Guillermo de Torre



Hélices

Edición de
Domingo Ródenas de Moya

CATEDRA
Letras Hispánicas

Hélices

Poemas

(1918-1922)

Letras Hispánicas

Guillermo de Torre

Hélices

Poemas
(1918-1922)

Edición de Domingo Ródenas de Moya

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2020
www.catedra.com

Ilustración de cubierta: cubierta de la edición original de *Hélices* (1923)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Herederos de Guillermo de Torre, 2021
© De la introducción y notas: Domingo Ródenas de Moya, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-376-4242-0
Edición en versión digital 2020

Índice

Introducción 11

Qui ferait mieux que cette hélice? 15
Una salida de madre 17
Leer hoy *Hélices* 19
Dos palabras sobre el estilo como algarabía 24
Nuestro Marinetti 26
Paritorio de «ultraísmo» 31
Una fe sin credo 34
Hélices, materialidad y dedicatarios 54
Recepción 61
La autoentrevista como réplica 68
Un registro de los avatares líricos 70
Hélices en diez ciclos 72
Versiculario ultraísta (1918-1919) 73
Trayectorias (1919-1920) 75
Bellezas de hoy (1919-1920) 78
Palabras en libertad (1919) 82
Puzzles (1920) 86
Inauguraciones (1920-1921) 89
Kaleidoscopio (1922) 94
Poemas fotogénicos (1921-1922) 98
Frisos (1920-1921) 101
Hai-Kais (1920-1921) 103
Posteridades 106

Esta edición 113

Bibliografía 115

Helices. Poemas (1918-1922) 119

Sumario 121

1. Versiculario ultraísta 123

Dehiscencia 125
Al aterrizar 127
Canto dinámico 129

2. Trayectorias 131

Circuito 133
Semáforo 137
Auriculares 139
Ariadna 141
Atmósfera 143

3. Bellezas de hoy 145

Torre Eiffel 147
Arco iris 150
Reflector 152
Arco voltaico 154
Carteles 155
Locomotora 157
Mina 158
Al volante 159
Trapecio 160
Pararrayos 161

4. Palabras en libertad 163

Aviograma 165
Ondulaciones + Multitud 167
Sinopsis 168
Cabellera 169
Girándula 170
Paisaje plástico 171

5. Puzzles 173

Bric – à – brac 175
Pentagrama 176
1422 – M 177
Ruedas 178

6. Inauguraciones 179

Inauguración 181
Nepenthes 183
Resol 184
Bruma 185
Voluta 186
Estuario 187
Autumnal 188
Pleamar 189
Madrigal aéreo 191
Madrigal a bordo 193
Amiga 195
Tú y yo 196

7. Kaleidoscopio 197

Diagrama mental 199
Autorretrato 202
Ventilador 204
Madrid 205
Emma 207
Poema manufacturado 208
Naturaleza extática 210
Cuadrante 211
Dados 212
Estación 213

8. Poemas fotogénicos 215

Color 217
Fotogenia 218
En el cinema 220
Charlot 222
El 7.º episodio 224

9. Frisos 225

Guiñol de natura 227
Friso primaveral 229
Skating – ring 231
Ensayo de galerna 232
Playa 234

10. Hai – Kais (occidentales) 235

Apéndice 1 243
Apéndice 2 247
Apéndice 3 255

Domingo alpino 257
Sobre el lago Leman 259
Balneario 262
Vuelo de ángeles 264
Poema sin engranajes 266
Etche-Ona 268
Poema mural (consejo al visitante) 271
Letanía del acercamiento 273

Introducción

...cette longue querelle de la tradition et de l'invention

Guillaume APOLLINAIRE

«Qui ferait mieux que cette hélice?»

A finales de octubre de 1912, Marchel Duchamp visitó con Brancusi y Fernand Léger el Salón de la Aviación de París y ante aquellos motores resplandecientes y las hélices exhibidas, imponentes como estilizados pájaros de metal y madera, volviéndose hacia Brancusi, sentenció: «C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice?» y añadió, retador, «Dis, tu peux faire ça?». Brancusi lo intentó en sus pájaros helicoidales[1], pero es difícil determinar si alcanzó la sublimidad de lo moderno que captó Duchamp en aquellos ingenios mecánicos. Los tres habían leído, tres años antes, el Manifiesto Futurista en que Filippo Tommaso Marinetti había promulgado que los nuevos poetas cantarían a las masas, a las ciudades, a los arsenales, astilleros, fábricas y puentes, a las locomotoras piafantes y «el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres», según la traducción de Ramón Gómez de la Serna[2]. Una hélice convertida así en divisa del mundo nuevo y en ovación de las muchedumbres y también en concreción de lo sublime moderno. En junio de aquel mismo 1912, Guillaume Apollinaire había disertado sobre lo *sublime moderne* en la Societé Normande de Peinture Moderne en la ciudad de Flaubert, en Rouen, donde explicó el cambio de paradigma que implicaba un arte emancipado de la visión de la retina. Para entonces ya tenía preparado el volumen de ensayos titulado *Méditations Esthétiques* pero que, meses más tarde, ya en 1913, apareció como *Les Peintres cubistes* (el título primigenio se mantuvo como subtítulo) en el que estudiaba a Picasso, Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Duchamp-Villon, que eran los nombres que figuraban en la cubierta del libro aunque dentro se ocupara de algunos otros.

