

# La traducción verbovisual. La poesía ultraísta de Guillermo de Torre al italiano

ALESSANDRO GHIGNOLI

## Introducción

Desde siempre, la poesía de vanguardia ha originado muchas reflexiones en torno a su propio particular quehacer literario. El enfrentamiento del autor con su propio texto lo ha llevado a elaborar construcciones poemáticas que se diferencian notablemente de las más clásicas características de una poesía a la manera petrarquista —por poner un ejemplo— y que ha debido reformular en un nuevo modelo representativo. De esta manera, el sistema literario se encuentra en una diferente designación de los materiales literarios, donde la literatura de vanguardia se estructura a través de complejas formas textuales que, desde las vanguardias históricas, sobre todo en lo que concierne a la poesía y en los aspectos más ontológicos del poema, se perciben como pertenecientes a unas distintas considera-

ciones sobre la estructura del texto. Siguiendo la idea de Humboldt<sup>1</sup> cuando sugiere que el discurso no es una composición de las palabras sino todo lo contrario, o sea, que las palabras se originan desde el discurso, queremos aplicar este diseño interpretativo a una escritura de naturaleza vanguardista; en la práctica, la completa bilateralidad del poema en la que se interponen una más o menos pluralidad de intervenciones no solo lingüísticas, impone un enfoque interpretativo y perceptivo de amplio respiro. Pensamos en este sentido en los poemas verbosuales que se han venido constituyendo a lo largo de las épocas,<sup>2</sup> y que se revitalizan notablemente en las primeras vanguardias históricas, desde el futurismo al dadaísmo y el surrealismo, y por supuesto hasta el ultraísmo, y en años posteriores.

En este discurso poemático, el texto establece una correlación con sus materiales y sus *modus operandi* acto a definir un poema que impone una doble lectura en una misma lectura. Los dos códigos, el verbal y el visual, se unen estableciendo un nuevo código verbovisual. En la práctica, la lectura debe ser del conjunto en una diferente estructura lectora del poema. De abajo hacia arriba, de derecha a izquierda o de manera oblicua, en suma, la página deja de ser el simple soporte de unas palabras leídas de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha para seguir las habituales convenciones espaciales, por lo menos de las lenguas occidentales. Esta diferente vinculación impone un distinto modo de acercarse a un poema de vanguardia y más concretamente a un poema verbovisual, como veremos a continuación en nuestro estudio.

Entrar en la relación entre la palabra y la imagen, nos impone, entonces, crear una visión de conjunto que nos obliga a restablecer los paradigmas de la concepción del texto. Un poema verbovisual vuelve a unir lo que se perdió o se mantuvo escondido a lo largo de los siglos;

---

1 Sobre la utilidad de la traducción poética, Wilhelm von Humboldt (1994: 240) dijo: «La traducción y, más exactamente, la traducción de los poetas es uno de los trabajos más necesarios de una literatura».

2 Para un repertorio general y una amplia propuesta poética de los textos de tipo verbovisual, reenviamos a Molas/Bou (2003).

por lo menos desde un punto de vista superficial no nos cansaremos de subrayar el antiguo valor del término griego *graphein*, palabra o quizás, mejor dicho, lugar de encuentro entre lo verbal y lo visual. En un rápido repaso, sabemos cómo, desde siempre, la literatura ha utilizado recursos de ambos géneros para su propia creación literaria, que, de una manera directa, impone al lector un acercamiento y una lectura sinóptica del conjunto textual. La página se innova así en un lugar completamente diferente respecto a un clásico poema lineal, en un espacio semántico verbovisual, y este se convierte en un motivo de cambios de la percepción por parte del receptor que tiene que estructurar un nuevo enfoque comunicativo y por ende perceptivo del texto.

## 1. Percepción e imagen

Queremos ahora indagar sobre la concepción perceptiva del texto verbovisual para poder tener una posibilidad interpretativa entendida como búsqueda de una verdad textual en una traducción; o sea, para llegar, desde nuestros parámetros, a la creación de un poema en otro lugar cultural, en otra recepción que por ende impone sus coordenadas lectoras. Ahora bien, sentimos la necesidad de involucrarnos e investigar lo que podemos considerar algo extraliterario pero que automáticamente entra en una relación directa con la literatura en el momento de su interpretación. En nuestro caso específico, creemos que estudios colindantes a aquellos más estrictamente de la crítica y/o de la teoría literaria pueden ser muy útiles en la comprensión global del texto que en esta ocasión nos llevará a las complejidades de la traducción de unos poemas ultraístas conformados en una escritura verbovisual.

Intentaremos movernos entre experiencias tanto filosóficas como psicológicas, aunque simplemente esbozadas, para determinar los valores perceptivos de una obra, para poderla entender, y finalmente poderla reproducir en otra lengua; o sea, en otra cultura que deberá aceptarla en mayor o menor medida. En cualquier caso, no podemos obviar una cuestión de carácter epistemológico: «si la comunicación entre culturas, o incluso el conocimiento de unas sobre otras, es efec-

tivamente posible» (Carbonell i Cortés 1997: 116). Una teoría de la percepción nos ayuda a entender que en lo percibido intervienen distintos factores que superan la postura aristotélica explicitada en su *Metafísica* de los sentidos como fuente de conocimientos, postura recuperada más tarde en el siglo xviii. En Descartes, la idea se concentra en verificar cómo nuestro cerebro nos da la consciencia de las formas y características del mundo de los objetos, para llegar a la postura de Galileo Galilei que rompe la relación entre la realidad física y aquella perceptiva. Esto es, la percepción no puede darnos la certeza de la realidad percibida. También merece cita la Gestalt, grupo de psicólogos que supo unir una metodología experimental con un enfoque más cercano a la fenomenología; las cuestiones de la percepción deben, para los de la Gestalt, ser interpretables desde unas actividades perceptivas regladas, postura criticada por Merleau-Ponty en su obra póstuma (1964). Las reglas permiten, en definitiva, aclarar la formación de ese mundo fenoménico para poder entender la relación que se viene a instaurar entre los objetos y sus campos visivos.

