

LOS HORIZONTES ABIERTOS DEL CUBISMO:
VICENTE HUIDOBRO Y PABLO PICASSO¹

Belén Castro Morales
Universidad de La Laguna, Islas Canarias
mbcastro@ull.es

“Y el gran peligro del poema es lo poético” (Huidobro, I, 752)

“Repetir es ir contra las formas del espíritu, contra su fuga hacia delante”
(Picasso, 1936, 13)

La relación entre Huidobro y Picasso, analizada a través de la escritura del poeta chileno, muestra las fases de una identificación que culminará en la mitificación poética del genio del artista malagueño en su texto-homenaje de 1932. El iniciador de la vanguardia en las letras hispánicas y el revolucionario del arte contemporáneo fueron amigos desde finales de 1916, y los estudiosos de Huidobro no podemos eludir esa conjunción, pues muchas son las huellas visibles y las menos visibles que el pintor ha dejado en su obra, más allá de la anécdota.

Huidobro fue un testigo privilegiado de dos momentos cumbre del arte contemporáneo protagonizados por Picasso, pues en 1916, recién llegado a París, pudo ver *Les demoiselles d'Avignon* (considerado el manifiesto plástico del cubismo), que su autor había mantenido oculto desde 1907, y que se exponía al público por primera vez en la Galerie D'Antin; y en 1937 estuvo presente en la presentación al público del *Guernica*, que el gobierno de la República le había encargado al pintor para el pabellón español en la Exposición Universal de París.

¹ Mi gratitud a don Vicente García-Huidobro, Presidente de la Fundación Vicente Huidobro, que generosamente me facilitó algunos documentos imprescindibles para este trabajo.

En las trincheras del arte nuevo les unió la audacia ante la hostilidad de la crítica, el desafío nietzscheano a la “moral del rebaño” y una aguda conciencia del lenguaje estético que, iniciada en torno al cubismo, se escabullía de las estrechas demarcaciones que acotan en la historiografía convencional las fronteras de los *ismos*. Así, comparten también la conciencia mutante e hiperactiva que impulsa la creatividad del genuino vanguardista. Como ha escrito Rosa Sarabia al comparar sus temperamentos artísticos, “habría en Picasso y Huidobro un rasgo común en cuanto al concepto romántico del genio creador al que sendos artistas se suscribían” (44).

Partiendo de algunos momentos de su relación intelectual en el contexto de las transformaciones polémicas de las vanguardias y, en particular, del creacionismo, podremos explicarnos mejor el proceso de mitificación del artista español en la obra de Huidobro, cuando ya el cubismo para algunos era un cadáver, mientras, como creía Picasso en 1923, era “un cubismo nuevo”² que avanzaba hacia variadas diversificaciones y confluencias; del mismo modo que el creacionismo con sello cubista de 1917-1918 era también un creacionismo diferente³.

1. Conocer a Picasso fue uno de los objetivos prioritarios de Huidobro en 1916, aun antes de tocar tierra europea, y de los inicios de esa relación personal tenemos algunos planos sueltos: un testimonio nos deja ver a los dos creadores compartiendo tertulias y aventuras imaginativas en el estudio de Juan Gris (de Costa 1984, 58, 65); otro nos muestra a Picasso instruyendo al poeta en las ciencias ocultas (Teitelboim 1993, 63). En abril de 1932, otra carta del poeta a su madre nos permite ver al español y al chileno junto con Lipchitz en el entierro de la pintora cubista María Blanchard. Llovía a cántaros, pero bajo los paraguas –escribe Huidobro– estaba “todo lo mejor de París”. La melancólica imagen transmite también la voz de Picasso pronunciando una elegía por “nuestro grupo”:

Picasso me decía: “cómo va disminuyendo nuestro grupo, nuestro primer grupo batallador y heroico, cuán pocos quedamos ya y en tan pocos años tantos muertos: Apollinaire, Juan Gris, Modigliani, Pascin, Radiguet, Satie, Bell y ahora la pobre María” (Huidobro 2006, 21).

² Citado en Gómez de la Serna, “Picassismo” (1931, 104).

³ Según el esquema estricto de Douglas Cooper, Huidobro habría conocido la etapa final del cubismo tardío, 1912-1921 (Cooper 1984, 18). Cfr. Ch. Green, “Más allá del cubismo”, en Ybarra y Mora 2002 (123-137). Como Green, S. Marchán considera la amplia estela del cubismo sintético en el arte conceptual, el clasicismo “científico” de Gleizes y Metzinger, el purismo de Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier); el constructivismo, o el diseño basado en formas primordiales de la Bauhaus, tendencias con las que Huidobro tuvo especial afinidad.

Y en la última década de su vida, en una entrevista realizada en 1941 por Carlos Vattier, mientras París sufría la ocupación alemana, Huidobro recordaba:

Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido importancia vital en la historia del arte contemporáneo. En el año 1916 y 1917, publiqué en París, con Apollinaire y Reverdy, la revista *Nord-Sud*, que es considerada hoy como un órgano capital en las grandes luchas de la revolución artística de aquellos días. Mis amigos más íntimos eran entonces Juan Gris y el escultor Jacques Lipchitz [...] Apollinaire venía a comer a casa los sábados. También venían a menudo Max Jacob, Reverdy, Paul Dermée. A veces llegaban Blaise Cendrars, Marcoussis, Maurice Raynal, que venían del frente de batalla. Entonces conocí a Picasso, que volvía del sur de Francia [...] ¿En dónde está Picasso en estos momentos? ¿En dónde está Lipchitz, Braque, Laurens, Léger, Breton, Metsinger [sic] y tantos otros? (en de Costa, ed. 1975, 91-92).