---

[1] Véase Denys Riout, *Constantin Brancusi, L'Hélice et l'oiseau,* París, Scala, 2012.

[2] F. T. Marinetti, «Fundación y manifiesto del Futurismo», *Prometeo,* II, 6 (abril de 1909), págs. 65-73; la cita en la pág. 70.

El Duchamp deslumbrado por las hélices y estudiado por Apollinaire, inspirándose en las cronofotografías que mostraban en un único plano las distintas fases de un movimiento, había sufrido en marzo de aquel año el desaire de que su *Desnudo bajando una escalera* fuera rechazado en el Salon des Independents. Incluso entre las filas de los modernos se producían grietas. Su infracción no había sido tanto formal como conceptual: los cubistas le reprocharon que un desnudo no baja las escaleras sino que debe estar reclinado. Las normas y los prejuicios operaban también dentro de la nueva estética. Lo cierto es que el cuadro de Duchamp, más que en las descomposiciones cubistas, parecía inspirado en el Futurismo marinettiano, acaso en los dos manifiestos de la pintura futurista de 1910. El *Manifiesto técnico* proclamaba el supremo interés de «la *senzazione dinamica* eternata come tale», porque «[t]utto si muove, tutto corre, tutto volge rapido» y las reglas del arte antiguo no se compadecían con ese incesante movimiento del mundo. Era necesario derogarlas y reemplazarlas por otras adecuadas al dinamismo y la velocidad de la realidad urbana y llena de máquinas del siglo xx. Las convenciones del arte académico y realista no son solo inoperantes sino que son mentira: «Tutto en arte è convenzione, e le verità di ieiri sono oggi, por noi, pure menzogne». Por eso aquel mismo 1912, el pintor Robert Delaunay se apartaba de la ortodoxia cubista, que seguía apegada a la representación de la realidad perceptible (descompuesta y desde múltiples ángulos), para adentrarse en la aventura de la abstracción en la serie *Les Fenêtres,* donde los colores están liberados de las formas y producen un efecto de armonía en su mera simultaneidad.

Todo esto lo supo Guillermo de Torre por Delaunay, a finales de la década, y se convirtió en beneficiario directo de ese energético hervor artístico anterior a la Gran Guerra. Encandilado por el Futurismo, estudió con aplicación las *Meditaciones estéticas* de Apollinaire y, con afán emulador, sus poemas de *Alcools* (1913) y, aún más, de *Caligrammes* (1918). A Robert Delaunay lo había conocido en 1918, gracias a Vicente Huidobro, trabó una relación de amistad con él y con su esposa Sonia Delaunay-Terk —con la que llegó a proyectar una librería en Casa Sonia, la tienda de decoración que abrió en Madrid— y escribió sobre la obra de Robert un ensayo que sigue inédito: «Destrucción y construcción». Se carteó con Francis Picabia, con Marinetti, con Blaise Cendrars, con Tristan Tzara, con Paul Dermée, con Pierre Albert-Birot, con Nicolas Beauduin, con Paul Eluard, con André Breton, con Valery Larbaud, con Ivan Goll, con Max Jacob —del que tradujo en 1924 *El cubilete de dados*—, en fin, con la plana mayor de la vanguardia europea, con quienes, en muchos casos, entabló trato personal. De la fascinación por los avances tecnológicos, de la impugnación de los cánones estéticos tradicionales, de la euforia ante la definición de nuevos lenguajes artís-

ticos, procede el único volumen de poemas de Guillermo de Torre, *Hélices,* así como su polifacética personalidad de teórico, crítico, historiador y creador vanguardista[3]. Las hélices que causaron la admiración de Duchamp y Marinetti fueron las mismas con las que Torre quiso propulsar su vocación de poeta sin saber, todavía, que esa vocación no era poética, ni narrativa, sino, más vastamente, de hombre de letras. Sus *Hélices* iban a quedar instaladas en el parque temático de las remotas vanguardias históricas.

Una salida de madre

En una entrevista de sus últimos años, Pepín Bello, el inventor de los anaglifos, amigo de Lorca, Dalí y Buñuel, recordaba que Guillermo de Torre, «principal artífice madrileño del movimiento ultraísta, tenía el libro más explosivo de aquella generación. El libro se titula *Hélices*. Era una cosa tan salida de madre y tan detonante que tuvo bastante éxito y resonancia. Una revolución del idioma, del concepto, una verdadera incongruencia»[4].

