

## *Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia*

La elección del sustantivo «límites» en el título precedente, tiene un marcado carácter irónico porque, a nuestro modo de ver, para Huidobro, según se desprende de su práctica novelística, la novela no posee límites y, por ello, las novelas de Huidobro, desprecian y parodian las normas del género narrativo, entendido en su formulación tradicional, dentro del más depurado criterio de la vanguardia, que desde cualquier manifestación artística destruirá con gozo tanto la imagen tradicional del mundo como la mirada tradicional, mimética o perspectivista sobre el mismo mundo<sup>1</sup>. Por otro lado, Huidobro fue un convencido y gran poeta y un estricto teórico de la poesía, despreocupado por la definición de la novela como género narrativo tradicional, por lo que es posible suponer que esa modalidad de lo literario, entendida de manera rígida y limitada, no le interesaba en absoluto, o le interesaba únicamente por la materia que, indefectiblemente, la constituye, es decir, el sustrato verbal, la palabra, mediante el que es posible la creación de universos no preexistentes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Vid. Saúl Yurkievich, «Los avatares de la vanguardia», en *La moviediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, pág. 85:

«La vanguardia instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. (...) Aparece consustanciada con la necesidad de cambio e impone al arte una transformación continua. Promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas concorde con aquella que se opera en el orden tecnológico, revolución instrumental que tiene por correlato una revolución mental.»

<sup>2</sup> Vid. Francisco Tovar, «Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro: *Sátiro o el poder de las palabras*», en *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Actas del Coloquio Internacional de Berlín. Vervuert Verlag, 1991, págs. 259-271. El profesor Tovar afirma que la obra de Huidobro no sigue la marca narrativa tradicional, que ya no está vigente en la vanguardia, y que, por ello, no podemos valorarla con los instrumentos de ese género ya caduco y juzgar la obra de Huidobro «en función

En la vanguardia, la novela está cerca de la poesía y ésta de la pintura, las modalidades de la expresión artística se extralimitan y se mezclan en una relación de absoluta confusión. Para el chileno Vicente Huidobro, el punto esencial de indagación será la poesía. La poesía es la forma suprema de verdad y el poeta es el supremo conocedor que domina un a priori y cumple con su misión de verbalizarlo<sup>3</sup>. Éstas son las razones por las que, para referirnos después a sus novelas, comenzaremos por la revisión de la teoría de la creación —o de la poesía— de Huidobro, y advertiremos su forma de enfrentarse al conocimiento y a la creación, forma que se inscribe dentro de los modos de percepción de la vanguardia y, más concretamente, relacionada con el movimiento o la escuela más importante, la única que Huidobro respetaba, el cubismo, y por extensión también con el constructivismo, una forma de cubismo.

En uno de sus textos primeros, el *Prefacio* a su libro *Adán*<sup>4</sup>, Vicente Huidobro expresaba ya cuál sería la directriz de su labor como experimentador verbal y buscador de ideas. En este prefacio afirma que la verdadera sabiduría es la del poeta, pero que la poesía o el conocimiento no procede por acumulación ni por ritmo, como había sido habitual, si no por el pensamiento. El texto, que está dedicado a Emerson, recoge también una larga cita en la que subrayamos ideas clave que Huidobro repetirá en muchos de sus escritos o que elevará a práctica, no sólo en sus textos líricos, sino también en sus textos narrativos:

*El poeta es el único sabio verdadero.  
Es un contemplador de ideas (el poeta)  
El poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento,  
creador del ritmo.*

El contemplador de ideas no termina su proceso elaborado de conocimiento en el descubrimiento o la contemplación misma, si no que de él se exige que, mediante su íntimo trabajo intelectual, pueda llegar a dar a esas ideas una forma verbal, propia y subjetiva. Una forma que destruye el pacto entre la palabra y el mundo, en una apuesta por la significación

---

de un exceso biográfico, de una densidad conceptual o de un minucioso descriptivismo psicológico; tampoco por un defecto de acción.»

<sup>3</sup> En *Sátiro o el poder de las palabras*, Huidobro escribe: «... sólo la poesía es verdad... La poesía es un a priori que se prueba por sí mismo. Se prueba al estallar como una estrella al fondo de nuestro pecho. Es el pensamiento y el sentimiento en estado puro. La poesía es una facilidad de pureza, una tendencia del espíritu a olvidar los compromisos que ensucian nuestra voz». *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, pág. 468. Todas las referencias a las obras de Huidobro se harán por esta edición, a menos que se indique expresamente otra edición de referencia.

<sup>4</sup> Santiago, Imprenta Universitaria, 1916.

mágica del lenguaje, en busca de la palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra utilitaria que designa.

La teoría huidobriana en torno a la expresión verbal es extraordinariamente compleja y compacta. La coherencia entre las ideas y el ejercicio artístico es perfecta, y no nos resultará difícil seguir el rastro de las mismas ideas en las diferentes propuestas del creador chileno.

En otro de sus ensayos, *Época de creación*<sup>5</sup>, encontramos algunos conceptos cruciales del arte moderno:

*Debemos crear.*

*El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo hechos nuevos (...)*

*La poesía ... debe seguir las leyes constructivas que forman la esencia de las cosas...*

*Inventar (sinónimo aquí de crear) consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo.*

El conjunto de diversos *hechos nuevos unidos por el mismo espíritu* constituye la obra creada, porque si no los une el mismo espíritu no se consigue la pureza ni la forma ni el conocimiento, escribe Huidobro: *resultará una obra impura, informe, que sólo exalta a la fantasía sin ley* (si no los une ese espíritu).