La percepción, si la sacamos del mundo de la comprensión de los estudios más específicos, se convierte en una relación entre el cuerpo y el espacio que habita; un espacio antropológico, un modo de comprensión del entorno, del mundo que le rodea. El cuerpo se transforma en un médium para entender el universo exterior, una suerte de filtro perceptivo de las cosas como dimensión física de una subjetividad. Así es que percibir no es una experiencia pura e inocente, sino que estamos frente a un proceso de construcción operativa del mundo que se explicita a través de una posición donde el lenguaje se convierte en una suerte de transducción entre los dos planos. Ahí interviene la lengua con la cual el sujeto interpreta la realidad y en su codificación necesita el código lingüístico para poder expresarlo, para poder intervenir de facto en la interpretación perceptiva de la imagen. Por esa razón, podemos sostener que la percepción no es un proceso involuntario o mecánico, sino un conjunto de elementos experienciales que está condicionado por los intereses o las necesidades del sujeto; en definitiva, una comprensión anterior, un preentendimiento de los factores que constituyen la imagen es lo que determina los componentes que determinan la esencia de quien mira.

Si estamos de acuerdo en que el ser humano no nace con capacidades innatas que remiten a cuestiones conceptuales, sino que se adquieren con la formación del sujeto mismo, con su construcción en el mundo, la manera para poder actuar en este tránsito es indudablemente el lenguaje. Todo concepto pasa por un aprendizaje de las normas que regulan una lengua; por consiguiente, cada concepto podrá ser expresado solo a través de una lengua. Solo los poseedores de una lengua podrán ser dueños de facultades conceptuales; por ende, solo los seres que poseen un lenguaje pueden tener y mantener una experiencia perceptiva. Dentro de estos procesos, la imagen confluye en el interior de una simbología mental que se apropia y define el resultado de este procedimiento interpretativo.

Intentar definir lo que es la imagen mental, aunque simplemente en la cuestión que nos atañe, es decir, la de una traducción verbovisual de la poesía ultraísta, conlleva no pocas dificultades desde hace ya innumerables siglos; desde Platón hasta Berkeley, Hume o Locke, y hasta nuestros días, la base de la reflexión filosófica es verdaderamente muy amplia. Podemos con toda tranquilidad afirmar que no se trata solo de una determinación de tipo lingüística e icónica, sino de un contenedor muy amplio que denominamos signo, y como en su *La struttura assente* Umberto Eco (2015: 47) nos recuerda: «La semiologia studia tutti i fenomeni culturali come se fossero sistemi di segni —partendo dall’ipotesi che in verità tutti i fenomeni di cultura siano sistemi di segni e cioè fenomeni di comunicazione». El signo reenvía a otro elemento, pero al mismo tiempo es médium, mediador e intermediario con la realidad a la cual lo reenvía. En la práctica una imagen mental es la presencia de algo ausente, es la capacidad imaginativa que dona vida a las experiencias sensoriales en su visualización, en su forma, y en su, en el caso traductivo, una nueva propuesta textual.

Ahora bien, es entonces el proceso comunicativo a través de las imágenes lo que nos parece interesante fijar, aunque no es el eje principal de nuestro trabajo, sino un aspecto determinante en el proceso al que un traductor literario tiene que enfrentarse en su quehacer traductivo. Las imágenes vivas producen un lenguaje que se entremezcla, como en nuestra ocasión, en el significado de la palabra que se junta a un significado iconológico; de acuerdo con el hecho de que

tanto el *per verba* como la imagen mantienen su valor comunicativo y de significado. En definitiva, los dos códigos viven autónomamente, pero conviven en el espacio sinóptico del poema verbovisual, en una nueva estructura textual que constituye un código único, un conjunto que construye argumentaciones y/o conceptos determinados en una página literaria que no rehúye en absoluto la idea de la creación de un texto informativo, aunque se aleje del clásico texto literario de tipo verbolineal: «La estructura de estos textos no lineales consiste en un montaje de fragmentos o *unidades de información* semióticamente heterogéneas (verbales, gráficas, icónicas, etc.) y modulares» (Abril 2003: 25), que llevarán al texto verbovisual a una representación organizada que supera el básico descifrado iconológico de la imagen, y que se abre a una compleja semántica entre las dos formulaciones confluidas finalmente en un único código, el verbovisual.

La comunicación literaria, a través de lo verbal junto con lo icónico, nos remite a una manera de acercarnos al texto como lugar, en un acto de proyección de informaciones, y también de mensajes, con intención comunicativa, donde subyacen unas especificidades propias. La sola palabra puede crear estimulaciones visuales para el lector en el momento en el cual la aportación icónica puede variar en intensidad, color, tamaño, entre otras características. Con referencia a la poesía Gio Ferri (1994: 93) subrayaba que:

in fase di fruizione, la poesia visiva, indubbiamente più «oggettuale», a prima vista, rispetto alla cosiddetta poesia «lineare», sembra meglio accettabile come «cosa», ma il fenomeno in quest'ambito è puramente psicologico (psicologia della visione) e riconducibile solamente alle abitudini millenarie del pensiero e della ricezione della realtà [...].

En suma, recuperando a Austin (1962), el proceso ilocutivo<sup>3</sup> de un poema verbovisual es exactamente idéntico a cualquier otro acto de un poema lineal, conscientes de una mayor complejidad a la hora

3 Recordemos que el esquema propuesto por Austin se conformaba por tres momentos: locutivo, ilocutivo y perlocutivo, donde el acto locutivo identificaba el valor de la palabra con el valor sintáctico de una lengua, mientras que el perlo-

de traducirlo por el doble compuesto verbal y visual. La complicación nace también por el hecho de que mirar un poema de la naturaleza que a nosotros nos interesa, es mucho más complejo que el simple gesto de mirar, que es en realidad una implicación que va más allá de una postura contemplativa. La percepción del texto impone y se impone en el lector, no únicamente en una percepción de la mente, sino que se dinamiza en una modelación también exterior, en una corporeidad que reenvía a cuestiones antropológicas ya que la escritura es también un acontecimiento humano y físico<sup>4</sup> en relación con el mundo en el cual habita. Esto implica que una recepción visual no es solo un asunto representativo, sino que también mantiene un contenido aplicable, que interesa al sujeto, y por ende en nuestro específico caso, al traductor.

## 2. Traducción literaria y cultura

Las cuestiones traductológicas que se han desarrollado ya desde Cicerón, pasando por la Escuela de Toledo, Leonardo Bruni, Étienne Dolet, Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin, hasta las últimas reflexiones desde los años ochenta del pasado siglo, nos permiten mantener la idea de una construcción epistemológica sobre el acto de la traducción como un hecho no normativo, también porque la misma escritura, como hemos mencionado anteriormente, es un hacer antropológico y por tanto humano, donde la característica subjetiva, aunque dentro de unos parámetros del texto original 1 (TO1) que deviene texto original 2 (TO2),<sup>5</sup> deja la posibilidad de un escribir en parte autónomo, y de reescritura del mismo texto en otra lengua.

