27 de enero de 1921, fecha coordinada con la de la primera velada ultraísta, celebrada en La Parisiana al día siguiente.⁷

Humberto Rivas publicó por lo menos un poema en cada número de *Ultra*, desde el núm. 1 hasta el núm. 24, del 15 de marzo de 1922. Allí insertó también algunos cortos ensayos. Durante este mismo lapso de quince meses, publicó solo dos poemas en otra revista ultraísta, *Tableros* (uno repetido de *Ultra*), uno en *España* y unos pocos en el extranjero, a veces en traducción. El estilo característico de Rivas que encontramos en *Ultra* pervive en los diversos poemas que vieron la luz en México, en fechas posteriores (1923, 1926-1930) (véase García-Sedas, 2009b: 270-271). Sin embargo, para los propósitos de este ensayo voy a enfocarme en los veintiocho poemas que corresponden a 1921-22, que resultan ser también los años cuando el movimiento ultraísta alcanzó su auge.

7. El lugar escogido, situado en las afueras de Madrid (Moncloa), se describía como restaurante, sala de té, teatro (con varietés) y casino.

En general podemos decir que estos textos son más innovadores en su estilo y técnica que en su asunto, lo que es, además, un rasgo bastante común en la producción poética de la mayoría de los ultraístas. En el corpus que nos interesa predominan la descripción del mundo natural (pájaros, árboles, ramas, hojas, flores), la tierra (campos, llanura, valle, colinas, montaña, camino, parque, jardín, fuente, estanque, lago, río), el mar (océano, bahía, playa) y el cielo (sol, luna, estrellas), los fenómenos naturales (viento, brisa, nubes, niebla, bruma, lluvia, hielo, escarcha, nieve, relámpagos, truenos), las estaciones (invierno, primavera), la hora del día (mañana, tarde, noche) y los momentos de transición (crepúsculo, alba). Sin embargo, al mismo tiempo dentro de este temario convencional encontramos con cierta frecuencia una nueva nota, proporcionada principalmente por la evocación de la vida urbana y la mención de diversos elementos de la ciudad: casas, azoteas, balcones, ventanas, persianas, aleros, chimenea, pararrayos, iglesia, calles, carteles, faroles, transeúnte, aceras, asfalto, café, tiendas, escaparates, automóviles, tranvías, ómnibus, locomotoras, trenes.

Aproximadamente una decena de las composiciones ostentan lo que podríamos llamar un carácter híbrido, con un planteamiento básico derivado del simbolismo o del modernismo casado con una imaginaria marcadamente ultraísta. Todos estos poemas ofrecen una descripción de una escena —en el campo, en el mar o en la urbe—, combinada con una invitación al lector a reaccionar ante el ambiente creado por los detalles de la escena o a percibir en ella el delineamiento de un estado de ánimo. El grado de evocatividad atmosférica es variable, como lo es también el grado de explicitud o implícitud de la invitación, pero en varios casos queda claro que nos acercamos a la conocida técnica simbolista del *paisaje del alma*.⁸ La sugerencia es implícita en la puesta del sol ofrecida por «Horizonte»:

8. Sobre esta técnica, véase Anderson, 2015.

Horizonte

mar inmóvil de hielo
bajo el oriflama azul del cielo

Se hunde entre la nieve
un faro moribundo que se apaga
y en la agonía de su naufragio
la montaña es un mar ensangrentado (141)⁹

Algo menos en «Soledad»:

Llueve sobre el corazón herido
y la ciudad lo envuelve
en el algodón en rama de la niebla

Oigo tu canción muda
pájaro prisionero (145-146)

En «Paisajes» la invitación es bastante explícita:

La tarde declina en el horizonte de mis ojos
...
Y siempre el mismo paso
y siempre el mismo lamento
de la arena herida

...
Mi alma deja un destello
en la muriente lámpara del crepúsculo (146-147)

«Nieve» ofrece otro buen ejemplo:

Yo no sé si este frío
desciende de aquel páramo
o si tiembla en mi pecho
todo el valle escondido y solitario

9. Todas las citas de la poesía de Rivas provienen de la edición de 2009.

A través de la niebla
mis ideas patinan
sobre el lívido erial de las cuartillas (152)

Y también «Elegía dorada»:

En este crepúsculo sigiloso
sería dulce evadirse
sacudiendo la sombra
que se enreda a los pies.