En su novela profética y apocalíptica *La Próxima* (1934), ya Huidobro ofrecía una evocación similar, aunque su grupo aparece envuelto en el *pathos* de la frustrada utopía de esta “novela de intelectuales” que homenajea a las vanguardias. En la colonia angoleña fundada por el visionario Roc, en sus ciudades –proyectadas por Gropius y Le Corbusier, donde se respiraba el espíritu multidisciplinar de la Bauhaus, clausurada por los nazis en 1933–, su fundador bautizaba calles y plazas con los nombres de los grandes artistas y pensadores de la modernidad europea, hasta tal punto mitificados, que Roc los nombraba “los nuevos santos de nuestro calendario” (II, 263)⁴. En París, cuando ya se ha consumado la guerra química que Roc había profetizado, lo vemos recorrer la ciudad-cementerio después de la muerte súbita de sus habitantes y recordar el París artístico de 1916:

Cuando yo llegué a París, hace veinte años, allí estaba la primera *boutique* con cuadros cubistas. Picasso, Braque, Gris, Léger, Metzinger, Gleizes, Marcoussi [sic]. Había otros que no eran cubistas: Delaunay, Chagall, Derain, Chirico, Laurencin, Kislin. Fetiches negros. Después hubo escultores: Brancusi, Lipchitz, Laurens. Apollinaire, con la cabeza pesada de poemas, entraba a la *boutique* y hablaba, hablaba, discutía, discutía. L’Ami Felix. Le Père Sagot. Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal. La guerra, la Gran Guerra. Pronto será la pequeña guerra (Huidobro 1976: II, 276).

⁴ Otra enumeración, aunque paródica, de algunos de estos y otros artistas de vanguardia, uniformados con el mismo nombre “Antoine” y militarizados bajo la autoridad de Stalin, aparecerá en “El jardinero del Castillo de Medianoche. Novela policial”, *Tres inmensas novelas*, en colaboración con Hans Arp (II, 444).

Iniciemos, pues, el recorrido en ese punto que la memoria del poeta chileno inmortalizaba como uno de los más luminosos de su existencia poética, para desplegar algunos hechos en los que la presencia de los artistas plásticos y, en particular la de Picasso, encuentran su contexto y significación.

2. Mientras el joven Huidobro empezaba a abrirse camino hacia el núcleo del polémico campo de las vanguardias parisinas, Picasso ya gozaba de cierto renombre internacional, pese a la constante hostilidad con que la crítica tradicionalista lo acosaba. Su cooperación con el círculo de escritores cubistas fue intensa desde 1910, cuando por iniciativa de su primer galerista, Kahnweiler, ilustró con cuatro aguafuertes cubistas la novela de Max Jacob *Saint Matorel* (1911), y también realizó el retrato de Apollinaire para la edición de sus *Calligrammes* (1918), entre otras incursiones en el “libro de artista”. Poeta él mismo, también iba a publicar algunos de sus primeros poemas en enero de 1936 en *Cahiers d'Art*, que se divulgaron enseguida en España a través de la revista de vanguardia *gaceta de arte* (nº 37, Tenerife, marzo 1936).

En mayo de 1916, pocos meses antes de la llegada de Huidobro, Picasso era protagonista de otro polémico acontecimiento artístico que forma parte de las innovaciones escénicas de la época, cuando mostró sus primeros decorados cubistas y sus figurines en el ballet *Parade*, dirigido por Diaghilev, con argumento de Cocteau y música de Erik Satie⁵.

Cuando Huidobro llegó a Europa ya había dado a conocer las bases de su teoría y sus primeros poemas creacionistas, leídos en el Ateneo de Buenos Aires, y también conocía, al menos desde 1914, la silenciosa revolución cubista. Así lo indican su escueta mención de esta tendencia estética en su primera diatriba contra el Futurismo, incluida en *Pasando y pasando* (1914)⁶ y, sobre todo, la actitud de su primer manifiesto, “*Non serviam*”, del mismo año, donde el joven poeta se declaraba en rebeldía contra la imitación de la naturaleza y afirmaba su voluntad de crear un mundo poético autónomo, con sus propias leyes. En 1969, Ana Pizarro demostraba que, tanto el manifiesto de 1914 como la conferencia que el poeta dictó en Buenos Aires en 1916, no solo mostraban afinidades generales con la nueva estética divulgada por Apollinaire en su influyente libro *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*

⁵ En 1926, Huidobro añadirá a la polémica sobre la cooperación del pintor en los ballets rusos una opinión matizada, pues condenaba esos espectáculos, “símbolo de enfermedad, de decadencia y de podredumbre”, pero ponía a salvo los decorados de Picasso o de Braque, “que representan lo más sano, lo más constructivo y lo más puro de nuestra época” (I, 816).

⁶ “Marinetti prefiere una fábrica a un museo lleno de cuadros hermosos... (sin ser pintura cubista)” (I, 699).

(1913) –la conciencia teórica e intelectual ante el hecho estético, la ruptura con la *mimesis*, la deificación del poeta–, sino que, además, existía una clara intertextualidad que “alcanza el nivel del léxico” (Pizarro, 235). Esta tendencia, añade esta autora, dejará en su lírica una fuerte impronta, aunque, tanto en la actividad teórica como en la práctica poética, Huidobro huirá de toda adscripción vanguardista, e incluso de “la tentación cubista” (239)⁷.

Aunque sea ya algo profusamente analizado por varios autores, conviene recordar que la traducción al francés y la reconversión al espacialismo cubista de algunos poemas de *El espejo de agua* –escritos en Chile, publicados en 1917 en la revista *Nord-Sud* e incluidos el mismo año en *Horizon carré*– fueron procesos simultáneos, y que en esa transformación cooperaron amistosamente Pierre Reverdy, tal vez Picasso, y, sobre todo, el pintor Juan Gris. Si bien el mismo Huidobro manifestó entonces su asombrosa coincidencia teórica con Reverdy, su afinidad estética iba a ser más intensa y productiva junto al pintor madrileño, con Picasso, los Delaunay, Arp y otros artistas con los que cooperó en distintas actividades a lo largo de tres décadas⁸.

René de Costa sostiene que el creacionismo fue para el poeta “su manera personal de llamar al cubismo literario” durante los años 20, mientras que entre 1921 y 1925 evolucionó hacia su etapa “post-cubista”, marcada en su práctica poética por actitudes y técnicas más próximas a la tendencia dadaísta-surrealista (1984, 14-16; 115-116), pese a que en sus manifiestos seguía defendiendo la proximidad de su creacionismo al cubismo plástico y al dadaísmo, y atacaba directamente el automatismo surrealista. También George Yúdice concluye que la coherencia interna de los poemas de 1917 y 1918, insuperada por otros poetas cubistas como Max Jacob o Blaise Cendrars, empezará a alterarse en los nuevos poemas añadidos a la antológica *Saisons choisies* (1921) y, sobre todo, en los dos poemarios de 1925: *Automne régulier* y *Tout à coup*. Éste último incluye un retrato, “Huidobro par Picasso” que es, en realidad, un anticuado modelo en chaqué: “un picasso” falso.