---

cutivo es el efecto ilocutivo en quien nos escucha, siendo el acto ilocutivo el que efectuamos cuando decimos lo que decimos.

4 Además, como indica Torres Díaz (2021: 122), «utilizamos todo el cuerpo para expresarnos».

5 En otro momento desarrollé la idea que el texto traducido no es nunca un texto meta, ya que la traducción es una escritura de un traductor que se convierte en

Si volvemos a las diferentes teorías de la traducción a través de un recorrido histórico, vemos con una cierta evidencia cómo las cuestiones verbovisuales han sido sistemáticamente ignoradas,<sup>6</sup> en pos de una condición que podríamos definir más natural o más común, por una escritura *per verba*; desde la filología, la lingüística, en suma, desde la lengua entendida con su sintaxis, semántica, y pragmática, las especulaciones teóricas sobre el hecho traductivo no abundan en el caso de lo verbal en unión a lo visual. Quizás sea evidente un casi total desinterés por esta práctica. Se podría justificar esta situación considerando las cantidades de volúmenes escritos con una lengua natural de unos textos literarios, pero ampliando un poco nuestra mirada hacia textos de carácter humanístico, como en los religiosos y en los filosóficos que, a menudo, están y estaban acompañados por imágenes clásicas, con sus relativas simbologías. Es cierto que los textos verbovisuales existen desde el principio de la escritura humana, por esa razón, nos parece una falta de atención y consideración bastante grave e incluso ingenua, el no haber profundizado sobre esta determinada y particular escritura.

Ahora bien, no es nuestra intención, por lo menos este no es el foro adecuado, para intentar crear una teoría para un enfoque de acercamiento a una textualidad que nos interesa aquí y que impone su existencia; estamos ahora tratando de ver cómo la aproximación a un cierto tipo de escritura puede conformar una idea y una manera de resolver unas determinadas complejidades en el momento de la transposición de un lugar a otro, de una lengua a otra en el sentido más amplio posible, y en definitiva de una cultura a otra con todos los matices que el término cultura exige. Como nos recuerda Gianfranco Marrone (2011: 10):

nel caso dei testi visivi, le immagini che vediamo e i significati che vi ritroviamo sono sostanze, reciprocamente, dell'espressione e del contenuto, ricavate da un preliminare, ipotetico ritaglio di tutto ciò che può essere percepito visiva-

---

*transautor* y que por esta razón su traducción es un texto original segundo (Ghignoli 2014).

6 Recordamos por lo menos a Pujal Gesalí (2004).

mente (materia dell'espressione) e di tutto quel che può essere significato culturalmente (materia del contenuto).

Es así, entonces, como la cultura interviene en una definición posible del texto verbovisual. Entendemos el término *cultura* como el conjunto de valores que se constituyen en actos que se fundamentan en una continua tarea interpretativa entre el sujeto y la verdad del texto, siempre considerada dentro de nuestra labor traductiva. Por eso, la comunicación entre las diferentes personas de una sociedad, educadas y formadas en sus específicas culturas, tendrán que formalizarse a través de símbolos reconocibles, y anteriormente aprendidos. Señala Esteban Torre (2001: 63) que no se puede «sostener a ultranza la tesis del *determinismo lingüístico*, esto es, que el lenguaje que hemos recibido determina inevitablemente nuestro pensamiento y nuestra particular visión del mundo». Por esa razón, tenemos que aceptar la idea lotmaniana de un plurilingüismo dentro de un determinado contexto cultural. Cada texto es un lugar de concatenaciones continuas que cimientan una múltiple relación de códigos en una cultura vista como una organización que estructura el mundo alrededor del hombre. Lo que define una cultura es la cantidad de lenguajes posibles que en ella se encuentran; no existe una cultura que tenga una única lengua, y no estamos hablando de un políticamente correcto multiculturalismo, sino de una experiencia vital, el hecho de que en una cultura para poderse definir de esa manera tienen que convivir como mínimo dos lenguas; de ahí, en un sentido también jakobsoniano, la necesidad de la traducción. Solamente la pluralidad puede entregar a la cultura mantener la creación de nuevos procesos comunicativos, y en este contexto la ciencia biológica interviene en la *poiesis* del texto literario; la biología como humus creativo y fundamento de su existencia: «La poesia è nata da meccanismi squisitamente biologici: come forma è ritmo —tempo spazializzato—, come ritmo è canto» (Ferri 1994: 22).

La necesidad de una confrontación, de un mirarse, implica el valor de una heterogeneidad como exigencia de una postura contraria al etnocentrismo; el riesgo en el encuentro es de llevarse el Otro a lo propio. De ahí, la reivindicación de unos procedimientos traductivos y de unas reflexiones traductológicas para poner en acción una

información entre dos sujetos que tendrán memorias, saberes y, por ende, identidades diferentes, situación que será plausible, por supuesto, solo en el caso de una heterogeneidad lingüística, ya que la lengua se conforma de un código y de su más íntima historia, como sostenía Lotman (1992). Ese patrimonio del pasado, que cada lengua conlleva en sí misma es lo que facilita que el texto traducido se pueda leer como un TO2, ya que estamos frente a una nueva y continua creación literaria. En definitiva, la información que pasa de un texto a otro se convierte en una transformación también para el lector. Solo un texto que transforma al sujeto es un texto vivo y que se abre a lo diferente, marca un alejamiento de una lectura dogmática entendida como extrema defensa de ciertos valores culturales del TO1, incapaces de entregarse a lo diverso. La cultura, que se conforma también a través de la literatura, vive de intercambios, cada texto literario es un engranaje que funciona culturalmente junto a los otros, en una relación infinita.

### 3. Traducir la vanguardia: el ultraísmo al italiano

En la bibliografía de las traducciones ultraístas al italiano, podemos confirmar que la producción es notablemente escasa;<sup>7</sup> parece incluso que, quitando algunos puntuales momentos, el interés hacia el ultraísmo, por lo que concierne a la literatura española traducida al italiano, haya sido casi nulo. Por suerte, los pocos momentos de interés han dado unos resultados de alto valor, tanto traductivo como cualitativo de los textos propuestos en traducción. Pensamos en el caso del libro *Hélices. Poemas (1918-1922)* de Guillermo de Torre vertido al italiano por el hispanista Daniele Corsi en 2005.<sup>8</sup> Desgraciadamente, tenemos que señalar que, dentro del sistema literario de acogida, para nosotros,

---

7 No podemos obviar las traducciones de los manifiestos incluidos en el volumen a cargo de Ivana Rota *I manifesti dell'ultraismo spagnolo* (2002).