Entreabrir la mirilla de la vida entornada
y anegarse en el río de ese túnel que corre. (153)

Otros textos en esta misma línea serían «Momentos» (131-132) y «Nocturno» (134-136).

Seis poemas bastante parecidos a los que venimos comentando son algo más difíciles de encasillar. «Diorama» (128-129), que sigue el curso de un día desde el crepúsculo hasta la noche y luego hasta el amanecer siguiente, podría interpretarse como una composición puramente descriptiva, o bien como un texto donde esa invitación al lector a intuir un estado anímico es completamente implícita y, por eso, enteramente hipotética. De modo semejante, «Miniatura» (138) describe oblicuamente la salida del sol y la manera en que la creciente luz permite ver el paisaje; «Atardecer» (154-155) evoca esa hora del día en un parque y en la ciudad; «Mar» (149-150) aborda el tema del sol poniéndose sobre un horizonte marítimo; mientras que «Poemas de la casa» (144-145) (titulado «Sol» cuando volvió a publicarse en *Tableros*) capta el momento cuando la ciudad empieza a despertarse después del amanecer. «Océano» (141-144) es una composición bastante compleja donde se describe la visita de un transatlántico a un puerto y, luego el paso del barco por el mar durante la noche.

Unos pocos poemas son más «modernos» o más atrevidos en su concepción. «Telones» (133) describe una tormenta sobre una ciudad en términos inusuales. «Laberinto» (136-137) aborda, desde un ángulo poco convencional, el tema del café, un café que en este caso parece estar abierto a todas horas. «Ki-ki-ri-ki» (138-140), dedicado a la Real Academia Española de la Lengua (tal vez por su manera de deletrear «quiquiriquí»), es otro tratamiento del amanecer en sus diversos aspectos, vistos en este caso con un ojo algo guasón. «La ciudad múltiple» (158-159), la composición más larga y ambiciosa, es la culminación de la faceta urbana de este corpus, posiblemente influenciada por algunos poemas de Guillermo de Torre y por «Cosmopolitano» de Juan Larrea.

Aunque los textos mencionados hasta aquí constituyen la mayor parte de la producción de Rivas durante estos años, no agotan la oferta. Hay unos poemas de amor, «Tú y yo en la noche» (129-130), «Remanso» (150) y «Retablo» (132-133), y otros poemas que podrían caracterizarse como de reflexión interna, «Yo solo entre los muros» (130), «Viernes santo» (134), «Ceniza» (137-138), «Iglesia» (148-149) y «Tránsito» (156-157). Hay un par de textos también personales, aunque quizás menos «filosóficos»: «Recuerdo» (148) e «Insomnio» (155-156). Finalmente, Rivas toca de vez en cuando el tema metapoético, sobre todo en «Pájaros» (151), donde las aves del título representan sus poemas, y de paso en «Nieve» (151-152), donde afirma que «A través de la niebla / mis ideas patinan / sobre el lívido erial de las cuartillas».

Con respecto al lenguaje expresivo, podemos decir que Rivas es un artífice experto en crear imágenes ultraístas, es decir, imágenes distintas de las que se habían encontrado en la poesía española hasta ese momento, imágenes a veces ingeniosas y a veces atrevidas, aunque casi siempre «descifrables» para el lector acostumbrado a esta modalidad. Veremos algunos ejemplos. «Diorama» evoca una escena con ciertas reminiscencias de las *Prosas profanas* de Darío, pero la naturaleza de las metáforas ha cambiado:

La Noche recatada
tras la careta de la Luna
dispersa el *confetti* de sus constelaciones.

