Perspectiva Europea del Creacionismo

Es lamentable que los críticos que han estudiado el creacionismo de Vicente Huidobro se hayan dedicado casi exclusivamente a la cuestión de la originalidad de las ideas del poeta chileno. Para unos no es más que un imitador servil, para otros un Robinson Crusoe literario en cuya obra no influye nadie.¹ Lo que prueban estos estudios es la fuerza de la obsesión de originalidad del propio Huidobro.² En cambio, no se estudia la teoría. En este estudio intento trazar los antecedentes de ciertas ideas de Huidobro con el fin de situar al poeta entre sus contemporáneos cubistas y de poner de realce un conflicto ideológico que había de tener resultados importantes en su obra poética.

Huidobro había comenzado su carrera con un concepto romántico del poeta como vate, concepto que no abandona durante el primer período chileno (1910-1916). En el prólogo de su *Adán* (1916) cita la definición de Emerson, para quien el poeta era "el único sabio verdadero", el que interpreta el mundo siempre nuevo para sus contemporáneos.³ Pero en dos textos publicados poco después en Europa, Huidobro expresa una idea muy distinta de la función del poeta. Copio a continuación 1) la nota preliminar de *Horizon carré* (París, 1917), y 2) el poema "Arte poética", de *El Espejo de agua* (Madrid, 1918):

1) Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POÈME comme la nature fait un arbre.

¹ El ejemplo más reciente es el ensayo "Teoría del creacionismo" que precede a la antología *Poesía y prosa de Vicente Huidobro*, de Antonio de Undarraga (Madrid, 1957).

² Para esta obsesión véase David Barry: "Vicente Huidobro: comienzos de una vocación poética", *Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, número 45, págs. 9-42.

³ Vicente Huidobro: *Adán* (Santiago, 1916), pág. 28. Para los libros de Huidobro citados a continuación, véase la bibliografía.

2)

Que el verso sea como una llave
 Que abra mil puertas.
 Una hoja cae; algo pasa volando;
 Cuanto miren los ojos creado sea,
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
 El músculo cuelga,
 Como recuerdo, en los museos;
 Mas no por eso tenemos menos fuerza:
 El vigor verdadero
 Reside en la cabeza;

Por qué cantáis la rosa, ¡Oh, Poetas!
 Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
 Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

Algunas de estas declaraciones son ecos del prólogo de *Adán*, pero en realidad tienen un punto de partida del todo opuesto a las ideas de Emerson. En su nueva concepción Huidobro no pretende que el poeta interprete el mundo, como quería Emerson, sino que invente un mundo nuevo y autónomo.

Piedra de toque para Huidobro y para los cubistas, esta idea del arte independiente de la naturaleza venía asociada, en la poesía francesa, con dos conceptos radicalmente opuestos de la función de la poesía. Baudelaire, santo patrón de los poetas de una de las dos tendencias, hizo esta defensa del arte autónomo en su "Eloge du maquillage":

Qui ne voit que l'usage de la poudre de riz a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est à dire d'un être divin et supérieure?... Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de

rivaliser avec la jeunesse... Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?⁴

Para Baudelaire la poesía debía reflejar lo otro, una realidad desconocida que no se identificaba con el más allá oficial de la religión y de ciertas doctrinas filosóficas. Por esto lo invocaron Rimbaud, Apollinaire y los surrealistas como padre de la poesía moderna.⁵ Para Rimbaud los poetas que no buscaban este mundo desconocido eran "des lettrés, des versificateurs", su obra "prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes." "Auteur, créateur, poète", sigue Rimbaud en palabras que habían de impresionar a Huidobro, "cet homme n'a jamais existé."⁶

Mallarmé también defiende la autonomía del arte, pero para él las visiones del poeta no reflejan una realidad desconocida. No son más que sueños:

Oui, je le sais, nous ne sommes que des vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes... que je veux me donner le spectacle de la matière avant conscience de sa nullité, et cependant s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas. Chantant l'âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges.⁷