8 Recordamos que la traducción del libro de Guillermo de Torre al italiano ha sido la primera al mundo; existe también una segunda, en lengua inglesa, a cargo de Willard Bohn y de Daniele Corsi, *Propellers: Poems 1918-1922*, que publicó San Diego State University Press, San Diego, en 2018.

el italiano, la presencia de estas traducciones han pasado casi completamente desapercibidas. De todas formas, esta situación —aquí no nos interesa encontrar los responsables o las razones de este olvido— no ha podido borrar cómo ciertas traducciones ultraístas han conseguido alcanzar tan alta calidad traductiva. Como veremos más adelante, en este sentido el caso de Guillermo de Torre nos parece indicativo.

Sobre las cuestiones de las traducciones coevas al período ultraísta en lengua española, no podemos no concordar con lo que afirma Miguel Gallego Roca (2001: 46):

en España el tiempo de las vanguardias no se caracteriza por la existencia de traducciones vanguardistas, traducciones que supusieron un reto, una ampliación de los horizontes expresivos de la propia lengua [...] traducciones que apuestan decididamente por la innovación, por la renovación del lenguaje poético.

No tener traducciones, recordemos lo que hemos dicho precedentemente sobre la necesidad de un continuo contacto con otros textos para construir una propia literatura, implica una literatura, en este aspecto la española de vanguardia, sin una relación directa con otras escrituras, y paradigmáticamente con una cierta ausencia de lo diferente, del traductor que dé a conocer esos determinados textos en otra lengua y sistema cultural. El poco interés del Otro por parte de los escritores españoles, supone de manera especular el escaso interés de los demás hacia las propuestas vanguardistas españolas,<sup>9</sup> que quizás no han sabido superar los confines de su propio sistema literario y lingüístico. Recordemos lo que decía Claudio Guillén (2017: 326): «Es sumamente recomendable [...] una aproximación histórica a la traducción. El traductólogo ha de ser un historiador».

Uno de los componentes que debemos tener presente a la hora de la traducción de un texto poético es lo que es la poesía; cuestión com-

---

9 Por supuesto tenemos casos particulares como los de Guillermo de Torre, quien en distintas revistas de los años veinte del siglo pasado traducía a autores como Filippo Tommaso Marinetti en la revista *Grecia*, aunque, como señala Gallego Roca (1996: 192): «Son escasas las traducciones de Marinetti al español en el período que va de 1918 a 1936».

pleja, debatida y muchas veces, sobre todo cuando los poetas disertan sobre estas temáticas, hemos podido escuchar definiciones estilísticamente interesantes, pero a efecto práctico poco convincentes de lo que es la poesía dentro de un sistema literario. Ahora bien, la teoría de la literatura nos ayuda en una posible definición: un poema es un ente lingüístico en el cual el lenguaje está organizado de una cierta manera. Entendemos que puede ser una postura demasiado básica, pero que consideramos suficiente, sobre todo porque lo que nos interesa no es tanto lo que es un poema, sino que la tipología del acto comunicativo produce un texto literario. Es ese acto comunicativo la finalidad última de nuestra reflexión para podernos acercar al poema y poderlo llevar a otra lengua, con todo lo que eso significa. Si es cierto que la literatura se edifica en una palabra estética y que remite a una multiplicidad de significados, por consiguiente, tenemos que individuar las problemáticas objetivas de cómo nos acercamos a un texto que hay que llevar a otro texto. Dos son los momentos a los cuales el traductor tiene que enfrentarse: la primera es la cuestión cultural, que ya hemos mencionado, al menos parcialmente; la segunda es de tipo formal: qué tipología de escrituras tenemos frente a nuestros ojos, en nuestro específico caso una de vanguardia, que impone una siguiente pregunta, qué tipo de texto literario es una poesía de vanguardia.

¿A qué nos expone, entonces, la literatura de vanguardia? A algo muy simple: la búsqueda de la novedad. La renovación es el término que, de manera sintética, resume quizás la característica principal de lo que es una escritura vanguardista. En este sentido, consideramos fundamental la reacción que tiene el receptor a una propuesta que se desvía de la organicidad de la literatura clásica; la comunicación de un poema de vanguardia que es una suerte de no-comunicación es concebida por el lector como un choque de la percepción del texto, que ahora se encuentra en un nuevo plano de lectura, en un casi enfrentamiento entre la página y la mirada. El poeta de vanguardia quiere substraer lo cognoscitivo, ya que es una imposición y una impostura, para que el receptor ponga en duda su entorno y para que empiece su posible cambio en pos de una nueva acción pragmática estructurada en una transformación de la interpretación de la realidad contingente. No nos acercaremos demasiado a cuestiones políticas que desde

siempre se han debatido para valorizar o, sobre todo, desprestigiar la acción social e ideológica de la propuesta vanguardista, pero sí queremos, aunque *en passant*, subrayar que las lecturas políticas de los distintos movimientos, grupos o autores autónomos, en muchos de los casos, han sido de una superficialidad embarazosa —tenemos que señalar— en esta época de posmodernismos donde todo vale, incluso quizás una falta de lecturas de los textos criticados, una ausencia inaceptable de las fuentes originales para pretender elaborar un acto interpretativo que no puede ser sino doxológico.

Ahora bien, la traducción de un texto de una tipología que en parte rechaza la comprensión, que no quiere ser entendido dentro de los cánones clásicos, y dentro de una captación de una realidad que el poema de vanguardia impone hacia una *ostranenie* —como dirían los formalistas rusos, un extrañamiento de la obra—, nos hace reflexionar sobre las hipótesis programáticas que la misma vanguardia aplica a sus modalidades operativas. Nos parece obvio volver a los manifiestos futuristas, pero también a los ultraístas y a los de otras tantas vanguardias históricas y grupos o movimientos que se han sucedido a lo largo del siglo xx, donde, de manera a veces más directa o más velada, se sentirá la necesidad de «rinunciare ad essere compresi. Essere compresi, non è necessario» (Marinetti 2009: 118); cómo intervengo entonces traductivamente en un texto si el mismo TO1 rechaza ser comprendido. Eso es factible en una recreación de la poesía, en ese *Nachdichten* se accede a la posibilidad de que cada traducción de un poema tiene la capacidad de proponerse en otro poema, y, por qué no, en una lógica de la fantasía presente en el pensamiento de Giambattista Vico y, por consiguiente, en el carácter veraz de la poesía.