Aquella revolucionaria *salida de madre* salió de la imprenta el 20 de enero de 1923 y ni los poemas erizados de tecnicismos esdrújulos y poblados por una copiosa cacharrería moderna eran nuevos ni era un desconocido su autor, cuando menos para quienes siguieran con curiosidad o rechifla las maniobras de la poesía juvenil, o con pujos de serlo, desde 1917. Aquel mismo día *El Sol* publicaba un anuncio ilustrado en el que la compañía Fiat-Hispania S. A. se enorgullecía de que «ya en 1920 una caravana de vehículos de tipo normal Fiat atravesó el Sahara desde Argel hasta Tamanrasset y regresó», mientras que en otro anuncio la Compañía Ibérica de Telecomunicación publicitaba sus amplificadores de señal o Philips consideraba sus lámparas Philips Argenta «algo nuevo en el alumbrado». Lo nuevo era la contraseña del momento. Solo tres días después, con *Hélices* aún camino de sus primeros lectores, *El Sol* publicaba «Alas y motores. El

---

[3] Para una aproximación a la poliédrica personalidad de Torre, véase Ricardo Gullón, «Guillermo de Torre o el crítico», en G. de Torre, *La aventura estética de nuestra edad,* Barcelona, Seix Barral, 1962, págs. 9-32; Emilia de Zuleta, *Guillermo de Torre entre España y América,* Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1993; Domingo Ródenas, «Guillermo de Torre o la ética de la crítica literaria», en G. de Torre, *De la aventura al orden,* Madrid, Fundación Santander, 2013, págs. ix-lxxii; Carmen Rodríguez Marín, «Entre dos orillas: Guillermo de Torre y los avatares de un Proteo intelectual», *Revista de Estudios Hispánicos,* 46 (2012), págs. 331-351; y el precioso ramillete de semblanzas familiares de su hijo Miguel de Torre Borges, *Apuntes de familia,* Buenos Aires, Losada, 2019.

[4] David Castillo y Marc Sardà, *Conversaciones con José «Pepín» Bello,* Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 66.

autogiro de La Cierva», sobre el aparato inventado por Juanito La Cierva, hijo del exministro de la Guerra, prototipo del futuro helicóptero. El entusiasmo del reportero ante la tecnología encontraba su contrapunto en la sección «Atropellos y choques» de la página siguiente. Pero la euforia ante los avances técnicos no la atenuaban accidentes como el del director de prisiones, que se había despeñado en Orense con su automóvil... sin consecuencias funestas. Así, en la página 4 se informaba de la junta general del Radio Club de España, entidad que trabajaba «para que el Estado coopere en este nuevo aspecto de la Física: la radiotelecomunicación», «un progreso del cual debe aprovecharse nuestro país», dentro del cual no debía descuidarse «cuanto afecta a la nueva conquista de la radiotelevisión». Definitivamente el mundo salido de la guerra era ya un mundo de máquinas, en vías de globalizarse, que daba cerrojazo a la morosidad y localismo del siglo anterior. No tiene nada de extraño que doce años después Guillermo de Torre sintetizara el espíritu de la posguerra en dos rasgos: antipasatismo e internacionalismo[5]. Los automóviles, la aviación, la electricidad, las telecomunicaciones eran la constatación de que el mundo del siglo XX era otro y en él las distancias y fronteras empezaban a domesticarse: Torre celebró todos y cada uno de esos progresos en los poemas de *Hélices*.

El libro reflejaba aquella realidad que estaba siendo redimensionada gracias a los nuevos medios de transporte y comunicación. Se había inaugurado la era de la velocidad y de la impaciencia, la del rendimiento inmediato y el descrédito de la lentitud. Las perspectivas inéditas que brindaban las novedades técnicas o las últimas teorías científicas, las nuevas relaciones interpersonales surgidas en las urbes modernas o la política de masas inaugurada por la Revolución rusa resultaban, en su coincidencia, tan abrumadoras para unos como exaltantes para los más jóvenes. Y, entre estos, quienes quisieron dedicarse al juego de hacer versos (o prosa) se propusieron ser fieles al mandato innovador de su tiempo. El verso de Arthur Rimbaud «il faut être absolument moderne» fue, más que un lema, un mandamiento, y lo absoluto de esa modernidad requería destruir al herencia recibida para erigir sobre sus ruinas unos nuevos valores, un nuevo hombre y un arte nuevo consonados con el Novecientos. El jovencísimo Guillermo de Torre

---

[5] *La Gaceta Literaria,* 94 (15 de noviembre de 1930), pág. 3. La respuesta de Torre a la encuesta sobre «¿Qué es la vanguardia?» se publicó tardíamente y está entre las más enjundiosas. Sobre la ligazón entre esos dos conceptos, observa: «Internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del ideario, de ciertas normas, de cierta táctica común. Y por ello —reflejamente— desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión», lo que es directamente aplicable a los poemas de *Hélices*.

comulgó como nadie con ese culto a la actualidad. Asumió la carga de negativismo de las vanguardias europeas, celebró con el futurismo la velocidad y la tecnología, igual que rechazó el realismo burgués y el sentimentalismo, albuminoso y decadente; hizo suya, con el cubismo, la intelectualización del proceso creativo y la ósmosis entre poesía y artes plásticas; participó jubiloso, con el dadaísmo, de la voladura del arte como institución y llegó a fantasear (se lo contó a Tristan Tzara en 1920) con una velada dadaísta en la Real Academia donde él leería un estudio de «erudición espasmódica» titulado «La influencia de Charlot en el movimiento DADA»[6]. A aquel estado de excitación intelectual estaba respondiendo de dos modos que eran vertientes de una misma fe, aunque vertientes sucesivas: la creación literaria, que daría *Hélices,* y la crítica, que cristalizaría en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) y sería su vocación madura.