En el siglo XX estos dos conceptos del arte fueron utilizados en la gran empresa de explicar al público el inaudito fenómeno de la pintura cubista. Los cuadros de Picasso y de Bracque parecían oponerse totalmente a la tradición occidental de la pintura como representación de la naturaleza. Un crítico de alta categoría negó que los cubistas hubieran renunciado a representar aspectos de la naturaleza, pero la mayoría de los apologistas del movimiento daban por probado tal abandono del sujeto.⁸

El poeta Guillaume Apollinaire fue de éstos: "La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure qu'il suppose sans le découvrir. Le

⁴ Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes* (París, 1868), III. 103.

⁵ Anna Balakian: *Literary Origins of Surrealism* (New York, 1947), págs. 44-53.

⁶ Carta a Georges Izambard, 13 de mayo de 1871, en *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* (París, 1931), págs. 59-61.

⁷ *Propos sur la poésie*, recueillis et présentés par Henri Mondor (Mónaco, 1953), pág. 66.

⁸ D. H. Kahnweiler: *The Rise of Cubism* (New York, 1949), págs. 11-15.

sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine."⁹ He aquí, aplicada a la pintura, la tradición de Baudelaire y de Rimbaud del arte como voz de una realidad desconocida.

En cambio, en sus propios escritos los pintores cubistas hablaban de la pintura como arte que se bastaba a sí mismo, siguiendo más bien las ideas de Mallarmé. Hacían hincapié, como era natural, en los valores plásticos. Albert Gleizes, quien había de ser amigo de Huidobro, escribió en 1913: "Mais avant tout, la peinture ne doit pas en elle-même vivre d'éléments étrangers, il faut qu'elle sache éviter tout compromis, littéraire, musical, philosophique, scientifique..."¹⁰ Más tarde, Gleizes niega explícitamente que el cuadro pueda significar nada, salvo en términos plásticos: "Le tableau, fait nouveau, ne dit rien, non pas parce qu'il est farci d'intentions que le peintre ne parvient pas à exprimer, mais parce qu'il se contente de vivre de sa vie silencieuse, immobile, d'objet qui pourra se tenir dans la vie familière et se plier harmonieusement aux changements des êtres et aux modifications du milieu."¹¹

Más conocidos son los aforismos de Georges Bracque, publicados en la revista parisiense *Nord-Sud* en noviembre de 1917 con el título de "Pensées et Réflexions sur la peinture." "Le peintre pense en formes et couleurs. Le but n'est pas le souci de reconstituer un fait anecdotique mais de constituer un fait pictoral." Siendo esto así, lo que distingue un buen cuadro es "l'unité nouvelle le lyrisme qui sort complètement des moyens."

Ahora bien, en la misma revista, en marzo de 1917, el director, Pierre Reverdy, había querido aplicar estos mismos principios a la literatura. Cito el conocido artículo "Le Cubisme": "Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne racontera plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des oeuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre."

En el prólogo de su libro *Le Cornet à dés*, fechado también en 1917, Max Jacob dice que el poema es un "objet construit", y añade, "L'oeuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité." (pág. 17).

Así, pues, como el cuadro que no imita objetos naturales, la obra literaria no ha de describir la vida "real". En la frase de Huidobro, "rien d'anecdotif ni de descriptif." El poema es comparable para Reverdy a la mariposa: "Qui a jamais trouvé le papillon autrement que joli ou beau? Et qui, ayant observé la symétrie stupéfiante des dessins et des couleurs de

⁹ *Les Peintres cubistes* (Genève, 1950), pág. 13.