Pero, mientras el crítico Jean Cassou citaba las palabras liminares de *Horizon carré* y la técnica fragmentaria y yuxtapuesta de sus poemas como representativas del cubismo literario, Huidobro (al igual que Reverdy) no aceptó esa denominación,

⁷ También es posible que conociera el ensayo más teórico de los pintores Gleizes y Metzinger *Le cubisme* (1912). El poeta, que en el Prefacio de *Adán* (1916) anunciaba una “Estética del Futuro” donde “el Arte esté hermanado, unificado con la Ciencia”, lamentaba que su maestro confeso, R. W. Emerson, no hubiera sido “más científico” (2003, 323-325).

⁸ Al comparar la explicación que Huidobro envió al crítico Tomas G. Chazal sobre el sentido constructivo que enmarcaba el título *Horizon carré* (repr. en “El creacionismo”, 2003, 1335-1336) y la poética pictórica de Gris en el número 5 de *L'Esprit Nouveau*, no quedan dudas sobre la afinidad que unía al pintor cubista y al poeta (Gris 1971, 18-21).

defendiendo a ultranza el origen americano de su creacionismo como teoría estética original, inalcanzada por las demás escuelas de vanguardia⁹. Sin embargo, a diferencia de Reverdy, que en sus ensayos de *Nord-Sud* y en “Self-defense” creía que la poesía y la pintura tenían sus medios propios y técnicas específicas, la vocación *pictórica* de Huidobro —ya ensayada en sus “Japoneñas” modernistas de 1912-13 y en su postmodernista “Capilla aldeana” de 1913— daba lugar a grandes posibilidades experimentales que el poeta iba a presentar en su exposición de 1922.

Si los poemas de *Horizon carré* expresan las preocupaciones comunes al cubismo plástico y al poético —una lúcida conciencia del estatus artístico (no natural) del objeto creado, y de los procedimientos para su presentación como estructura autónoma; “un nuevo replanteamiento en torno al lenguaje” (Benko 1993, 158)—, los diversos paratextos que sirven de umbral a su lectura proclaman a primera vista su conexión con el cubismo plástico, desde el mismo título y su epígrafe inicial¹⁰, hasta el dibujo de Gris, a quien va dedicada la segunda parte del libro; y también las dedicatorias a Picasso (“Paysage”), a Jacques Lipchitz (“Cowboy”), y a Henri Laurens (“Tam”).

Es significativo que el poeta dedicara a Picasso su interesante poema-cuadro “Paysage” en una página doble de *Horizon carré* (1917), donde se cifra el carácter de naturaleza-otra, subjetivamente interpretada y plásticamente *concebida*, que el autor de “*Non serviam*” desarrolló de acuerdo con los planteamientos teóricos de Gleizes-Metzinger, Apollinaire, y, en particular, de Picasso, que también declaraba: “¿ha visto alguien una obra de arte ‘natural’? La naturaleza y el arte son dos fenómenos perfectamente disímiles”¹¹.

3. Un momento crítico y determinante en la ruptura de Huidobro con el cubismo literario, a cuyos poetas también dedicaba varios poemas de *Horizon carré*, tuvo lugar entre 1918 y 1921. El escritor, instalado por unos meses en Madrid, publicó allí, en 1918, la controvertida segunda edición de *El Espejo de Agua*¹², así como sus cuatro libros considerados de técnica cubista. Tres de ellos van dedicados a artistas

⁹ Jean Cassou, “Cubisme et poésie”, *La Vie des Lettres*, París, octubre 1920, 182-185. Huidobro, en cambio, invocó en distintos manifiestos y declaraciones a Rubén Darío, el auguralismo de Vasseur, el anónimo demiurgo aymarará, o Emerson.

¹⁰ “Crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción sólo debe nacer de la virtud creadora. Hacer un POEMA como la naturaleza hace un árbol” (2003, 417).

¹¹ Citado en Gómez de la Serna, “Picassismo”, op. cit. p. 104.

¹² Véanse las recientes conclusiones sobre la discutida *editio princeps* de 1916 en Goic 2003, 379-389.

del movimiento: *Tour Eiffel*, ilustrado con una de las torres de R. Delaunay y dedicado al pintor; *Poemas árticos*, a J. Gris y a J. Lipchitz; y *Ecuatorial*, a Picasso. Como observa Rosa Sarabia, "...encontramos aquí un estrecho diálogo que Huidobro mantenía con el arte y su afán en busca de un lenguaje que pudiera fundir ambas manifestaciones"; y añade: "Además estos nombres aportan un sello de autoridad que ratifica la novedad de sus versos apenas un año después de su arribo a París" (101-102).

El "apostolado" de Huidobro, como declaró Cansinos-Asséns en sus elogiosos artículos sobre el poeta en *Cosmópolis* (enero y mayo de 1919), despertaba una nueva sensibilidad entre un grupo de jóvenes poetas españoles que, sin embargo, rápidamente invirtieron sus nociones creacionistas en la fundación del ultraísmo. El crítico sevillano caricaturizó aquella situación, de la que quizá involuntariamente fue responsable, en su novela en clave *El Movimiento V. P.* (1921)¹³. Huidobro (llamado en la novela Renato, el "Habitante de la trinchera" o el "Exhabitante de la pagoda"), de paso por España, les presentaba a los desorientados jóvenes su extraña poesía nueva: "Yo hago poemas que no son para leídos, sino para vistos. Yo fundo en mis poemas la pintura y la música" (32). Renato les dejaba como modelo su obra *El triángulo redondo*, para que, estudiándola, pudieran salvarse de ser "unos poetas viejos". Cuando al fin creen haber comprendido su absoluta novedad, toman la decisión que Cansinos asocia con humor al bandolerismo:

— ...puesto que se ha ido al Far-West, dejándonos su equipaje, lo desvalijaremos y no hablaremos nunca de él [...] Y como esos bandidos circunspectos que quitan las iniciales de las prendas a sus víctimas, borrarón la firma del gran Renato al pie de sus poemas y se los apropiaron con un cinismo verdaderamente moderno (36).