#### 4. La poesía de Guillermo de Torre al italiano

Sobre las cuestiones más propiamente definitorias de una poesía verbovisual, para nosotros la del ultraísmo de Guillermo de Torre, queremos intentar superar esa confusión de la cual nos hablaban, aunque en disonancia temporal, Fernando Millán y Jesús García Sánchez en el prólogo a su antología *La escritura en libertad. Antología de poesía ex-*

*perimental* publicada en 1975: «numerosos artistas seguimos denominando a nuestras producciones [...] con nombres tradicionales [...] a la hora del contacto y de la relación obra-público, no deja de producir malentendidos y una considerable confusión» (Millán/García Sánchez 2005: 17). Recuperamos estas palabras, aunque posteriores a la época que nos atañe, porque creemos que son interesantes para poder acercarnos a una idea más concreta de un poema de esta índole que tenemos que traducir; aquí en realidad para verificar de cómo se ha vertido al italiano el poeta que creó el término ultraísmo.<sup>10</sup>

Deseamos ahora entrar en un caso que consideramos interesante y al mismo tiempo poco común; la traducción del libro *Hélices* de Guillermo de Torre al italiano. Sobre las cuestiones históricas de la obra del autor español reenviamos a estudios más típicos de la historia de la literatura española, pues es nuestra labor procurar hacer hincapié concretamente en una traducción que ya hemos señalado a lo largo de nuestro estudio, la propuesta que Daniele Corsi hace del clásico libro torriano, publicación que salió en 2005 en los «Quaderni di Traduzione» por la casa editorial Bibliotheca Aretina. Dicha obra que se compone de un texto bilingüe, filológicamente perfecto en la propuesta de la reimpresión italiana y que recupera la primera edición original que salió en 1923 por la editorial Mundo Latino de Madrid.

En un análisis general del libro torriano, nos planteamos acercar nuestra mirada hacia la propuesta del teórico estonio Peeter Torop (1995), que individúa el fenómeno de la cultura en un continuo proceso de traducción total, con lo que a través de la postura de la traducción intertextual sería concebible entender al traductor italiano en sus reflexiones traductivas, y de cómo haya podido acometer a lo largo de su labor un resultado que consideramos completamente conseguido dentro de unos parámetros que estimamos epistemológicamente acertados. Afirma el discípulo de Lotman: «Nella traduzione intertestuale [...] è importante comprendere che la strategia autoriale fa contemporaneamente riferimento a molte fonti» (Torop 2010: 12). En este

---

10 «El creador del término ‘ultraísmo’ no fue otro que Guillermo de Torre» (Ródenas de Moya 2021: 31).

aspecto la poesía verbovisual del poeta madrileño somete al lector- traductor a una continua disposición de intervenciones que sobrepasan el mero acto lingüístico y filológico en pos de una actitud que el mismo movimiento ultraísta aplicaba a sus producciones, el de ir más allá, ese *ultra* que comprendía la idea y el planteamiento de un superarse incluso en una conducta antiprogramática que ve en *Hélices* una suerte de «diario cronológico e testamento di un momento sperimentale che hanno attraversato le lettere spagnole dal 1918 al 1922» (Corsi 2013: 79). Desde las afirmaciones que confirman un antecedente cercano a la influencia, aunque indirecta respecto a España, de las consecuencias del conflicto de la Primera Guerra Mundial, presente en el «Manifiesto Ultraísta Vertical»<sup>11</sup> de 1920, donde se entremezclan claramente momentos futuristas, otros cubistas, creacionistas y dadaístas.<sup>12</sup> De todas formas, será el futurismo italiano uno de los componentes más presentes dentro de la única producción poética de Torre; en concreto, una sección del libro titulada «Palabras en libertad» no puede más que remitirnos a las muy conocidas *Parole in libertà* de Marinetti, y a su manifiesto «Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà» del 11 de mayo de 1913.<sup>13</sup> Con referencias a las cuestiones métricas vanguardistas, haremos nuestras las palabras de López Estrada (1987: 18): «el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que se extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora», así que el traductor, o sería mejor llamarlo *transautor*, ha tenido que hacer

---

11 Se reenvía al manifiesto escrito por Guillermo de Torre en 1920 que se publicó como suplemento ese mismo año en la revista *Grecia*.

12 Insistimos en que las líneas programáticas futuristas serán las más influyentes en la creación del movimiento ultraísta: «L'avanguardia storica spagnola sembra percepire la sollecitazione futurista come uno dei catalizzatori primi, ingrediente di un'estetica in via di affermazione» (Orazi 2011: 259).

13 Uno de los fundamentos principales de las palabras en libertad es la destrucción de la sintaxis, aunque no la única. Eliminación de adjetivos, de adverbios, de las formas conjugadas, se hace hincapié en los verbos en infinitivo y en los sustantivos (en muchos casos dobles).

confluir en su traducción una cantidad de dispositivos textuales para percibir el poema en su totalidad y para poder reconstruir, antes también en una imagen observada mentalmente, una creación poemática.

Logramos así leer a Guillermo de Torre en otro idioma, gracias a la traslación de un enfoque lingüístico extremadamente novedoso dentro de las propuestas poéticas en lengua española. No cabe duda de que Corsi hace referencia a un libro fundamental dentro de la relación entre léxico e imagen, en ese caso del futurismo, escrito por una de las más grandes expertas del movimiento italiano, Stefania Stefanelli, quien publicó *I manifesti futuristi. Arte e lessico* en 2001. La profesora italiana propone una investigación encaminada a valorar la importancia de la escritura de vanguardia en el contexto social analizando desde una base lingüística los nexos entre palabra y praxis artística. En esta óptica también creemos importante señalar el trabajo de Valentina Nider (2007), quien refrenda la idea de la notable importancia del movimiento italiano dentro del ultraísmo y de la escritura torriana, y que sin duda el traductor italiano debe de haber consultado por lo menos en sus estudios ensayísticos posteriores. Ahora bien, en la lengua poética del poeta español se reelabora, como afirma Corsi (2013: 85-86), «nella più genuina tradizione dell'avanguardia, costruisce un personalissimo vocabolario facendo i suoi testi di numerosissimi neologismi che rimandano eminentemente al lessico scientifico e tecnologico»; es verificable cómo el estudioso italiano ha sabido entrar dentro de la perspectiva lingüística, etimológica en algunos casos, a través de unas formas terminológicas torrianas —una suerte de etimología inventada—, o cómo también en las partes más visuales, el traductor italiano, ha advertido la necesidad de una recolocación a calco, diríamos, de las cuestiones también tipográficas, textos que como hemos mencionado en diferentes momentos, obligan a una lectura más visual que verbal. Un reto que ha llevado la escritura en italiano a una utilización de programas específicos y *softwares* empleados<sup>14</sup> para la

---

14 Para más detalles sobre estas cuestiones, remitimos al artículo de Daniele Corsi, «L'Ultraismo spagnolo in traduzione: i lessici neologici e la pagina-schermo nella poesia di Guillermo de Torre» (2013: 92).

representación de los distintos caligramas; fundamentalmente en estos textos —a modo de ejemplo aquí presentamos «Girándula»—,<sup>15</sup> es posible hablar de unos poemas verbovisuales, ya que en ellos confluyen todas las más típicas características de esta tipología poética.