Leer hoy «Hélices»

Más de una vez se ha dicho que el Ultraísmo no produjo libros o que su cosecha bibliográfica fue parva. No fue del todo así, pero sí es cierto que apenas se puede señalar un solo libro ceñido a la ortodoxia ultraísta, entre otras cosas porque tal ortodoxia, como veremos, no existió. *Hélices* fue, al decir de su autor mucho después, un muestrario de todos los estilos entonces posibles, en lógica consecuencia de la indefinición ecléctica (lo que fue su definición) del movimiento. Antes de enero de 1923 únicamente Gerardo Diego había publicado un libro que, con dificultad, podría calificarse de ultraísta: *Imagen*. Es el primero de los que el propio Torre enumera, ya en 1965, dentro de la docena de libros del movimiento[7]. Lo siguen *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía; *Poemas póstumos* (1924) de José de Ciria y Escalante, que fue en realidad una compilación póstuma armada por los amigos del malogrado poeta santanderino; *Manual de espumas* (1924), sin duda el título más creacionista de Gerardo Diego[8]; *La sombrilla japonesa* (1924) del antiguo director de *Grecia* Isaac del Vando-Villar, un

---

[6] En carta fechada el 25 de marzo de 1925, Torre le escribe a Tzara: «Sous la Puerta del Sol, dans les gares du Metro, le publique s'extase devant les affiches de notre prochaine soirée VERTICAL à la Academia de la Lengua. Moi, je vais au lire un étude d'érudition spasmodique sur *L'influence de Charlot dans les mouvement DADA»,* en Eddie Breuil (ed.), *Guillermo de Torre. Ultra-DADA entre deux avant-gardes,* París, Le presses du réel, 2009, pág. 187.

[7] *Historia de las literaturas de vanguardia,* vol. 2, Madrid, Guadarrama, 1974, págs. 230-231.

[8] Lo analiza José Luis Bernal en *Manual de Espumas. La plenitud creacionista de Gerardo Diego,* Valencia, Pre-Textos/Fundación Gerardo Diego, 2012.

totum revolotum donde no faltan los inicios modernistas del autor[9]; *Surco y estrella* (1925) de Juan Gutiérrez-Gili; *El ala del sur* (1926) de Pedro Garfias; y *Sed* (1922) y *Urbe* (1928) de César Muñoz Arconada. A esa dudosa cosecha añade Torre libros aparecidos tardíamente pero cuyo contenido corresponde a los años ultraístas: *Primavera portátil* (1934) y *Los gozos del río* (1940) de Adriano del Valle; y *Talismán de distancias* (1934) de César A. Comet. Considerándolos «en un sector afín», retrocede en el tiempo para filiar *Alalás* y *Estética da muñeira* (1923) de Eugenio Montes, *Metamorfosis* (1921) del chileno Joaquín Edwards Bello, *Espejos* (1921), de Juan Chabás, y *Naufragio de tres cuerdas de guitarra* (1930) de Rogelio Buendía. La lista de Torre, aun siendo incompleta[10], da idea de la escasa cosecha bibliográfica, máxime cuando algunos de sus títulos chirrían en su adscripción al Ultra. Y esta escasez otorga a *Hélices* una relevancia singular, la de ser el primer libro plenamente ultraísta y, casi sin hipérbole, el último, algo así como el poemario unigénito del movimiento.

Decir que no es lo mismo leer *Hélices* hoy que en 1923 es una perogrullada necesaria. Entonces pudo parecer, como recordaba José Bello, un despropósito, un libro escrito en un idioma rarefacto a fuerza de querer rehuir el uso común, libérrimo en el diseño tipográfico, inspirado por las palabras en libertad futuristas y por los caligramas cubistas (de Apollinaire a Vicente Huidobro o el Josep Maria Junoy de *Poemes i Cal·ligrames,* de 1920), un poemario extravagante e incomprensible, una provocación que arremetía aparatosamente contra una concepción de la literatura continuista, academizante, sentimental, retórica, fatigada por la delicuescencia finisecular, pero que constituía, también, más allá de la obra de un muchacho poseído por la modernolatría y el delirio léxico, un fruto objetivo de un movimiento literario de ruptura: el Ultraísmo[11]. Hoy el libro es un documento his-

---

[9] Véase el prólogo de José María Barrera a Isaac del Vando-Villar, *La sombrilla japonesa y otros textos,* Sevilla, Renacimiento, 2019.

[10] Juan Manuel Bonet amplía la lista en el prólogo a *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta,* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012, págs. 9-45. Véase también José María Barrera, «Los libros del ultraísmo. Un capítulo pendiente en el estudio de la primera vanguardia», en Piedad Bolaños *et al.* (eds.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, págs. 49-87. Sin embargo, sigue habiendo quien, como Azucena López Cobo, afirma, no sin razones: «*Hélices* (1923) ha quedado como el único poemario ultraísta», en «El ansia ultraísta de Guillermo de Torre», *Analecta Malacitana,* XXXI, 1 (2008), pág. 77.