En efecto, Huidobro se había sentido desvalijado y tergiversado, sobre todo por el engolado y ambicioso "Poeta más Joven" (Guillermo de Torre). Además, al leer los citados artículos de Cansinos, le irritó ver ligado el desarrollo de su creacionismo a la influencia de Apollinaire, Max Jacob, Cendrars y Reverdy, pues su teoría quedaba reducida a mera derivación epigonal del cubismo poético francés,

¹³ Cansinos-Asséns, amigo epistolar de Huidobro desde 1914, se había convertido desde 1918 en el gran divulgador del creacionismo y del cubismo en España, tanto en su tertulia del café Colonial como en las páginas de *La correspondencia de España* y en *Cervantes* (donde en 1919 publicó sus traducciones de varios poemas de Huidobro y de los cubistas franceses). Su novela parodia ingeniosamente las mezquinas políticas que acompañaron el nacimiento del ultraísmo, y entre ellas la de Guillermo de Torre. Véase también *La novela de un literato, 2: 1914-1923* (Madrid, Alianza, 1985).

mientras se ignoraba o *borraba* el proceso americano de su creacionismo, desarrollado entre 1914 y 1916.

Así se lo hacía saber a su joven seguidor Gerardo Diego en una carta del 28 de abril de 1920, donde le aclaraba los orígenes y conceptos de su teoría creacionista y despejaba su territorio de toda peligrosa vecindad:

No ha faltado quien [Cansinos] ha querido meter a Apollinaire, a Max Jacob o al pobre Reverdy en el creacionismo cuyo nombre ni siquiera conocían hasta hace dos años. // Apollinaire y Max Jacob son dos verdaderos poetas pero *de otra generación* y cuya poesía nada tiene que hacer con la nuestra. Basta leerlos y tener los ojos abiertos. // En cuanto a Reverdy, menos aún, el pobre chico es un hombre de buena voluntad, pero nada más, *ni siquiera es poeta* como son los dos anteriores. // Todos ellos son poetas anecdóticos y descriptivos ...” (en Cordero de Ciria- Díaz de Guereño, 445-446, cursivas nuestras)¹⁴.

Así, mientras su admirado Apollinaire y Max Jacob ocupaban el panteón de los antiguos, “el pobre chico” Reverdy aún no llegaba a la categoría de poeta. Poco después, Gómez Carrillo publicaba su malintencionado artículo sobre los “arcanos del cubismo” en *El Liberal* y se desataba la célebre polémica, suma del temperamento exclusivista de Huidobro y de las malas artes de sus hostigadores.

4. Ese mismo mes de octubre de 1920, Huidobro iniciaba en París su colaboración con una nueva revista de muy variados intereses, *L'Esprit Nouveau. Revue Internationale d'Esthétique* (1920-1925), que animaba a la regeneración del espíritu francés desde el plano estético, después de la sinrazón de la guerra. Dirigida por el “dadaísta cartesiano” Paul Dermée –poco antes colaborador de *Nord-Sud*–, y con los promotores del “purismo”, Amedée Ozenfant y Charles-E. Jeanneret (Le Corbusier) como directores artísticos, pretendía conducir el arte moderno más allá del cubismo, sin desdeñar el espíritu constructivo y las bases racionalistas que había aportado al arte nuevo¹⁵. Huidobro colaboraba en ese primer número con el artículo “La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui (Lettre ouverte à Paul Dermée)”, donde, de forma tendenciosa, declaraba no conocer en España ningún movimiento original fuera

¹⁴ Reproducida por C. Goic en Huidobro 2003, 1661, junto a otra dirigida a Guillermo de Torre en similares términos, pero con duras amenazas contra Reverdy, quien supuestamente, en una carta, se declaraba maestro de Huidobro (3 sept. 1919, en Huidobro 2003, 1659).

¹⁵ Ozenfant, consciente del declive del cubismo, estableció junto con Jeanneret las bases del *purismo* pictórico en *Après le cubisme* (1918). En la línea de racionalización y “espiritualización” del cubismo se inscriben los ensayos del pintor futurista-cubista Gino Severini en *Du cubisme au classicisme* (1921), y el de Gleizes, *La peinture et ses lois* (1924).

del creacionismo, ya que el ultraísmo, “escuela fantasista”, solo era una “dégradation ou mauvaise compréhension du créationisme” (Huidobro 2003, 1300)¹⁶.

Poco después Huidobro lanzaba los dos primeros números de su interesante revista *Creación. Revista Internacional de Arte* (nº 1, Madrid, abril 1921, en varios idiomas); y *Création. Revue d'Art* (nº 2, París, noviembre 1921, en francés), donde no hacía ninguna alusión expresa a la ofensiva ultraísta ni a su distanciamiento de Reverdy¹⁷. No necesitaba hacerlo, pues le bastaba con manifestar a través de las páginas multilingües de su revista su nuevo posicionamiento constructivo, rodeado de las propuestas más selectas y avanzadas: en el nº 1 el artículo “Classicisme”, de Maurice Raynal¹⁸ y en el nº 2 el manifiesto purista “Intégrer”, ilustrado con sendas reproducciones de Ozenfant y Jeanneret, ambos representativos de la indagación postcubista. Mientras en poesía las tendencias podrían reunirse en torno a nombres del dadá-presurrealismo (Tristan Tzara, Paul Dermée, Jean Cocteau, Paul Éluard, Max Ernst...), el impacto visual de sus reproducciones artísticas refuerza el sello cubista: en el nº 1 aparecen obras de Gris, Gleizes, Braque, Lipchitz y un bodegón de Picasso, seguido de la primicia de un nuevo poema visual de Huidobro: “Moulin”¹⁹. Además, presentaba la partitura de Arnold Schönberg, el creador de la música

En la biblioteca de Huidobro se conservan estos y otros ensayos sobre el cubismo dedicados por sus autores, así como un artículo manuscrito de Gleizes, s/f. Véase J. M. Bonet, Vicente Huidobro: lo que nos dice su biblioteca”, en De Costa et al. 2001, 95-111.

¹⁶ En su artículo “Espagne”, en el nº 18 de la misma revista (noviembre 1923), optará por una estrategia más radical: ignorar con el silencio absoluto a los ultraístas y citar solamente a “le poète Jimenes et parmi les plus jeunes les deux poètes créationistes Juan Larrea et Gerardo Diego deux grandes poètes dans n'importe quel pays de la terre” (s/p).

¹⁷ El único texto abiertamente polémico fue el “suplemento castellano” del tercer y último número de la revista *Création* (París, febrero 1924) titulado “Al fin se descubre mi maestro”, agria respuesta a G. de Torre contra su acusación de plagio publicada en *Alfar*, 32 (La Coruña, sept. 1923).