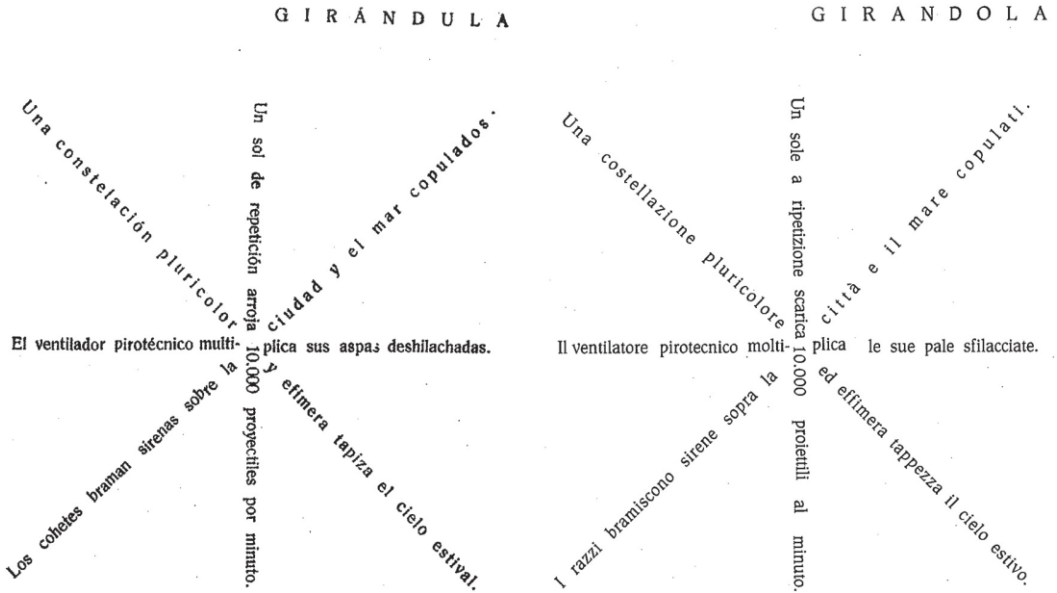


Figura 1. «Girándula», Guillermo de Torre (2005: 102-103)

«Los poemas más reproducidos de *Hélices* son los cuatro caligramas [...] ‘Sinopsis’, ‘Cabellera’, ‘Girándula’ y ‘Paisaje plástico’ [...] junto a ‘Aviograma’ y ‘Ondulaciones + Multitud’» (Ródenas de Moya 2021: 82), poemas que deben su influencia directa al *paroliberismo* futurista, tan típico en la escritura de Marinetti. Del movimiento ita-

15 Para una visión completa de la sección «Palabras en libertad», reenviamos al libro de Guillermo de Torre en la traducción de Daniele Corsi (2005: 94-107).

liano nos parece importante verificar cómo las líneas teóricas de los distintos manifiestos son una procedencia directa para la construcción de esta sección del libro *Hélices*. Si «Sinopsis» reenvía directamente al manifiesto «Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica» del 18 de marzo de 1914 y a sus tablas sinópticas de valores líricos, como Corsi (2014: 305-306) subraya: «La verticalità è l'isotopia della poetica torriana e rappresenta la sintesi pittorica tra l'ideologia (l'ateismo prometeico) e la tecnica (il calligramma)», cuestiones que no pueden pasar sin dejar un rastro significativo a la hora de plantearse una traducción por lo que conlleva la interpretación de un texto aquí de carácter también visual, como ya hemos subrayado en estas páginas, donde para el poeta español «il termine 'antenna' raffigura visivamente il nuovo verbo dell'avanguardia» (Corsi 2014: 306), y que el traductor se siente obligado a darle una nueva vida en el otro idioma. En «Paisaje plástico», la cercanía con la poesía futurista, en concreto con las *tavole parolibere*, nos parece de las más afines; vuelve a la memoria la idea de la simultaneidad que encontramos también en «Cabellera» o en el mismo poema «Girándula», y por qué no en un reajuste de unas analogías que se amplifican y que son claramente rastreables en el «Manifiesto tecnico della letteratura futurista» del 11 de mayo de 1912. Los primeros dos poemas de la sección «Palabras en libertad», concretamente «Aviograma» y «Ondulaciones + Multitud» podemos considerarlos de pleno derecho dos caligramas donde una lectura posible es el «influsso esercitato da Apollinaire e dai Futuristi italiani sulle sperimentazioni tipografiche accolte e praticate con atteggiamento entusiastico dai poeti spagnoli» (Orazi 2002: 358), entre los cuales incluimos a Guillermo de Torre.

La simultaneidad de la mirada del conjunto es siempre, en este preciso contexto, de derivación futurista;<sup>16</sup> la polifonía visual, desde la

---

16 Diferente enfoque sería si estuviésemos en una mirada-lectura de un poema verbal. Allí la referencia sería, no cabe duda, el Mallarmé de *Un coup de dés*, aunque Adriano Spatola (1978: 74) escribió que «Mallarmé anticipa molte delle soluzioni fondamentali della poesia totale: intensificando il movimento del testo con la varietà dei caratteri di stampa, e distribuendo i gruppi di parole in diversi punti della pagina, Mallarmé trasforma il poema in gioco visivo organizzato tipogra-

fragmentación sintáctica, constituye el todo que percibe el lector en su código conformado entre palabra e imagen. Este estímulo interpretativo deja al receptor en una reflexión sobre los intervalos de lectura según los tiempos de la existencia humana en el mundo, y de cómo el sujeto se contempla a sí mismo en su entorno. Una mirada sinóptica es lo que sugieren los textos torrianos, directa derivación futurista de lo simultáneo, y por ende del dinamismo. No hay desde nuestro punto de vista una ruptura de la página, sino que hablamos más bien de una restructuración del espacio sinóptico, del conjunto que se recompone en la percepción del receptor que coincide con el lector, y finalmente también a través de una nueva escritura con el traductor. La alteración de la composición dentro de la página transforma de hecho la significación de la obra, su proyección textual direccionada a unas palabras en libertad que permite al autor del TO1 moverse en direcciones múltiples dentro de una liberación de la versificación que el traductor tiene que hacer propia para intentar plasmarla en el nuevo poema. Una disposición verbovisual que contribuye a volver a definir el objeto poema, y los materiales literarios con el cual se compone. Elementos estos que instauran, de manera obligada, una relación con el otro escritor, con ese traductor que se convierte al final del proceso en un *transautor*, siempre y cuando consigue llevar a término esa transformación de un TO1 a un TO2. En el caso de los poemas tratados, pero también podemos añadir de todo el libro de Guillermo de Torre al italiano, lo consideramos conseguido de manera más que destacada.