¹⁰ *Tradition et Cubisme* (Paris, 1927), pág. 23.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 57.

certains d'entre eux a demandé à comprendre avant d'aimer?"¹² Se nos ocurre citar la resuelta frase de Max Jacob: "La poésie moderne saute toutes les explications."¹³

El poema no instruye ni edifica al lector; lo enamora. ¿Cómo produce el poeta esta emoción? Quedando excluido lo "anecdótico", no puede ser por el tema. Reverdy critica la novela naturalista porque según él la emoción que espera producir el novelista depende de la naturaleza de la "anécdota" narrada: una anécdota alegre produciría alegría. Igualmente errónea habría sido la creencia por parte de muchos poetas de que un tema melancólico sería más artístico que un tema festivo, "alors que l'art doit émouvoir tout autrement que par des moyens qui lui sont aussi étrangers les uns que les autres."¹⁴

Para los cubistas, como para T. S. Eliot en su famoso ensayo sobre *Hamlet* (1919), la emoción del poeta sólo puede comunicarse al público objetivándola en la estructura creada.¹⁵ Bracque dice en el artículo citado: "L'émotion ne doit pas se traduire par un tremblement ému. Elle ne s'ajoute ni s'imite. Elle est le germe, l'oeuvre est l'éclosion. J'aime la règle qui corrige l'émotion." O como dice Huidobro, "l'émotion doit naître de la seule vertu créatrice."

Fueron los cubistas los primeros en notar la afinidad de esta doctrina con la tradición clásica; esto lo afirman entre otros los poetas Max Jacob y Paul Dermée. Dermée proclama, como consecuencia de la tendencia clasicista del cubismo, la primacía de la inteligencia sobre el instinto.¹⁶ Pero el predominio del intelecto no significa una poesía de índole filosófico; "Suppression dans toute poésie (même non moderne) du style critique cérébrale, philosophique, journalistique", advierte Max Jacob.¹⁷

Pero es el intelecto, y no la intuición, el que escoge y organiza los elementos que constituyen la obra de arte. Como dice Huidobro en 1918, "el vigor verdadero/ Reside en la cabeza." Esta afirmación contrasta directamente con la posición de los futuristas, los dadaístas y los superrealistas, y de ella no se desdice Huidobro en sus formulaciones teóricas posteriores.¹⁸ Con el intelecto como guía, el poeta ha de seguir indica Huidobro, el principio creador de la naturaleza: "Faire un POEME comme

¹² "L'Emotion", *Nord-Sud*, 8, octubre de 1917.

¹³ *Art Poétique* (París, 1922), pág. 17.

¹⁴ "L'Emotion."

¹⁵ *Selected Essays* (New York, 1932), pág. 113.

¹⁶ Max Jacob: *Le Cornet à dés*, (París, 1917), pág. 13; Paul Dermée: "Quand le symbolisme fut mort", *Nord-Sud*, 1, marzo de 1917; —: "Une prochaine âge classique", *Nord-Sud*, 11, enero de 1918.

¹⁷ *Art poétique* pág. 33.

¹⁸ *Manifestes*, págs. 8-10.

la nature fait un arbre." Gleize dice de la pintura: "Créer une oeuvre peinte... c'est, après avoir constaté et appris les raisons du phénomène formel naturel, répéter le processus du phénomène accordé au milieu et aux moyens de la peinture..."¹⁹

Según esta doctrina, que es el "principio orgánico" de los románticos alemanes, la tarea del artista es la de "imitar no tanto los productos de la naturaleza como su manera de producir, de entrar en el espíritu del universo aspirando como él a una plenitud y a una diversidad infinitas." En el mundo de sus creaciones el artista asume los atributos de la divinidad. (Friedrich Schlegel había dicho en 1800 que el artista en su creación se asemeja a Dios en el suyo.)²⁰

Así el creador de la obra de arte, el "pequeño Dios" del verso de Huidobro, puede echar mano a cualquier cosa, por insignificante que parezca ser, como elemento de su creación: "Una hoja cae; algo pasa volando; / Cuanto miren los ojos creado sea." Por lo mismo que el sujeto en sí vale poco, no hay temas ni palabras anti-poéticas. Como escribe Max Jacob, con referencia a la mezcla de lo trivial y de lo sublime que caracteriza la obra de él, de Blaise Cendrars y de Apollinaire:

Les rimes trop riches et l'absence de rime, les noms de rues et d'en-seignes, les souvenirs de lectures, l'argot de la conversation, ce qui se passe de l'autre côté de l'équateur, les déclenchements inattendus, l'air de rêve, les conclusions imprévues, les associations de mots et d'idées, voilà l'esprit nouveau.