¹⁸ Raynal, uno de los primeros críticos del cubismo, fue autor de la primera monografía dedicada a Picasso (1922), donde lanzaba su voz de “vuelta al orden”: al renovado clasicismo mediterráneo que el pintor había practicado entre 1905-1906 y sobre el que volvió en algunas obras posteriores. Huidobro recomendará en el nº 2 de su revista, su ensayo *Quelques intentions du cubisme*, junto a otra obra teórica de A. Gleizes: *Du cubisme et des moyens de le comprendre*.

¹⁹ Este poema aparecerá en el catálogo de *Salle 14*, la exposición de “poemas pintados” de 1922. El título *Salle 14* se anunciaba en la última página de *Création* nº 2 entre otras “obras a leer”, aunque la edición de los poemas-cuadro exhibidos en el Teatro Édouard VII no se llevó a cabo.

dodecafónica, y poemas de sus seguidores creacionistas, como el chileno Ángel Cruchaga o los españoles Juan Larrea y Gerardo Diego.

La relación de la publicación de *Creación* con la polémica española, indicada por Pedro Lastra (1979, 175-181), se confirma plenamente cuando en la citada carta a Gerardo Diego (abril de 1920), al defenderse de las dudas sembradas por Cansinos-Asséns y los ultraístas sobre el origen del creacionismo, decía: “todos los artistas grandes, los de verdadero valer, empiezan a ver claro y se han dado cuenta del juego de mis enemigos y están todos de parte mía. Picasso, Gris, Lipchitz, Gleizes, Ozenfant y muchos otros” (en Cordero y Díaz, 448). Esos nombres (todos de artistas plásticos) son los que, en palabras de Pedro Lastra, “delatan [las] marcadas preferencias cubistas” de la publicación (178), y nos indican una deliberada estrategia para marcar la superioridad e independencia del creacionismo, unido, aunque sin confundirse, con estos prestigiosos críticos, teóricos y artistas plásticos.

5. Mientras exhibía su conjunción con la plástica cubista, Huidobro, como Paul Dermée, empezaba a inclinarse en su práctica poética hacia el dadaísmo de Tzara, con quien había empezado a mantener correspondencia desde 1918²⁰. La unión con Dadá se hizo más sólida en 1922, cuando se produjo el divorcio entre Breton y Tzara con motivo de la organización del “Congreso de París”, que dividió el campo vanguardista parisino²¹. Ante la actitud autoritaria y ofensiva que Breton mostró hacia Tristan Tzara, tratándolo como a un forastero advenedizo, Huidobro solidarizó con su amigo y firmó la “Résolution” de la Cloiserie des Lilas, publicada en el nº 1 y único de la revista dadá *Le coeur à barbe* (abril 1922), junto con Erik Satie, Cocteau, Éluard y otros. En el mismo número de la revista “Vincent Huidobro” publicaba el polémico “Vol=au=vent”, declarando que el cubismo no había muerto e invitando a Tzara “a jugar al billar sobre los mares del Sur”:

No, Señor, el cubismo no ha muerto y el renacimiento italiano tampoco. Mientras haya pintores como Picasso, Braque, Gris, escultores como Lipchitz y

²⁰ Tzara había publicado cinco poemas en *Nord-Sud* [nos 4-5 (1917) y 13, 14 y 15 (1918)], de su recopilación *Vingt-cinq poèmes* (Zurich, Colección Dada, 1918, con 10 xilografías de Hans Arp). Eran los primeros que se daban a conocer en París. Huidobro, que publicaba en el nº 3 de *Dada* (Zurich, 1918) “Cow Boy” ilustrado por Arp, aparecerá vinculado al dadaísmo en el *Almanach Dada* de R. Huelsenbeck (Berlín 1920), que incluye dos poemas suyos.

²¹ En el “Congreso internacional para la determinación de las directivas y las defensas del espíritu moderno”, Breton pretendía reordenar y orientar las fuerzas de las vanguardias. H. Béhar y M. Carassou (1996, 189) suponen que Breton quiso precipitar el anunciado final de Dadá en Francia.

Laurens, no se puede hablar de la muerte del cubismo sin hacer el idiota [...] A los que siguen muy solemnemente el entierro del cubismo les informo que van tras un ataúd vacío. El cubismo, escondido en un rincón del siglo, mira pasar su entierro con una sonrisita intermaxilar. // *El mes que viene se va a celebrar en París el centenario de Max Jacob* (2003, 1314, traducción y cursivas nuestras).

¿Cómo leer este curioso documento? Puede deducirse que, mientras el cubismo gozaba de buena salud entre los artistas plásticos, entre los poetas no. De hecho, el único poeta cubista citado en el texto, Max Jacob, aparece centenario o difunto; una sutil ironía para certificar la muerte del cubismo poético, pues quien había definido la poética cubista en su prólogo a *Le Cornet à dés*, tenía entonces 46 años.

Al mes siguiente, mayo de 1922, el poeta daba un paso más hacia la realización de sus inquietudes pictóricas, al decidir mostrar sus poemas pintados en la exposición *Salle 14*. De nuevo, el nombre y el arte del pintor malagueño aparecen como un referente significativo en esta nueva aventura de Huidobro, quien por fin, después del “Paysage”, reeditado en el catálogo de esta muestra, y del ensayo de su primer “Moulin”, anticipado en el nº 2 de *Création*, se decidía a convertir los poemas en cuadros (caligrafía, forma y color), con la colaboración renovada, aunque esta vez en la sombra, de su amigo el pintor Robert Delaunay²².

El catálogo de esta muestra incluía el célebre retrato de Huidobro dibujado por Picasso, que se reprodujo en *Saisons choisies* (1921) y, más tarde en *Altazor* (1931). Rosa Sarabia ha comentado la elocuencia y el “auspicio” que contiene esa elección, pues “el sintagma que identifica al retrato, ‘Vincent Huidobro, par Pablo Picasso’, da cuenta también de otro tipo de identificación: un diálogo entre pares/ padres de movimientos artísticos a partir de la yuxtaposición de los nombres” (43-44).

Si, además, interpretamos el título de la exposición “*Salle 14*” como alusión cifrada a la célebre “*Salle 41*” del Salon des Indépendants de 1911, donde algunos pintores cubistas (sin Picasso ni Braque) consiguieron mostrarse en grupo por primera vez, la proximidad de Huidobro a la estética cubista parecería confirmarse²³. Pero el catálogo de la exposición introduce a través de sus textos algunas informaciones que contradicen la plena identificación del poeta-pintor con los pintores

²² Véanse los bocetos de estas obras reproducidos en el catálogo de *Salle XIV* (2001), así como el documentado análisis de Rosa Sarabia (2007, 39-100).