El parque sacude
el atril de sus ramas.
Las hojas auriculares
vibran con el arpa del viento. 128-129)

Algo más sorprendentes son estos versos de un poema de amor:

...una llama crepita
entre los paréntesis de tus ojos. («Tú y yo en la noche», 130)

Rivas presenta una perspectiva distinta sobre un hecho relativamente banal en «Retablo»:

Los susurros se mecen
en la hamaca del viento («Retablo», 132)

Al describir el interior de un café, empieza con una metáfora fácil, basada en los reflejos:

...el laberinto de los espejos («Laberinto», 136)

Pero luego, cuando cae su mirada en las mesas y las copas, redobla sus esfuerzos figurativos:

Sobre la estepa de los mármoles
patinan los trineos de cristal («Laberinto», 136)

La transferencia de un sentido (el oído) a otro (la vista) también juega su papel:

mella la sombra
...el gallo del día
con los dientes de su cresta («Ki-ki-ri-ki», 139)

y sobre su pista circulante
los trolleys dan sus pasos invertidos
en las cuerdas de los cables («La ciudad múltiple», 158)

La mayoría de estos ejemplos demuestran que Rivas tiene una predilección por la metáfora, y especialmente por el tipo construido a base de lo que Brooke-Rose llama el «Genitive Link» (1958: capítulo VII), es decir, el uso de la preposición «de» para conectar el elemento figurativo con el elemento literal, como se observará en estos ejemplos adicionales:

las aspas de los días («Ceniza», 137)

el abanico del paisaje («Miniatura», 138)

Las metrópolis de acero («Océano», 141)

la retama del poniente («Paisajes», 146)

la clepsidra de mi corazón («Paisajes», 147)

En la piel de los muros

la yedra de los carteles («La ciudad múltiple», 159)

En otras ocasiones, se aprovecha de los calambures para crear imágenes. Así, en «Yo solo entre los muros», podría referirse tanto al instrumento musical como al cerebro:

Yo solo entre estas naves
donde ensartan sus ecos

las campanas
y el órgano del pensamiento (130)

En «Momentos. Invierno» el juego es doble, entre la copa (vaso, parte superior del árbol) y las gotas (líquido, hojas) que caen sobre las aceras que parecen espejos por el efecto del agua que tienen encima:

Se deshojan las copas
y las gotas marchitas
mueren sobre el azogue de las calles. (131)

En «Poemas de la casa» «Un gato dispara su arco» (145) (la forma del lomo, el arma que dispara flechas), que parece un precedente más sencillo para la imagen lorquiana en el «Romance sonámbulo»: «y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias». Finalmente, el «arco», ya en otros significados (la curva del firmamento, el implemento utilizado por los jugadores de cuerda), sirve de eje para otras imágenes:

Hay un vuelo suave
de notas encendidas
bajo el arco del cielo

Todas las ramas son cuerdas
en el *estravariis* de la tarde («Atardecer», 155)

No falta tampoco el uso de las alusiones literarias. Ya notamos el posible recuerdo de Verhaeren en «La ciudad múltiple». En «Ki-ki-ri-ki» encontramos una curiosa mezcla de un eco de un poema de Antonio Machado («Orillas del Duero»: «mientras tengan las sierras su turbante / de nieve y de tormenta») combinado con una referencia bastante directa a Guillaume Apollinaire, su conocido poema «Zone» y el último verso, «Adieu Adieu / Soleil cou coupé»:

Un nuevo Oriente
se ciñe el turbante de oro
y la noche cae decapitada
en la guillotina del crepúsculo (139)

Inmediatamente abajo, los próximos versos rezan:

En la pista del reloj
danzan alegres las horas («Ki-ki-ri-ki», 139)

Esta alusión que nos remite claramente al famoso *ballet* al final del Acto III de *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli.