Para Max Jacob estas composiciones se justifican por su "unidad"; es la misma justificación que presenta Bracque para la pintura cubista. Jacob sigue, en el pasaje que vamos citando: "'Incohérence', disent nos ennemis. Pourquoi donc les meilleurs poètes modernes sont-ils absolument inimitables? C'est parce qu'ils ont l'unité de sentiment et le goût. La poésie moderne est une preuve qu'en matière de poésie, la poésie seule importe. Tout art se suffit à lui-même."²¹

Nos encontramos una vez más con el argumento del arte como provincia autónoma. Guillaume Apollinaire, en cambio, quien creía de la poesía, como de la pintura, que se refería a una realidad superior, interpreta de otra manera la "incoherencia" de los poetas aludidos:

¹⁹ *Tradition et Cubisme*, pág. 59.

²⁰ Gay Wilson Allen: *Walt Whitman Handbook* (Chicago, 1946), pág. 283.

²¹ *Art poétique*, pág. 17.

Le moindre fait est pour le poète le postulat, le point de départ d'une immensité inconnue où flambent les feux de joie des significations multiples... On peut partir d'un fait quotidien un mouchoir qui tombe peut-être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers... C'est pourquoi le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes... que dans les faits en apparence les plus simples...²²

Otra vez se aparta Apollinaire de aquellos compañeros que buscaban el arte puro. Se nota la misma diferencia de opinión con respecto a la imagen poética. Desarrollando ciertos aspectos del simbolismo, los futuristas, los cubistas y los superrealistas veían en la imagen la fuerza vital de la poesía. Todos deben mucho a los escritos de Rémy de Gourmont, sobre todo al ensayo *Le Problème du style*.²³

Rémy de Gourmont postula como origen de toda actividad cerebral y emocional las impresiones sensoriales. Estas llegan a la mente como imágenes; las imágenes forman la base de las ideas. Una idea es "une image, mais usée et dès lors sans force." (pág. 35) El autor divide luego a los hombres y por consiguiente a los escritores en dos grupos, los "visuales" y los "emotivos." El visual recuerda un incidente o una emoción en forma de imagen. El emotivo carece de memoria visual; la imagen original se desvanece pronto, y no le queda más que el recuerdo de cierta emoción. De modo que el escritor emotivo tendrá un estilo abstracto, muerto. Pensará en frases hechas. "Il choisit des phrases qui, l'ayant ému lui-même, doivent encore, croit-il émouvoir ses lecteurs." (pág. 38)

Por esto el emotivo no puede comunicar su emoción al lector, aunque suele ser sentimental. El visual, que no lo es jamás, sí puede:

L'un prend une phrase toute faite, ou rédige une phrase facile, à laquelle il suppose, trompé par sa propre émotion, une valeur émotive; l'autre, avec des mots qui ne sont que des poignées de glaise, construit les membres de son oeuvre et dresse une statue qui, belle ou gauche, lourde ou ailée, gardera tout de même dans son attitude un peu de la vie qui animait les mains dont elle fut pétrie. (pág. 40).

Nótese que en este pasaje de Rémy de Gourmont, como después en los manifiestos cubistas y creacionistas, las palabras, materia prima del poeta, se aceptan como equiparables con los materiales de las artes plásticas, y la obra literaria con el objeto plástico. Rémy de Gourmont anticipa

²² "L'Esprit nouveau et les poètes", *Mercur de France*, 1, décembre, 1918. (núm. 49L, Tomo CXXX), pág. 393.