²³ En el nº 3 de *Création* (1924), el poeta incluirá a toda página una declaración significativa: “Le 8 Février - Salon des Indépendants. LES POÈTES SONT AUSSI ^{PEU} INDEPENDANTS QUE LES PEINTRES”.

cubistas, pues, las firmas críticas convocadas (Maurice Raynal, Romoff, Rozades y Waldemar George), con distintos argumentos, aludían a la originalidad, modernidad e incluso prioridad de aquellas figuraciones poéticas de Huidobro, aunque se inscribieran en tradiciones tan antiguas como los ideogramas chinos o egipcios. Romoff era el más explícito, al deslindar sus imágenes de los “poemas cubistas” o de la “poesía del maquinismo”; y lo mismo hacía Rozades, al subrayar la indudable originalidad del fundador de la “escuela creacionista”²⁴. Parece haber existido un acuerdo en los colaboradores del folleto al resaltar la independencia de Huidobro, quien quería mantener izada la bandera del creacionismo, pese a su evidente proximidad al cubismo.

6. El mismo año en que Huidobro combatía con dureza el surrealismo en *Manifestes* (1925), Picasso se aproximaba al nuevo movimiento dirigido por Breton, aunque sin adherirse incondicionalmente²⁵. Como Huidobro, no compartía principios como el “automatismo psíquico puro” del Primer Manifiesto, aunque sí encontró en la libertad surrealista la posibilidad de expresar sus pulsiones eróticas, ajenas a la temática de sus obras cubistas (García 1990, 22-24). Pese a todo, las menciones a Picasso en los combativos *Manifestes* (1925) nos llaman la atención por las facetas que ofrecen sobre la percepción que el poeta tenía entonces del pintor.

En una nota de “Le Créationnisme”, que el poeta consideraba su testamento poético, unas declaraciones de Picasso a favor del poeta chileno en la revista *Comoedia* le servían como cita de autoridad para avalar la superioridad de su poesía creacionista sobre la de Reverdy, lo que puede verse como un pequeño obús lanzado contra quienes en Madrid y París pensaban lo contrario (Huidobro 2003, 1335). Y en “La poésie des fous”, sobre la función del inconsciente en la creación, declaraba la importancia que tenía para la verdadera poesía el inconsciente lúcido de los hombres conscientes (2003, 1352). Picasso era el ejemplo que Huidobro traía a colación para ilustrar su teoría —de resonancias positivistas, spencerianas— de las dos memorias: la *ancestral* (atávica, “racial” y determinante de ciertas inclinaciones artísticas) y la *actual* (adquirida en el aprendizaje). Los argumentos raciales y el determinismo geográfico jugaban en esta teoría de Huidobro un papel condicionante:

²⁴ Estos textos pueden leerse en *Salle XIV. Huidobro y las artes plásticas* (2001, 18-19). Véase también el exhaustivo estudio de Rosa Sarabia sobre la exposición (2007, 39-100).

²⁵ Picasso colaboró en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, y en el n° 4 (julio de 1925) se reprodujo por vez primera el cuadro *Les demoiselles d'Avignon*. Participó en la exposición surrealista de 1925, y en 1933 también ilustró el primer número de la revista *Minotaure*.

Sólo un hombre como Picasso, andaluz, mezcla de árabe y de celta o latino, podía inventar el cubismo. Sus ancestros árabes no gustaban de la representación del objeto, y su educación lo demostraba en todos sitios. De este conflicto entre su memoria ancestral y su memoria adquirida debía surgir su pintura, este conflicto habría de ser la primera fuente de una nueva estética, en la que buscaría evadirse del objeto sin conseguirlo plenamente, quizá por la fuerza de su latinidad y de su memoria actual.// En poesía, sin conocer a Picasso, *yo había tenido siempre la misma obsesión*, originada seguramente por las mismas causas atávicas (2003, 1352-1353, cursivas nuestras).

El origen “racial” y el “españolismo” de Picasso era entonces un lugar común en la crítica sobre el pintor²⁶. A su “españolidad” se atribuía su temperamento instintivo, su exuberancia genial, su vitalismo, su humor y hasta cierto salvajismo no domesticado por la cultura. Pero no deja de ser curioso que, equiparándose a Picasso, el mismo Huidobro reivindicara también para sí ese origen como raíz de su revolucionaria teoría estética. El paralelo era claro: cubismo y creacionismo tenían un sustrato común en la “memoria atávica” compartida. Esta identificación aparecerá de nuevo en *Vientos contrarios* (1926), cuando, en un nuevo ataque contra la intelectualidad española y su ignorancia sobre las vanguardias, el poeta se incluía junto a los hispanos Picasso, Gris y Gargallo entre los incomprendidos “engendrados” del arte nuevo (I, 816).

7. La gran crisis financiera de 1929 —que afectó también a la familia García-Huidobro—, así como el ascenso del fascismo y del nazismo, oscurecían el panorama mundial. Los creadores e intelectuales se veían abocados a tomar posiciones ideológicas, y Huidobro canalizó su creciente compromiso político desde los principios filantrópicos de la masonería hacia el estudio de la teoría marxista-leninista y el ingreso en el Partido Comunista Francés. En sintonía con esta nueva transformación existencial y estética, el manifiesto “Total”, escrito en 1931, tiende un puente entre su “nueva conciencia” y el gran poema *Altazor* (Madrid, 1931). Éste, con su experimentalismo radical es, como indica Luis Navarrete-Orta, “el poema total del hombre total” (190)²⁷.

²⁶ Véanse los Picasso “españoles” de Ramón (“Picassismo” y “El torero de la pintura”), y el de G. de Torre, *Vida y arte de Picasso* (1936), donde el crítico sondea hasta los antecedentes escolásticos medievales de su poética cubista. También Huidobro exaltó el mestizaje multicultural que bullía en su propia sangre en *Mío Cid Campeador* (II, 11-12), aunque posteriormente restó valor a esa creencia.

²⁷ Huidobro publicó “Total” en la revista *Vertigral* (París, julio 1932), lo reeditó en *La Nación* (Buenos Aires, 25 junio 1933), y fue el editorial-manifiesto de la revista *Total. Contribución a una nueva cultura* (Santiago, Verano 1936).