[11] Para una visión de conjunto del Ultraísmo, sigue siendo útil la monografía de Gloria Videla, Madrid, Gredos, 1971, pero es imprescindible volver al capítulo de Guillermo de Torre en su *Historia...,* págs. 171-280. Véanse, además, el ensayo de José Luis Bernal, *El Ultraísmo: ¿historia de un fracaso?,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; la introducción de José María Barrera a *El Ultraísmo en Sevilla,* 2 vols., Sevilla, Alfar, 1998, el puntilloso estudio

tórico que testimonia un importante episodio en la poesía española del siglo pasado que durante mucho tiempo fue oscurecido o subestimado: la subversión de las vanguardias y la simultánea cancelación de la estética modernista que fueron necesarias para la eclosión poética de la Joven Literatura. Si en 1923 las imágenes rebuscadas, los juegos caligramáticos y el léxico saqueado de glosarios técnicos de *Hélices* pudieron ser juzgados como osadías plausibles o risibles, hoy conviene ver la obra como una reliquia literaria, como un vestigio del espíritu levantisco, ávido de exploraciones, insurgente y divertido a la vez, que cundió entre 1918 y —cuando menos— 1924 en la literatura en español.

Fueron los años de nacimiento y declinación de la vanguardia literaria española en denodado afán de convergencia con las aventuras europeas, los del Ultraísmo bicéfalo encabezado por Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens y los del Creacionismo patrocinado por Vicente Huidobro y adoptado por Gerardo Diego y Juan Larrea. Años fecundos en probaturas que dejaron un terreno abonado para los poetas (y prosistas) que surgirían inmediatamente después, los del 27. La faena de desbroce del Ultraísmo fue muy benéfica: contribuyó a liquidar las últimas estribaciones del modernismo rubeniano, convertido en rutina poética, y exaltó el valor del esfuerzo intelectual y de la conciencia metaliteraria en la confección del poema. Ese esfuerzo estaba implicado en la búsqueda de asociaciones insólitas entre objetos que fueran expresables mediante una imagen poética sorprendente; en la supresión de elementos léxicos o sintácticos superfluos, redundantes o meramente de relleno; en la adopción de una perspectiva sobre lo real que comprometiera la inteligencia y el sentido del humor; e incluso en la puesta en entredicho del carácter lírico previo de cierto vocabulario e incluso de ciertos temas. Pero, más allá de los componentes morfológicos o semánticos que entraron en juego en la escritura, el Ultraísmo propició un tipo de reflexión teórica acerca de los medios y los efectos del arte literario que no era común en España y en la que el lector —y el público en general—, desde una *nueva inteligencia,* tuvo un singular protagonismo[12].

---

de Andrew A. Anderson, *El momento ultraísta*: *Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia,* Madrid, Iberoamericana, 2017, el monográfico «Ultra, al siglo» de la revista *Ínsula,* 876 (diciembre de 2019), coordinado por Domingo Ródenas, y el libro colectivo editado por José Luis Bernal y Antonio Saez Delgado, *El Ultraísmo español y la vanguardia internacional,* Madrid, Instituto Cervantes, 2019.

[12] En este sentido, basta consultar el capítulo «Problemas y perspectivas del nuevo lirismo» de *Literaturas europeas de vanguardia,* Madrid, Caro Raggio, 1925, págs. 272-295. De la obra existen dos ediciones relativamente recientes: la de José María Barrera López en Sevilla, Renacimiento, 2001, y la de José Luis Calvo Carilla, profusamente anotada, en Pamplona, Urgoiti Editores, 2002.

Los artículos y ensayos en los que se divulgaron y discutieron las últimas teorías estéticas permitieron a los jóvenes escritores estar al corriente de los planteamientos renovadores más allá de las fronteras y contribuyeron a ahuyentar la pereza e introducir un fermento revulsivo contra la inocua repetición.

En la función de introducir el nuevo pensamiento estético de la vanguardia internacional, el papel desempeñado por Guillermo de Torre fue capital, como es bien conocido y está cada vez mejor documentado[13]. Pero ello no debería disminuir la significación histórica y estética —aun como expresiones de un experimento a medias fracasado— que entrañan los poemas de *Hélices,* y no solo como muestra temprana de poesía visual o de tipografía creativa y simbólica, aprendida del Cubismo y del Futurismo. Un ejemplo de revaluación del libro lo ofrece Francisco J. Díez de Revenga, para quien los poemas «son un prodigio de ingenio, imaginación, capacidad creadora e invención, que se basa sobre todo en lo original e insólito de sus asociaciones de ideas». Para el crítico, la «riqueza creativa de sus metáforas [...] es tan grande como su habilidad para llevar a cabo la ruptura constante de los contextos tradicionales, sobre la base de encuentros lingüísticos provocadores de efectivas subversiones»[14]. A su entender, Torre «es el más radical de los ultraístas, el que mejor domina la cuádruple retórica del movimiento, ya que en su poesía están totalmente presentes el atractivo de la técnica, el maquinismo y las ciencias característicos del futurismo, el destructivismo anarquista de dadá, la capacidad creadora obtenida del ya difundido creacionismo huidobriano, revelado en las metáforas atrevidas, y finalmente la herencia barroca»[15].