²³ (París, 1902).

las teorías cubistas y creacionistas de la emoción y de la imagen. Es más, predice, aunque sin aprobación, los chorros de imágenes autónomas que habían de correr por la poesía dadaísta y superrealista: "Le style du visuel pur, le style créé de toutes pièces, composé d'images inédites, serait absolument incompréhensible; il faut du banal et du vulgaire pour lier comme par un ciment les pierres taillées." (págs. 68-69)

Ya hemos visto como Max Jacob alegaba en su descripción del "esprit nouveau" que tal combinación de lo banal y lo sublime se había logrado en la poesía de sus amigos. Pero no faltaba quien aspiraba a quitar el "cemento". Pierre Reverdy hubo de escribir, en palabras que recuerdan las de Rémy de Gourmont: "Le poète est maçon, il ajuste ses pierres, le prosateur cimentier, il coule du béton."²⁴

Sin embargo, fue el futurista Marinetti el primero en proponerse como ideal una poesía libre de todo "cemento" conectivo. Proclama en 1912: "Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ad una specie di fotografia."²⁵ Así la metáfora ilustrativa se identifica despectivamente con la pintura representativa. Para Marinetti, como para los cubistas, la imagen no debe describir; ha de crear un ambiente de sorpresa y de maravilla mediante la yuxtaposición de realidades lejanas. Tanto es así que el jefe de los futuristas ve como un bien positivo la total eliminación del poema del objeto original. "Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario."²⁶

Pero en otros puntos Marinetti, a diferencia de los cubistas, anticipa el superrealismo; describe la composición poética en términos que recuerdan la escritura automática,²⁷ y encuentra el origen de la imagen no en el intelecto sino en la intuición.²⁸ Los cubistas, como era natural, insistían en la primacía del intelecto para la creación de la imagen. El artículo "L'Image" que publicó Reverdy en *Nord-Sud* en marzo de 1918, comienza con la conocida frase, "L'Image est un création pure de l'esprit." Y es la imagen la que produce en el lector la emoción de que hemos hablado: "Ce qui est grand n'est pas l'image—mais l'émotion qu'elle provoque. . . Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve."

Para Reverdy esta "cosa nueva" no tiene referencias extra-literarias. Aquí otra vez se aparta Guillaume Apollinaire de la doctrina de los cu-

²⁴ Pierre Reverdy (Paris, Collection Poètes d'aujourd'hui, 1951), pág. 220.

²⁵ *I Manifesti del futurismo*, (Florenia, 1914), pág. 90.

²⁶ *I Manifesti del futurismo*, pág. 94.

²⁷ *I Manifesti del futurismo*, pág. 97.

²⁸ *I Manifesti del futurismo*, pág. 90.

bistas puros. Apollinaire llama a estas yuxtaposiciones de realidades lejanas que producen sorpresa "verdades literarias", las cuales, aun siendo puras ficciones en el momento de ser creadas, pueden ser profecías, pueden llegar a ser verdades no literarias.²⁹ El autor de *Calligrammes* estrenó la palabra *surréalisme* al hablar, en el prólogo de su pieza *Les Mamelles de Tirésias* de una "verdad literaria" de este tipo. Los superrealistas siguen a Apollinaire contra Reverdy al enunciar su doctrina de la imagen. Para André Breton, como para Marinetti, la imagen tiene su origen en el inconsciente, "la raison se bornant à constater et à apprécier le phénomène lumineux."³⁰ Parece que habla Rimbaud: "C'est faux de dire; je pense. On devrait dire: On me pense."³¹ La imagen es la revelación involuntaria de un mundo desconocido, de esa "realidad superior" que invocara Apollinaire al hablar de la pintura cubista.