A mi modo de ver, uno de los rasgos más notables de esta poesía es la habilidad que demuestra Rivas en la construcción de lo que podríamos llamar metáforas extendidas, o lo que Riffaterre llama la metáfora hilada (1969). En «Diorama», la primera estrofa propone una imagen bastante modernista de la puesta del sol como las brasas de una fragua, donde se derrite el oro del orbe poniente:

La Tarde deslíe
en la fragua hirviente del Ocaso
el oro fundido de su armadura. (128)

Luego, casi al final de texto, aparecen otros elementos figurativos estrechamente vinculados con esos versos. Ahora es el Alba —y no Vulcano— un herrero, la fragua tiene un yunque, y a la luz del sol naciente se forja del metal fundido de la armadura «la coraza del nuevo día»:

El herrero del Alba
golpea y forja en su yunque
la coraza del nuevo día. (129)

En «Nocturno» la imaginería del matrimonio constituye un hilo que conecta varias estrofas:

La Tierra se viste de novia
bajo la lluvia de azahar de la luna

Oh novia blanca sumergida
en un resplandor profundo de lago

Todas las voces del aliento
tienen una tenue cadencia nupcial

La brisa despierta con sus pisadas
el epitalamio dormido del follaje

...

Oh noche desposada
con los enigmas fugitivos
de antes y después

...

Estás en nosotros y estamos dentro de ti
oh noche amada de los dos misterios (134-135)

En «Iglesia» el elemento conductor es muy distinto. La viga de la que se cuelga la campana en el campanil se transforma metafóricamente en una horca, y ya que la campana suena las horas esto permite el desarrollo de las ideas relacionadas de muerte y tiempo en la próxima estrofa:

La campana
tañe su dolor
en el patíbulo del campanario

Pendiente de un dogal
entre el sudario de la noche
agoniza el tiempo estrangulado («Iglesia», 148)

«Nieve» ofrece un ejemplo especialmente bueno de cómo una metáfora soterrada puede generar una pequeña red de imágenes encadenadas. Empezando, pues, con la propuesta de que la nieve es como la lana (y las nubes como las ovejas, y la lana esquilada como copos), Rivas escribe:

El cielo esquila sus rebaños
y el paisaje se ha puesto
su capuchón de invierno (151)

En la estrofa siguiente el color blanco se enfatiza aún más, mientras que esa equiparación inicial nieve—lana permite la elaboración de nuevas ideas relacionadas a base del mismo punto de partida figurativo. Si la nieve que cae cubre un árbol y así crea una forma de capa protectora, esa capa puede visualizarse metafóricamente como un edredón de lana:

Los árboles desnudos
y cubiertos de escarcha
se arropan en los blancos
edredones de lana (152)

Y más adelante, el sujeto solitario recurre a otra imagen vinculada:

En las calles desiertas
los rumores dispersos
son balidos sin eco (152)

Poco hay que decir sobre la versificación. Todos los poemas están escritos en un verso completamente libre. La disposición tipográfica ostenta un rasgo casi permanente, a partir de «Momentos» (publicado en el tercer número de *Ultra*), donde los versos alternos se imprimen no sangrados y muy sangrados. Con bastante frecuencia una técnica semejante se aplica a los versos largos, donde la segunda mitad del verso se imprime muy sangrada en la línea siguiente. Así:

Las mujeres llevan ramilletes
de corazones sobre el pecho

sus heridas abiertas
son como rojos incensarios
en la muda oración de la tarde («Viernes santo», 134)

O bien:

Se incendian las vidrieras
de la mañana
Los poetas matutinos
pautan sus notas
en la falsilla telegráfica
Ki-ki-ri-ki («Ki-ki-ri-ki», 139)

Para completar este análisis de la poesía ultraísta de Rivas vamos a comentar un par de poemas enteros. «Telones» es bastante típico de su producción. Aquí una tormenta y el aguacero asociado con ella se describen en términos muy poco convencionales, con la «clave» de lo que está pasando en el texto solo ofrecida en los últimos versos:

En los altos telares
el tramoyista
maneja la caja de los truenos

Los ejércitos en marcha
forman un toldo de penachos y banderas
entre cuyos girones deshilachados
llueven lanzas perpendiculares
y el suelo turbio y roto
corre despavorido
a través de las encrucijadas

Se desangran las venas
lívidas de los aleros
y los múltiples cascabeles del agua
se columpian como intrépidos saltimbanquis
en los pararrayos de los tranvías

Los relámpagos
rubrican la tempestad. (133)