En definitiva, la coparticipación directa de la poética futurista nos parece que ha sido fundamental para el traductor para poderse acercar a una lectura, en primera instancia teórica, y luego pragmática. La influencia, si no el verdadero peso del futurismo en estos poemas torrianos, ha sido tan influyente que hubiese sido inviable omitirlo para una cualquier traducción de esta tipología. Así que, el resultado de un proceso traductivo tiene como consecuencia una recreación poética,

---

ficamente in una dimensione spaziale nuova». Hay que señalar que Marinetti desconocía la publicación de Mallarmé a la hora de la difusión de sus primeros manifiestos y sus ideas de las palabras en libertad.

un *Nachdichten* como mencionábamos anteriormente, que depende de la capacidad de lectura en sentido amplio de quien se propone verter en una traducción un texto, unos textos como en este caso donde el componente de complejidad, por las distintas razones que hemos subrayado hasta ahora, es claramente elevado. En estas prácticas, ponemos de relieve lo que hemos ido exponiendo en este trabajo, desde una cuestión perceptiva de la imagen que está incluida en el primer contacto con el poema, hasta el conocimiento más profundo de los aspectos comparados de influencia de unas poéticas, concretamente y en mayor medida la futurista. Queremos destacar cómo su copresencia debe dejar abierta la posibilidad al traductor de sentirse libre de activar sus ideas en el momento de la utilización de los diferentes procesos traductivos que necesita aplicar a su labor, y finalmente, y no de menos importancia, considerar los aspectos tanto verbales como visuales de estos poemas en la conformación de un código único con el propósito de ser llevado a otra página, a otra cultura.

## Conclusiones

Llegados a este punto, tenemos que considerar que los procesos traductivos implican una multiplicidad de cuestiones que intervienen de manera conjunta para poder llevar un texto a otro texto. El caso que nos ha acompañado a lo largo de estas páginas, o sea, una traducción literaria que se centra en unas temáticas del género que hemos analizado, debe enfrentarse a unos contenidos que implican el doble código verbal y visual que se conmuta en uno solamente: el verbovisual. Desde el propósito marcado desde el principio, identificar las razones epistemológicas de la percepción visual para la finalidad de una traducción de poesía de vanguardia y más precisamente de unos poemas de Guillermo de Torre al italiano, hemos verificado cómo una escritura de esta naturaleza obliga al lector, al traductor y finalmente al crítico a un replanteamiento de las reflexiones de los procesos traductivos. Una posible y futura traductología que ponga en su agenda las importancias de las significaciones textuales, del relieve icónico de la palabra, de la multidimensionalidad de las letras alfabéticas, de los

grafismos y de las escrituras construidas en particulares dispositivos de enunciaciones tipográficas, de los ensamblajes sincréticos, en suma, de todo ese correlato textual que es parte integrante de una particular producción poética, que hemos visto durante nuestro análisis, nos deben autoimponer una mayor y más frecuente cercanía para dictar opciones traductológicas que nos pueden venir en ayuda en el momento de una traducción de este particular género textual. No cabe duda de que el interés que hemos tenido en nuestro trabajo nace también del resultado del alcance traductivo propuesto en la versión italiana de Guillermo de Torre que ha dado a conocer, a lo mejor no tanto como nos hubiese gustado, la producción del poeta madrileño a un público de habla italiana.

Ahora bien, es nuestra intención subrayar la importancia de una conciencia por parte del traductor en su análisis previo y en su posterior escritura del TO2; sentimos la necesidad, incluso ética, de una traductología que sepa afrontar también fundamentos traductivos de naturaleza compleja como las expuestas en este trabajo. En este momento final de nuestro estudio, queremos que nos acompañen unas palabras de Henri Meschonnic (2009: 41-42):

la traducción pone en juego toda la teoría del lenguaje y de la literatura. Está ligada la historia de las dos. No se limita a ser el instrumento de comunicación y de información de una lengua a otra, de una cultura a otra, tradicionalmente considerado como inferior a la creación original en literatura. Es una poética experimental. El mejor puesto de observación acerca de las estrategias del lenguaje, por el examen, para un mismo texto de las retraducciones sucesivas.

No podemos sino hacer nuestras las palabras del traductor y poeta francés; esos textos literarios también tienen la obligación de estar dentro de un sistema de acogida, más allá de informar o comunicar: son textos entendidos como acumulaciones parciales de conocimientos que tienen la responsabilidad y el compromiso de transformar al individuo en su eterno y continuo aprovechamiento y disfrute de la literatura.

## Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.
- AUSTIN, John Langshaw (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1997): *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CORSI, Daniele (2013): «L'Ultraismo spagnolo in traduzione: i lessici neologici e la pagina-schermo nella poesia di Guillermo de Torre». En: Lupetti, Monica/Tocco, Valeria (eds.): *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi*. Pisa: ETS, pp. 77-100.
- (2014): *Futurismi in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*. Roma: Aracne.
- ECO, Umberto (2015 [1968]): *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani.
- (2016 [1993]): *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.
- FERRI, Gio (1994): *La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze*. Milano: Mursia.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1996): *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- (2001): «De cómo no fueron posibles en español las traducciones vanguardistas». En: Pegenaute, Luis (ed.): *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, pp. 41-48.
- GHIGNOLI, Alessandro (2014): «Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta». En: *Testo a Fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria*, 50, pp. 31-47.
- (2017): «El discurso lingüístico de la imagen en la poesía uruguaya». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 800, pp. 54-71.
- GUILLÉN, Claudio (2017 [2005]): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1994 [1816]): «Introducción a la traducción del Agamenón de Esquilo». En: Vega, Miguel Ángel (ed.): *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 239-243.