---

[13] Torre difundió las nuevas doctrinas en diversas revistas, pero esa labor se hizo sistemática desde *Cosmópolis*. Ver Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria,* Madrid, Istmo, 1988, págs. 93-116. El libro de Andrew A. Anderson, *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, futurismo, Dadá,* Sevilla, Renacimiento, 2018, permite observar en qué medida la mediación de Torre fue fundamental para la difusión del cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Para este último movimiento, véase Pablo Rojas, *Poetas de la nada. Huellas de Dadá en España,* Sevilla, Renacimiento, 2017.

[14] *Poesía española de vanguardia (1918-1936),* Madrid, Castalia, 1995, pág. 31. El mismo texto en *La poesía española de vanguardia,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, págs. 80-81.

[15] Casi quince años antes Juan Cano Ballesta, en *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933),* Madrid, Orígenes, 1981, pág. 137, consideraba que Torre derivaba a menudo «hacia una espectacular exhibición de pedantería», que en el libro se producía un «naufragio definitivo de la espontaneidad» o que, en fin, su «canto a la máquina y a los tiempos modernos resulta gesticulante, más que bello y logrado», todo lo cual, dicho sea de paso, podría ser compatible con las consideraciones de Díez de Revenga.

Todas esas características deben integrarse, para José María Barrera, en una lectura ideológica en la que «las relaciones Industria-Ciudad, la explotación social y el canto de un nuevo hombre»[16] cobran una relevancia decisiva y sitúan *Hélices* más allá de un insustancial residuo de un vanguardismo adolescente y de emulación. Es el futuro interpretativo a cuyos «horizontes anchos» apela el crítico al final de su excelente prólogo.

Unos años antes, Willard Bohn se había interesado por las analogías visuales creadas por Torre. Las analizó con perspicacia y detectó en ellas una tensión entre disciplina intelectual e impulso emocional que atribuyó al doble y por momentos incompatible influjo del Cubismo y el Futurismo. Si consideró que Torre «was Apollinaire's foremost disciple in Spain», puntualizó que «he was also a great admirer of Marinetti»[17], de modo que intelectualmente lo afiliaba a la tradición francesa representada por el autor de *Alcools,* pero temperamentalmente lo asemejaba más a Marinetti, una dualidad que se refleja en el libro. El aprecio de Bohn por *Hélices* es evidente en el esmero exegético que aplica a algunos poemas, por ejemplo a «Paisaje plástico», con su derroche de recursos visuales conjugados en una unidad de sentido, o a «Sinopsis», que le parece «by far the most ambitious»[18]. Tras su análisis, no duda en sugerir que esa obra experimental, que representa una fase importante de la vanguardia española, requiere una lectura más atenta que la que ha merecido a la crítica: «Not until the reader enters into the verbal labyrinth does he begin to appreciate their complex inspiration»[19]. El aprecio de este crítico por la obra lo ha llevado a traducirla al inglés en 2018 con el título de *Propellers*[20], en coedición con Daniele Corsi, autor a su vez de la versión italiana en 2005[21].

Corsi, con su cuidada traducción y en diversos asedios posteriores, pone de manifiesto, por contraste, la desatención crítica e incluso los prejuicios que han pesado sobre la valoración de *Hélices*. Su propio quehacer filológico delata —y reclama a un tiempo— un cambio de estimativa para un libro que es «uno dei più grandi repertori di immagini di cui possono van-

---

[16] José María Barrera López, «Introducción» a la edición facsimilar de *Hélices,* Málaga, Centro Cultural del Veintisiete, 2000, pág. 20.

[17] *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928,* Chicago y Londres, The Chicago University Press, 1986, pág. 172.

[18] *Ibíd.,* pág. 181.

[19] *Ibíd.,* pág. 184.

[20] *Propellers. A New English Translation of Guillermo de Torre's Hélices by Willard Bohn,* ed. de Willard Bohn y Daniele Corsi, San Diego State University Press, 2018.

[21] *Eliche 1918 Poesie 1922,* al cuidado de Daniele Corsi, Arezzo, Bibliotheca Aretina, 2005. Hay segunda edición de 2013.

tarsi le lettere spagnole del periodo»[22], y llega a calificar el poema «Paisaje plástico» —en el que ya se había detenido Bohn— como «uno dei più bei testi visivi del primo novecento». Entiende este crítico que *Hélices* es «un libro sistemático y metapoético que no solo pretende dar una visión cósmica en la nueva estética de vanguardia, sino que participa de todos los tópicos formales y filosóficos del Futurismo»[23]. El aserto de que la obra «está totalmente inmersa en la ideología futurista» requeriría matización, puesto que en él las huellas del Cubismo y el Dadaísmo son obvias junto a los temas y el diseño de filiación futurista. De igual modo, no puede afirmarse que *Hélices* fuera un libro orgánico o sujeto a una *dispositio* sistemática, pero sí debe reconocerse que su estructura obedece a una organización de los poemas que dista de ser arbitraria, así como es necesario reparar en que todo el poemario está recorrido por la preocupación metapoética no ya acerca de qué escribir en el mundo moderno (más bien sobre qué)[24] sino de cómo hacerlo.