Al principio, siguiendo la indicación del título, la escena natural se convierte metafóricamente en una especie de representación

teatral, y acorde con esto Zeus se transforma en un tramoyista encargado de los efectos acústicos especiales. En la segunda estrofa el telón es un telón de fondo pintado, o tal vez la tela grande de un cuadro. Los nubarrones evocan los ejércitos que luchan en la batalla (la tempestad), y los penachos y las banderas de los soldados (nubes) se comparan con un toldo cubriendo el cielo (como un campamento militar). Pero como hay viento y las nubes están siempre en movimiento, los gallardetes se deshacen en girones (jirones) (piénsese en una escena tormentosa, como en la Rima LII de Bécquer). Llegado a este punto, es imposible no pensar en el lienzo de Velázquez, *La rendición de Breda*, ya en el próximo verso el chubasco, con los millones de goterones de agua cayendo verticalmente, se evoca con la imagen de lanzas perpendiculares. A causa de esta lluvia que cae a cántaros, se forman pequeños torrentes en la tierra, que Rivas sugiere al convertir lo pasivo en activo y además a través de la personificación: «el suelo [...] corre despavorido».

Este es el momento en que el lector se da cuenta de que la escena tiene lugar en la ciudad, puesto que ahora se mencionan encrucijadas, aleros (casas) y tranvías. Con el diluvio, los canales de las casas («las venas [...] de los aleros») tienen que funcionar a toda capacidad. Mientras tanto, en las calles la lluvia cae no sobre los techos sino sobre los tranvías. Como en «La ciudad múltiple», Rivas se fija en el palo del trolley que conduce la corriente eléctrica (y así se compara con un pararrayos) mientras que los cables elevados se parecen al aparato utilizado por los trapezistas de circo, elementos que luego se combinan para producir la imagen más insólita del poema, de gotas como cascabeles que «se columpian como intrépidos saltimbanquis».

«Pájaros» es también, en teoría, otra composición con ambientación urbana, pero su tono y su desarrollo son muy distintos. Aunque empieza como otro texto descriptivo de la ciudad a cierta hora del día, más tarde se convierte en una especie de meditación metapoética:

Al amanecer
cuando la helada pone a secar en las calles
las sábanas de la noche

Cuando el sueño abre los párpados
y ventila su alfombra
en el balcón del día

Al amanecer
vuelan mis poemas como vilanos
o pajarillos torpes que desentumecen su vuelo
húmedo aún del rescoldo del nido

Yo lo voy cazando
y los aprisiono entre los barrotes
de las palabras

Un poema hecho
un poema escrito es una jaula
o un pájaro muerto (151)

Las primeras dos estrofas establecen la escena. Por medio de la personificación Rivas atribuye a algo inanimado, y luego a algo más bien abstracto, acciones que normalmente corresponderían a la gente haciendo tareas típicas de las primeras horas de la mañana. Así, la descongelación del hielo nocturno se sugiere a través de la idea de alguien poniendo sábanas a secar, y en paralelo el despertar y el despabilarse se sugieren a través de la alfombra colgada —y acaso golpeada— en un balcón.

El cambio de dirección temática se presenta inmediatamente en la tercera estrofa, aunque aquí se repita primero la indicación de la hora. Las poesías que, su supone, está componiendo el sujeto textual se comparan con las semillas con «paracaídas» —los vilanos— que producen los dientes de león y otras plantas, que flotan fácilmente en la brisa y van adonde esta los lleve. La otra imagen que propone sugiere un vuelo menos ligero y más incierto, de esos pajarillos, es decir, polluelos, que acaban de salir

del abrigo del nido y están ensayando sus primeros intentos de volar. Según esto, los poemas del hablante tienen dos destinos: flotar y tal vez desaparecer en el viento, o recién nacidos tener que esforzarse por tomar vuelo.