Sobre este punto de importancia capital Huidobro, insigne forjador de imágenes nuevas, no dice nada en los escritos teóricos de los años heroicos del creacionismo (1916-18). En Chile ya había escrito de la importancia de crear imágenes nuevas que hicieran resaltar "las relaciones más lejanas de las cosas", pero estas imágenes debían expresar un pantefismo que no se confunde con el punto de vista creacionista.³²

Por fin en *Manifestes* (1925) Huidobro defiende la posición de Reverdy contra Apollinaire y los superrealistas. La imagen es el producto de un momento de superconciencia con predominio de la razón (págs. 12-16); el poder de la imagen resulta de que revela un ambiente de sorpresa y de misterio (pág. 19); pero estas revelaciones, verdaderas en el poema, objeto autónomo, son falsas en la vida (pág. 14).

Así es que Huidobro, a juzgar por sus teorías, pertenece claramente al grupo de los campeones del arte puro. El arte autónomo no ofrece revelaciones de una realidad superior fuera del poema; predomina el intelecto; la imagen es un producto intelectual, consciente; la poesía no es profética. El conflicto entre estas ideas y el concepto romántico de la función de la poesía que expresó Huidobro en *Adán* no puede ser más fuerte.

Huidobro, romántico por temperamento, acepta intelectualmente esta severa doctrina clasicista que comparte con Reverdy y con ciertos pintores cubistas. Pero la doctrina opuesta, ejemplificada en las ideas de Apolli-

²⁹ Véase sobre este punto Roger Shattuck, Trad.: *Selected Writings of Guillaume Apollinaire* (New York, s.f.), pág. 234; y Francis J. Carmody: *Cubist Poetry, the School of Apollinaire* (Berkeley, 1954), págs. 41-42.

³⁰ *Les manifestes du surréalisme* (París, 1946), pág. 62.

³¹ *Lettres de la vie littéraire*, pág. 59.

³² *Pasando y pasando*, pág. 30.

naire, Cendrars, y André Breton, según la cual el poeta es explorador, vidente, profeta, satisface mucho mejor el concepto juvenil de Huidobro del poeta como héroe.³³

De hecho, Huidobro no pudo aceptar los estrechos límites que le imponían el programa creacionista oficial. Los resultados del conflicto se ven en varias poesías publicadas durante el mismo período en que hacía la más fervorosa propaganda creacionista. En 1918, contra su propio lema "rien d'anecdotique ni de descriptif", publica en Madrid tres libros (*Tour Eiffel*, *Hallali*, *Ecuatorial*) en que evoca en términos apocalípticos la primera guerra mundial. Estos poemas deben mucho a ciertas poesías de guerra de Apollinaire y de Blaises Cendrars. Como éstos, Huidobro da a entender que sus visiones han de aceptarse como profecías.³⁴ Al año siguiente comienza a escribir un poema largo, *Altazor*, también profético, igualmente opuesto a las ideas creacionistas.

En fin, aunque teóricamente Huidobro se pone de parte de los campeones de la poesía pura, en la práctica vacilaba, a causa del conflicto referido, entre dos estilos fundamentalmente distintos. El primer estilo fue una aproximación a la rigurosa doctrina que defendía en sus manifiestos. El segundo, más cercano al concepto romántico de su juventud, anticipa el tipo de poesía que empieza a publicar después de 1925, poesía cuyo ejemplo más conocido, la versión final de *Altazor*, es en gran parte la expresión de la tensión entre estos dos conceptos del alcance de lo poético.

DAVID BARY

University of California,
Santa Barbara

³³ Véase Bary, "Vicente Huidobro", págs. 10-12.

³⁴ En *Ecuatorial*, por ejemplo: "Los hombres de mañana/Vendrán a descifrar los jeroglíficos/que dejamos ahora/Escritos al revés/entre los hierros de la torre Eiffel."

Libros de Vicente Huidobro citados en este texto:

Pasando y pasando, Santiago, 1914.

Adán, Santiago, 1916.

Horizon carré, París, 1917.

El Espejo de agua, "segunda edición", Madrid, 1918.

Tour Eiffel, Madrid, 1918.

Hallali, Madrid, 1918.

Ecuatorial, Madrid, 1918.

Manifestes, París, 1925.

Altazor, Madrid, 1931.