Como Huidobro, que en 1931 se quejaba del aburguesamiento del arte cubista (en Teitelboim, 125-126), Picasso también se situará más allá de cánones y escuelas, afirmando que solo interesaba “el drama del hombre” (Picasso 1936, 13). En la mitología vanguardista de Huidobro el pintor se convertirá, como veremos, en el modelo del artista total y en héroe “altazoriano”.

En su novela *La próxima*, escrita hacia 1930, donde Huidobro escenificó esos conflictos de los intelectuales (y el suyo propio), Picasso ya era un personaje relevante en el imaginario utópico de la ficción: una avenida de la ciudad angoleña de Namboul iba a llevar su nombre, y su Museo de Arte Moderno le consagraba una sala especial. Pero el pintor no había aceptado instalarse en África, pese a que los fundadores de la colonia le habían ofrecido cambiar “dos mil hectáreas de tierra en Angola por unos cuantos cuadros para nuestro museo” (II, 274), y por eso Roc, al recorrer París tras la catástrofe, lo imaginaba muerto en su estudio de la Rue de la Boétie. Más adelante encontramos, incrustado en la ficción, un encendido alegato de Roc en defensa del pintor, que se inicia con una parodia de las voces de la crítica conservadora:

Pobre Picasso; en los últimos años era una moda atacarlo, atacar a Picasso era algo casi obligatorio; Monsieur Picasso representa el espíritu malabarista, se habla de su eterna juventud y en realidad su obra es una manifestación de cansancio y de senilidad, es el gran producto de una época amoral, ligera y ávida de sensaciones violentas [...] Picasso un síntoma del genio de fin de siglo siempre viviente y actual, del satanismo y del no-conformismo; Picasso el imitador, Picasso el plagiario, pobre Picasso, Picasso no es un pintor²⁸.

En el debate crítico en torno al artista, Roc exponía su defensa de la “sobrehumanidad” de Picasso, convirtiendo en virtudes las taras que se le achacaban:

Alto ahí, señor crítico, justamente por eso nos interesa, porque Picasso es más que un pintor, es *un hombre, es un monstruo*, [...] lo que nos interesa es el hombre, no el poeta ni el artista [...] Picasso es el primer pintor que es más que un pintor, *como mi amigo Vicente Huidobro* es el primer poeta que es algo más

²⁸ Por esas fechas, Carlo Belli, polémico defensor del abstraccionismo de Kandinski y fustigador del surrealismo, atacaba a Picasso en un capítulo de su libro *Kn* (Milán, Il Milione, 1935), presentándolo como un artista diletante, errático y perjudicial para el movimiento cubista. Criticaba la “amoralidad picassiana”, su temperamento instintivo, patológico y atraído por la *monstruosidad*, así como la banalidad de su arte (repr. en *gaceta de arte* 33, año 4, Tenerife, enero-febrero 1935, pp. 2 y 4).

que un poeta. Recuerdo una frase suya que es todo un bello principio: “El hombre es el hombre y yo soy su profeta” (II, 277, cursivas nuestras).

Huidobro se empareja otra vez al artista genial y, además, él mismo aparece mitificado por boca de su personaje Roc. Más allá del gesto de megalomanía, esta nueva identificación ilustra el modelo de artista del manifiesto “Total”, donde condenaba los “pedazos de hombre” de la cultura pequeño-burguesa y pedía “un hombre entero”, “sin miedo”; “la voz nueva de la civilización naciente”: “Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época” (2003, 1369-1371).

Ese es el mismo perfil integral del olvidado “Picasso” que Huidobro publicó en 1932 en el número triple de la influyente *Cahiers d’Art*, editado por Christian Zervos, coincidiendo con la primera gran exposición retrospectiva del artista en París:

El hombre no es la belleza ni la fealdad. El hombre es un hombre, el hombre es un picasso.

El picasso sin temor en el alma. Sin temor ante el bien y el mal, sin temor ante el agua fría, ni ante el huracán ni ante la luna²⁹.

Los argumentos raciales y el atavismo arábigo-andaluz del texto de 1925 han desaparecido en virtud de un nuevo enfoque, donde el “monstruo” Picasso reaparece como un ser descomunal que rompe las medidas mezquinas y supera todas las fronteras:

Picasso no es el representante de ninguna raza. Él es español, es portugués, es francés, es árabe, es holandés, es fenicio... Él es el este y el oeste. Es el norte y es el sur. Ninguna raza lo puede ahogar [...] Y he aquí por que [*sic*] él sobrepasa con su cabeza araña-cielos, la de tantos grandes artistas de la historia del arte: porque es algo más que un artista, es esa cosa extraña, esa cosa monstruosa y rara: un hombre.

Por otra parte, las concordancias con el texto poético de *Altazor* son múltiples:

²⁹ “Picasso”, *Cahiers d’Art* 7, n° 3-5, París, 1932 s/p [pp. 166-167]. No aparece incluido en sus *Obras Completas*, aunque N. Hey indica en la Bibliografía (II, 761) dos registros más donde fue reproducido: en el catálogo del *Hommage à Pablo Picasso* (París, nov. 1966-febr. 1967), importante retrospectiva con motivo del 85 aniversario del pintor; y en *Occidente* n° 245, año XXVIII, Santiago de Chile, abril de 1973, p. 3. Citamos por esta versión en español.

Soy todo el hombre
 [...]

Humano terreno desmesurado

Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo

Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada

Soy bárbaro tal vez

Desmesurado enfermo

Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados (Canto I, vv. 357-364).

La “monstruosidad” del artista, su desmesura y su poder creador, nos conducen hacia la identidad múltiple, híbrida y también monstruosa de Altazor –anticristo, ángel caído, loco, poeta, antipoeta y mago. ¿Un “picasso” con varios perfiles y varias voces?:

Picasso el mago, Picasso el demonio, Picasso el mago, Picasso el demonio,
 Picasso el genio, Picasso el sabio, Picasso el loco, Picasso el ángel, Picasso el monstruo.

La mítica mirada de Picasso, su ojo, evoca también el ojo altazoriano penetrado por el mundo, el ojo vidente, tan cargado de panoramas que necesita vaciarse; el símbolo de la subjetividad creadora del poeta:

Picasso. *El ojo humano, el ojo luz, el ojo caos, el ojo universo, el ojo eternidad, el ojo metamorfosis, el ojo que canta, el ojo que come, el ojo que digiere./*
 / El ojo con todos sus defectos de ojo, el ojo con todas sus cualidades de ojo³⁰.