En la próxima estrofa descubrimos exactamente qué significan estas dos imágenes. Los vilanos y los pajarillos no son poemas formados, plasmados, sino solo primeras ideas, emociones, deseos, concepciones que recuerdan la lucha del yo poético en la Rima I de Bécquer. Pero aquí, a diferencia de Bécquer («Pero en vano es luchar, que no hay cifra / capaz de encerrarle»), para Rivas el próximo paso es en efecto posible, y la cristalización del poema, es decir su expresión como texto escrito, se compara con el encarcelamiento de los vilanos y los pajarillos «entre los barrotes de las palabras», palabras concretas que ya no les permiten evolucionar o «volar» más. Eso conduce directamente a la conclusión del texto, que propone dos alternativas: o bien el poema terminado es una jaula para las palabras (pajarillos, barrotes), o bien, sencillamente, es un pájaro muerto, una propuesta que indica que el proceso de composición, o mejor dicho de redacción, puede desvirtuar completamente la intuición inicial. Esto es reminiscente de lo que diría Lorca después de publicar su *Romancero gitano* y empezar a explorar otros caminos poéticos; refiriéndose al volumen recién aparecido afirma que «se me ha muerto en las manos de la manera más tierna» (García Lorca, 1997: 585).

Humberto Rivas fue un miembro destacado del movimiento ultraísta. Además de su trabajo como miembro del comité de redacción de *Ultra* (en febrero de 1922 escribiría a Alfonso Reyes que «yo llevo todo el peso de la Revista»: Rivas Panedas, 2015: 289), fue un poeta importante por derecho propio. Menos estrambótico que Guillermo de Torre, menos difícil que César A. Comet en su fase más hermética, y tal vez menos brillante que su hermano José, creó un corpus sólido de textos que recompensa la lectura y el estudio cuidadosos. Su tratamiento de la imagen —pieza clave de casi todo escrito ultraísta— lo conecta con cier-

tas corrientes en los años veinte derivadas de Ramón Gómez de la Serna, y lo aproxima a los poetas del llamado veintisiete que a mediados de esa década hacían todo tipo de malabarismo con las metáforas.

OBRAS CITADAS

Anderson, Andrew A. (2015). «*Paysage d'Âme* and Objective Correlative: Tradition and Innovation in Cernuda, Alberti, and García Lorca». *Modern Language Review*, 110 (1), 166-183.

Anderson, Andrew A. (2017). *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

«Bibliografía» (13 de mayo 1910). *La Publicidad*, p. 4.

Brooke-Rose, Christine (1958). *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg.

Costa, René de (Ed.). (1989). *Vicente Huidobro, Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 30-32.

García, Carlos y Pilar García-Sedas (2015). «Singladura de José Rivas Panedas». En José Rivas Panedas, *Poeta ultraísta, poeta exiliado. Textos recuperados*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 19-57.

García Lorca, Federico (1997). *Epistolario completo* (Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Eds.). Madrid: Cátedra.

García-Sedas, Pilar (2009a). «[Introducción]». En Humberto Rivas, *El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*. Sevilla: Renacimiento, pp. 15-105.

García-Sedas, Pilar (2009b). «Bibliografía de Humberto Rivas». En Humberto Rivas, *El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*. Sevilla: Renacimiento, pp. 265-282.

González-Ruano, César (2004). *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Renacimiento.

Ludington, Zachary Rockwell (2019). «The Modern Times of José Rivas Panedas's Ultraísmo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43(2), 351-374.

Riffaterre, Michael (1969). «La métaphore filée dans la poésie surréaliste». *Langue Française*, 3, 46-60.

Rivas, Humberto (13 de marzo de 1919). «Al margen de un estreno. La última obra de Maeterlinck». *El Diluvio*, p. 14.

Rivas, Humberto (3 de diciembre de 1920). «Cuentos nacionales y extranjeros. Los pasos de la esfinge». *La Voz*, p. 2.

Rivas, Humberto (2009). *El gallo viene en aeroplano. Poemas y cartas mexicanas*. (Pilar García-Sedas, Ed.). Sevilla: Renacimiento.

Rivas Panedas, José (2015). *Poeta ultraísta, poeta exiliado. Textos recuperados*. (Carlos García y Pilar García-Sedas, Eds.). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.