- LOTMAN, Jurij M. (1993 [1992]): *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1987 [1969]): *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2009 [1912]): «Manifiesto tecnico della letteratura futurista». En: Davico Bonino, Guido (ed.): *Manifesti futuristi*. Milano: BUR, pp. 111-119.
- MARRONE, Gianfranco (2011): *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma: Laterza.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2003 [1964]): *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani.
- MESCHONNIC, Henri (2009 [2007]): *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- MILLÁN, Fernando/GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (eds.) (2005 [1975]): *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Visor.
- MOLAS, Joaquim/BOU, Enric (eds.) (2003): *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62.
- NIDER, Valentina (2007): «Il lessico dei manifesti spagnoli e il Futurismo (con alcune note su Guillermo de Torre e Gómez de la Serna)». En: Stefanelli, Stefania (ed.): *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. Pisa: Edizioni della Normale, pp. 101-119.
- ORAZI, Veronica (2002): «Testo e immagine nel '900 spagnolo: dall'avanguardia storica alla poesia sperimentale». En: Barillari, Sonia Maura/Lecco, Margherita (eds.): *Testo e Immagine. Espressione linguistica e comunicazione iconografica dall'antichità all'età contemporanea*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 351-366.
- (2011): «Scocca in Spagna la scintilla futurista (1909-1910)». En: De Gennaro, Piero (ed.): *L'Italia nelle scritture degli altri*. Torino: Trauben, pp. 253-262.
- PRETE, Antonio (2017 [2011]): *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- PUJAL GESALÍ, Esteban (2004): «Poesía visual en traducción? El otro 'estilo internacional' de 1965». En: *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez, pp. 265-291.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2021): «Introducción». En: Torre, Guillermo de: *Hélices. Poemas (1918-1922)*. Madrid: Cátedra, pp. 11-117.

- ROTA, Ivana (ed.) (2002): *I manifesti dell'ultraismo spagnolo*. Viareggio: Baroni.
- SPATOLA, Adriano (1978 [1977]): *Verso la poesia totale*. Torino: Paravia.
- STEFANELLI, Stefania (ed.) (2001): *I manifesti futuristi. Arte e lessico*. Livorno: Sillabe.
- TOROP, Peeter (2010 [1995]): *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*. Edición de Bruno Osimo. Milano: Hoepli.
- TORRE, Esteban (2001): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- TORRE, Guillermo de (2005-2013 [1923]): *Eliche. Poesie 1918-1922*. Edición de Daniele Corsi. Roma: Bibliotheca Aretina.
- (2018 [1923]): *Propellers: Poems (1918-1922)*. Edición de Willard Bohn y Daniele Corsi. San Diego: San Diego State University Press.
- TORRES DÍAZ, María Gracia (2021): «La formación del intérprete de lenguas desde el teatro». En: Ghignoli, Alessandro/Torres Díaz, María Gracia (eds.): *Estudios teatrales en traducción e interpretación*. Granada: Comares, pp. 105-123.

# Ultraísmo

La vanguardia histórica española

DANIELE CORSI / JORGE MOJARRO (EDS.)



LA CASA DE LA RIQUEZA

ESTUDIOS DE LA CULTURA DE ESPAÑA

# ULTRAÍSMO

## La vanguardia histórica española

DANIELE CORSI  
JORGE MOJARRO  
(EDS.)

La publicación de este libro se hizo posible gracias a una ayuda económica de la Universidad per Stranieri di Siena y de la Universidad de Santo Tomás.



ATENEO INTERNAZIONALE  
Università per Stranieri di Siena

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Iberoamericana, 2023

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2023

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

Fax: +49 69 597 87 43

[info@ibero-americana.net](mailto:info@ibero-americana.net)

[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN (Iberoamericana): 978-84-9192-350-3

ISBN (Vervuert): 978-3-96869-425-2

ISBN (ebook): 978-3-96869-426-9

Depósito legal: M-9168-2023

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

Ilustración: Grabado en madera por Norah Borges. *Vltra*, I, n. 2, 10 de febrero de 1921

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro  
Impreso en España

## Índice

Agradecimientos .....	11
Después del ultraísmo, el fin del mundo DANIELE CORSI Y JORGE MOJARRO .....	13
El Atlántico ultraísta (1918-1939) JUAN MANUEL BONET .....	19

### I. Panorámicas

Esplendores y miserias del ultraísmo: disensión entre los rangos ANDREW A. ANDERSON .....	35
La verdadera historia del ultraísmo DOMINGO RÓDENAS DE MOYA .....	51
Los ultraístas y la política PABLO ROJAS .....	65
La agonía del ultraísmo CARLOS GARCÍA .....	99

### II. Perfiles ultraístas

El ultraísmo futurista de Guillermo de Torre: convergencias y divergencias en dos actos LLANOS GÓMEZ MENÉNDEZ .....	115
---	-----

El ultraísmo de González-Ruano: nuevas perspectivas JOSÉ MARÍA BARRERA LÓPEZ .....	137
Persistencia del ultraísmo en los sonetos italianos y en la poesía infantil de Adriano del Valle MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO .....	199
El Ultra desde dentro: avanzada poética y balance crítico de Juan Chabás JAVIER PÉREZ BAZO .....	227

### III. Traducción e intermedialidad

Las traducciones del ultraísmo JORGE MOJARRO .....	255
La traducción verbovisual. La poesía ultraísta de Guillermo de Torre al italiano ALESSANDRO GHIGNOLI .....	279
Texto e imagen en las vanguardias históricas: origen y evolución de un fenómeno intemporal y transnacional VERONICA ORAZI .....	303
«Lirismo y fotogenia». Procesos intersemióticos entre cine y literatura en el ultraísmo DANIELE CORSI .....	323

### IV. Más allá del Ultra: horizontes ibéricos e iberoamericanos

Vicente Huidobro: el creacionismo y su polémica con Guillermo de Torre y el ultraísmo GABRIELE MORELLI .....	371
Pessoa e seus colegas: o mundo do trabalho entre modernismo e vanguarda VALERIA TOCCO .....	395
Tranvías: entre el ultraísmo y el vibracionismo (Barradas, Torres García, Nimer, Salvat-Papasseit) ENRIC BOU .....	407

Vanguardias y machismo: el mar y la fantasía erótica en la poesía de Joan Salvat-Papasseit CÈLIA NADAL PASQUAL . . . . .	437
--	-----

## Apéndice

Las revistas del ultraísmo: un coloquio JOSÉ MARÍA BARRERA LÓPEZ, CARLOS GARCÍA Y PABLO ROJAS . . . . .	461
Nota sobre los autores del volumen y resúmenes de los textos . . . . .	519