Picasso es también el iniciado que posee “la llave de la puerta” del siglo, como Altazor tiene la “llave del eterfinifrete”; a los dos los apunta un telescopio como un revólver. Pero estos héroes cósmicos y nietzscheanos esquivan con orgullo críticas y amenazas, mientras su estrella trágica, una estrella especial “que no está en todos los horóscopos”, guía su genialidad por aquella rara dimensión espacial donde, como Apollinaire y ellos sabían, se sitúa la verdadera creación artística.

Así, mientras Breton y la crítica surrealista creaban a *su* Picasso surrealista, Huidobro nos ofrece *sus* Picassos creacionistas, desde aquel que inspiró el “Paysage” de *Horizon carré* hasta éste de 1932, desmesuradamente humano.

³⁰ El fragmento de esta letanía marcado en cursiva fue tomado por Rafael Alberti para su poema *Los ojos de Picasso* (1966), dedicado “A Jacqueline, que siempre vive dentro de los ojos del monstruo”.

Aún veremos juntos a los dos creadores en otras empresas de un vanguardismo que se negaba a desaparecer, como firmantes del “Manifiesto Dimensionista” de Charles Sirato³¹, que, a partir de principios cubistas y científicos, buscaba con su “planismo” la “cuarta dimensión” apuntada por Apollinaire en 1913. Pero esta nueva conjunción del poeta y el pintor merece una reflexión aparte.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Béhar, H. y Michel Carassou. *Dadá. Historia de una subversión*. Trad. Isabel Sancho. Barcelona: Península, 1996.
- Benko, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Ávila y F. C. E., 1993.
- Busto Ogden, E. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Playor, 1983.
- Cabanne, P. *El siglo de Picasso* (2 vols.). Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- Cansinos-Asséns, R. *El movimiento V.P.* [1921]. Prólogo de Juan Manuel Bonet. Epílogo: entrevista con Cansinos-Assens por César M. Arconada. Madrid: Hiperión, 1978.
- . *La novela de un literato, 2: 1914-1923*. Madrid, Alianza, 1985.
- Cooper, D. *La época cubista*. Versión de A. Martínez Benito. Madrid: Alianza Forma, 1984.
- Cordero de Ciria, E. y J. M. Díaz de Guereñu (eds.). *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego* (1916-1980). San Sebastián: Cuadernos Universitarios Departamento de Literatura nº 2, Universidad de Deusto, 1986.
- Costa, R. de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. Trad. de Guillermo Sheridan. México: FCE, 1984.
- et al. *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- . “Juan Gris y la poesía”, en AAVV: *Juan Gris 1887-1927*. Madrid: t.f. editores, 2005, pp. 163-195.
- García de Carpi, L. *Picasso y el surrealismo*. Málaga: Fundación Picasso, 1990, pp. 22-24.
- Gómez de la Serna, R. “Picassismo” *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, pp. 42-107. Publicado como “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo”, en *Revista de Occidente* nº 73 y 74. Madrid: julio-agosto, 1929.

³¹ Sobre este manifiesto tardío, firmado en París en 1936 por un grupo internacional de artistas, véase el interesante y necesario trabajo de Alfonso Palacio Álvarez en el catálogo *El Manifiesto Dimensionista 1936*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Oviedo, 2003.

- Gris, J. *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Trad. Juan Eduardo Cirlot. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- Huidobro, V. *Obras completas*. Ed. de Hugo Montes. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1976. 2 vols.
- . *Obra poética*. Edición crítica de Cedomil Goic (coord.). Madrid: ALLCA XX, 2003 (Col. Archivos, 45).
- . [“Picasso”]. *Occidente* n° 245, año XXVIII, Santiago de Chile, abril 1973, p. 3.
- y María Luisa Fernández. *Epistolario 1924-1945*. Ed. de Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris. Santiago: LOM Editores-Dibam, 2006.
- Lastra, P. “Sobre la revista *Creación*”, en *Revista Iberoamericana* n° 106-107. Pittsburg: enero-junio 1979, pp. 175-181.
- Marchán Fiz, S. “Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo”, en E. Carmona, S. et al. *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*. Madrid: Fundación Telefónica, 2004.
- Navarrete Orta, L. *Poesía y Poética en Vicente Huidobro, 1912-1931*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1988.
- Palacio Álvarez, A. *El Manifiesto Dimensionista 1936*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Oviedo, 2003.
- Picasso, P. “Declaraciones de Picasso”, *gaceta de arte*, segunda época n° 37, año 5. Tenerife: marzo 1936, 11-13.
- . *Poemas y declaraciones* [1944]. Ed. de A. Jiménez Millán, y F. Giner de los Ríos. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso y Ayuntamiento, 1990.
- Pizarro, A. “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes” [1969], repr. en *Huidobro y el creacionismo*, ed. Rene de Costa. Madrid: Taurus, 1975, pp. 229-248.
- Sarabia, R. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Teitelboim, V. *Huidobro, la marcha infinita*. Santiago de Chile: Eds. BAT, 1993.
- Yúdice, G. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.
- Ybarra, L. y Mora, M. (coord.) *Las formas del cubismo. Escultura 1909-1919*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

RESUMEN / ABSTRACT

Esta investigación revisa con perspectiva histórico-cultural la compleja relación del autor de *Horizon carré* con el movimiento cubista y sus posteriores transformaciones. A través de un conjunto heterogéneo de textos de Huidobro analizamos en particular algunos aspectos de su representación y mitificación poética de Pablo Picasso, atendiendo a la función estratégica del artista en las políticas del creacionismo y a sus huellas en aspectos medulares de la poética huidobriana.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo Picasso (1881-1973), Cubismo, Creacionismo, Ultraísmo, Dadá, *Manifestes* (1925), “Total” (1932), *Altazor* (1931), “Picasso” (1932), *La Próxima* (1934).

THE OPEN HORIZONS OF CUBISM: VICENTE HUIDOBRO AND PABLO PICASSO

In this study I review from a historical and cultural point of view, the complex relation between the author of *Horizon carré* and the Cubist movement in its different manifestations. I read a number of heterogeneous texts from Huidobro’s production, address some aspects of his poetic representation of Pablo Picasso, reflecting on the strategic function of the Spanish artist in the poetic of Creationism, as well as his decisive influence on essential aspects of Huidobro’s poetic art.

KEY WORDS: Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo Picasso (1881-1973), Cubism, Creationism, Ultraísm, Dadá, *Manifestes* (1925), “Total” (1932), *Altazor* (1931), “Picasso” (1932), *La Próxima* (1934).

Recibido el 13 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008