Dos palabras sobre el estilo como algarabía

¿De dónde procede el estilo artificiosísimo del joven Torre, ese barroquismo exacerbado y esdrújulo, más culterano que conceptista, menos árido por su densidad conceptual que por su rareza léxica? Con el paso de los años, como sucedería con *Hélices,* el autor recordó con distancia y embarazo aquella jerga extraña que le ganó rechiflas y le restó adhesiones, pero que, en último término, obedeció al mismo designio que tuvieron todos los creadores de vanguardia: el de romper con el lenguaje y los modelos

---

[22] *Ibíd.,* pág. 12.

[23] «Ideología y lenguaje futurista en *Hélices* de Guillermo de Torre», en Alessandro Ghignoli y Llanos Gómez (dir.), *Futurismo. La explosión de la vanguardia,* Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2011, pág. 94. Véase también, del mismo Corsi, «Futurist Influences in the Work of Guillermo de Torre», en Günther Berghaus (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies,* vol. 4, Berlín / Boston, De Gruyter, 2014, págs. 389-420, en buena medida traducción del artículo anterior. Para abundar en la filiación futurista de las libertades gráficas y tipográficas de *Hélices* y situarlas en un horizonte más amplio, puede consultarse el primer capítulo de Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada,* Florencia, Firenze Unviersity Press, 2017, págs. 19-79.

[24] A esa cuestión dedicó Torre un certero artículo, «Del tema moderno como número de fuerza», *Vértices,* 3 (1 de diciembre de 1923), luego refundido en la conferencia «Examen de conciencia. Problemas estéticos de la nueva generación española» [1928], reproducida en *De la aventura al orden,* ed. cit., págs. 63-77 (la refundición del artículo ocupa las págs. 72-74). Ahí planteaba el problema del cómo: «Tenemos ya medios nuevos. Hemos modificado la estructura poemática, la sintaxis y la tipografía. Hemos dado una categoría insólita a la imagen y a la metáfora. Busquemos ahora, complementariamente, los sujetos nuevos».

consagrados. La extrema juventud y el indomeñable deseo de individualizarse se juntaron en Torre con su repugnancia a los usos idiomáticos establecidos y su devoción por todo lo que representara el mundo moderno traído por la ciencia y la tecnología. A esas condiciones previas le pudo servir de catalizador el contacto con algunos escritores de estilos poco naturales: la relamida y perifrástica altisonancia de Cansinos Assens, los atrevimientos léxicos de Mauricio Bacarisse, con el que Torre mantuvo una cercana amistad durante la escritura de *Hélices,* o los caracoleos de un escritor hoy olvidado, Alfredo de Villacián, del que estuvo muy próximo.

En una página destinada a sus memorias, Torre culpaba de su «moceril barroquismo», de la tendencia a un «preciosismo verbal» del todo «impropio cuando se pretende decir algo» a Cansinos Assens y Villacián[25]. Algunos artículos de este último asegura que «influyeron enorme y catamitosamente en mí»[26], del mismo modo que acusa la «mala influencia de Cansinos». Ahí no acusa al primer Ramón Gómez de la Serna, pero el autor de *El libro mudo (Secretos)* (1910) fue no menos culpable del ensortijamiento de la escritura de Torre. Si omitía a Ramón, no olvidaba «[o]tro error, otra influencia excesiva: la del futurismo», adquirida en la lectura de los primeros manifiestos marinettianos, en los que había reforzado su rechazo del sentimentalismo y el elogio de las máquinas, si bien la sugerencia de trasvasar el universo maquinístico a la escritura poética la había recibido de Apollinaire, quien en su artículo-manifiesto de 1918 «L'Esprit Nouveau et les poètes» había proclamado que los poetas nuevos «veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premier à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma»[27]. Torre se tomó por el lado de la materia verbal esa maquinización de la poesía, a la vez que entendió muy bien la necesidad de penetrarse de los nuevos ritmos del cine y el fonógrafo.

En un par de notas conservadas en su archivo personal, Torre volvió sobre aquel extrañamiento estilístico en su prosa que luego colonizó también la poesía. Recordaba su intolerancia a «la menor frase hecha» y cómo perseguía «un vocablo nuevo, fragante, creado para cada emoción primigenia». En esa ambición, se «hundía fervorosa y ahincadamente en los pozos de los diccionarios, de los léxicos técnicos para extraer palabras insólitas o

---

[25] Sobre este borroso personaje, fallecido prematuramente en 1925 en Barcelona y cuya necrológica hizo Josep Maria Junoy, véase Pablo Rojas, «Alfredo de Villacián en su vuelo de Ícaro», *Cuadernos del Hipogrifo,* 2 (2014), págs. 20-37.

[26] Guillermo de Torre, *Tan pronto ayer,* ed. Pablo Rojas, Sevilla, Renacimiento, 2019, pág. 57.

[27] *Mercure de France,* CXXX (noviembre-diciembre de 1918), pág. 396.

"sin desvirgar", como a mí me gustaba decir»[28]. En la nota que tituló «Para la historia de mis orígenes literarios», retrotraía hasta sus dieciséis años el deseo de «crear una fórmula expresiva nueva e intacta» y cómo, «en la pesquisa atormentada, a ciegas, a tientas, de un nuevo estilo expresivo, me di a retorcer, descomponer y rizar el léxico, suponiendo cándidamente que de estas alquimias saldría la intacta estructura apetecida»[29]. El adverbio delataba los años transcurridos y la distancia autocrítica que Torre había cobrado.

Fue, con todo, en su «Esquema de autobiografía intelectual», en 1969, donde regresó públicamente a aquellos remotos años de furor experimental para recordar que lo que suscitó mayor rechazo de *Hélices* fue «su léxico sacudido por un barroquismo difícilmente definible, superpoblado de esdrújulos tecnicismos y neologismos a granel»[30]. Aquel vocabulario había surgido de un «afán de absoluto [...] incapaz de expresarse en los cauces líricos del lenguaje usadero. Un afán heroico de respristinar el mundo, de volverlo a su primer albor, contemplando y sintiendo todo en estado dehiscente —según yo escribía entonces—». Aquellos afanes se traducían en «una fobia incalculable contra el lugar común —particularmente el literario— y los giros cotidianos. Quería que todo sonases como si nunca hubiese sido dicho». Se trataba de un «problema de lenguaje», como lo califica entonces, equiparándolo con la crisis del lenguaje literario de los años sesenta que había originado formas de aliteratura o antiliteratura. El desasosiego expresivo lo torturaba, acentuado por la imantación que ejercía sobre él Dadá. Y desde la distancia advirtió que la «pretendida antiliteratura» dadaísta no era sino «una ultraliteratura» y que su «barroquismo era una suerte de liana en que me enredaba»[31]. La puerta de salida de aquel laberinto fue su pujante vocación crítica, que se le «reveló más poderosa y duradera que el pasajero enfervorizamiento por una lírica imposible».

Nuestro Marinetti

Los poemas de esa lírica imposible vieron la luz, en su mayor parte, entre 1918 y 1922 en revistas vanguardistas como *Cervantes, Grecia, Perseo, Vltra, Tableros, Reflector* y *Cosmópolis*. Su autor era en 1923 tributario de una nombradía no siempre favorable ganada mediante su ubicua belige-

---

[28] La nota, titulada «La patética adolescencia», puede leerse en *Tan pronto ayer,* pág. 54.

[29] En *De la aventura al orden,* pág. 13.

[30] *Revista de Occidente,* 77 (agosto de 1969), pág. 180. El «Esquema...» se publicó, con ligeros cambios, como prólogo de *Doctrina y estética literaria,* Madrid, Guadarrama, 1970, págs. 15-25.

[31] *Ibíd.,* pág. 181.



Torre, con dieciséis años aún, en la portada de la revista *Los Quijotes*

rancia a favor del Ultraísmo y, en general, de las nuevas formas y el espíritu subversivo impulsados por la vanguardia internacional. Guillermo de Torre, nacido con el siglo, se había impregnado del dinamismo y la adoración a las máquinas de los futuristas, había metabolizado la propensión a la teorización estética de los cubistas, se había excitado con los desplantes y gamberradas de los dadaístas y despreciaba, como todos ellos, la gravosa herencia del «estúpido siglo XIX»[32] que, como un peso muerto, impedía —o eso creían— el progreso del arte. Era, para algunos, el mozalbete aguerrido, jactancioso y faltón que resumía lo peor de la generación emergente, la de la posguerra. Para otros, era un joven talentoso, precoz y original, dotado de órganos de percepción y comprensión de las últimas palpitaciones de la vanguardia europea, sobre todo francesa, que absorbía en su propia escritura poética y difundía en sus abundantes artículos y ensayos. Para no pocos, en fin, era un muchacho hiperactivo cuyo natural afán de triunfo literario —de *llegar,* como se decía entonces—, que le había acercado a Rafael Cansinos Assens, a Ramón Gómez de la Serna y a Vicente Huidobro, se había descarriado estilísticamente por los cerros de Úbeda de los palabros técnicos y la quincalla de la vida hodierna. Torre, por supuesto, no fue ninguno de esos personajes jibarizados, pero los fue todos a la vez.

En enero de 1923 Torre acababa en Granada, con Federico García Lorca, la carrera de Derecho, y, con *Hélices,* su carrera de poeta, aunque esto aún no lo sabía. Hasta ese momento había logrado lo que casi ninguno de los jóvenes escritores de su generación, desde que con dieciséis años su foto había ocupado la portada de la revista *Los Quijotes*[33]. Habían transcurrido casi seis años desde entones y, en ese tiempo, sus poemas, sus críticas y sus artículos divulgativos sobre las últimas corrientes de vanguardia habían inundado todas las revistas de avanzada estética, en algunas de las cuales había tenido un papel impulsor o de gestión muy destacado. Como no pecaba de discreto, era sabido que Torre se carteaba con los más recientes escritores de lengua francesa, con los que intercambiaba *plaquettes,* revistas y folletos. A muchos los había conocido personalmente en París gracias a sus regulares escapadas a la capital francesa en busca de novedades. Su información sobre las más minoritarias revistas o sobre las tendencias y escuelas experimentales era insuperable y no pocos acudían a él como proveedor de noticias (y como prestamista de esos raros productos, que él dispensaba generosamente). A sus veintidós años (los veintitrés los cumpliría en agosto), Torre se había granjeado una reputación o, más bien, varias. Era el

[32] Así lo califica en *Cosmópolis,* 44 (agosto de 1922), págs. 357-359.
[33] *Los Quijotes,* 58 (25 de julio de 1917).