Ninguna afirmación teórica del creador debe ser obviada. Con frecuencia, los textos desmesurados contienen conceptos esenciales aplicables a su proyecto creativo, al margen de los géneros.

*Época de creación* establece los conceptos de *orden* y de *construcción*. Conceptos que conectan con el pensamiento del pintor uruguayo, amigo y predecesor de Huidobro<sup>6</sup>, Joaquín Torres García<sup>7</sup> quien, en 1918, había publicado un decisivo artículo teórico titulado *Naturaleza* y

<sup>5</sup> Este ensayo aparece recogido en *Manifestes*, Paris, Revue Mondiale, 1925.

<sup>6</sup> En París entre 1926 y 1932, Torres García coincidió con los principales vanguardistas de su tiempo, como Julio González, Luis Fernández, Vicente Huidobro, Mondrian, Theo van Doesburg.

En 1930 lanzó, junto a Seuphor, la revista y el *Grupo Cercle et Carré*, en una apuesta por la geometría frente a la oleada surrealista.

La amistad entre Huidobro y Torres García se hace explícita en la composición que el poeta chileno titula «Salutación a Torres García».

<sup>7</sup> Joaquín Torres García había escrito con anterioridad, en 1907, «La nostra ordenació y el nostre camí», Empori, Barcelona, año 1, núm. 4, 1907. En este texto Torres explica que el artista debe identificarse con lo actual de su tierra y de su época pero no ha de limitarse a ello, porque «lo verdadero de una época es lo que tiene de común con todas las épocas». Inicia aquí la delimitación del concepto de universalismo que se completará en su universalismo constructivo.

*arte*<sup>8</sup>, en el que explicaba que la *forma* artística nunca debe ser copiada de la realidad puesto que, en el arte, la forma tiene un valor absoluto y no ha de valorarse con respecto a cualquier realidad. Estamos ante el divorcio entre *arte* y *realidad* con la consiguiente negación del carácter referencial del lenguaje y el objeto artístico. El discurso de Huidobro en *Non serviam*<sup>9</sup> en 1914, ofrece una propuesta muy parecida a ésta. Recordemos la propuesta del texto:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro...

En *Naturaleza y arte*, el ensayo al que nos hemos referido, Torres García señala además la diferencia entre *invención* y *creación*:

Inventar no es crear. La etimología de esta gran palabra nos dice que es encontrar. Crear ya es otra cosa. Hallazgo y creación suelen ir ligados por la obra del espíritu del verdadero artista. Éste 'encuentra' las bellas vidrieras de las grandes catedrales, pero lo hace de tal guisa que logra una creación en la ordenación por los efectos de la luz.<sup>10</sup>

Los paralelismos entre el discurso del artista plástico y del poeta confirman, una vez más, que la vanguardia es un fenómeno artístico interdisciplinar. Por ello, no resulta difícil realizar lecturas paralelas, en ámbitos artísticos diferentes, de los nuevos modos de ver y representar el mundo que la vanguardia impone, superando la imitación y abandonando la perspectiva lineal de representación plástica creada en el Renacimiento. La axonometría<sup>11</sup> sustituye a la perspectiva lineal, inmovilizadora, falsa pero con apariencia de verdad. El nuevo método de representación axonométrico permite al espectador y al lector, abstraer

<sup>8</sup> Original catalán publicado en *Un enemic del poble* en octubre de 1918, en Jaime Brihuega, *Manuscritos, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*, traducción de Cristóbal Pera. El texto en castellano ha sido reproducido por Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

<sup>9</sup> Recogido en *Manifestes*, ed. cit., en *Obras Completas*, ed. cit.

<sup>10</sup> Cfr. con el discurso de Huidobro en *El creacionismo*:

«El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados, no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados.»

Y también *Época de creación*: «Debemos crear. El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la Naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza...»

<sup>11</sup> Vid. Fernando Agrasar, «Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia» en *Huidobro-Homenaje 1893-1993*, Eva Valcárcel, ed. Universidade da Coruña, 1995.

su posición en el espacio y enfrentarse a un objeto libremente, girando en torno a él, en una comprensión del objeto conceptualmente mediante una abstracción y no sensitivamente.

Sin embargo, lo que puede explicar la representación plástica, el cuadro, no es ajeno a la representación literaria. Los procedimientos del cubismo son igualmente aplicables a los textos de Huidobro, como intentaremos demostrar.

Retomemos el discurso de Torres García. En el ensayo titulado *Querer construir*<sup>12</sup> (1930), el pintor establece un conjunto de nociones básicas que explican, no sólo su procedimiento creativo, sino, de modo general, el procedimiento de la vanguardia. Ante la pregunta que él mismo se plantea, «¿Qué es la construcción?», Torres García despliega su teoría:

... cuando el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y hace una imagen a su manera, sin querer se acuerda de la deformación visual que la perspectiva impuso. Es decir, desde que se dibuja más la idea que la cosa en el espacio mensurable comienza una cierta construcción. Si además se da un orden a esas imágenes... (...) Si se tiene en cuenta la unidad de superficie, la superficie estará dividida, las divisiones determinarán espacios, los espacios deben estar en relación: debe existir entre ellos una equivalencia a fin de que la unidad del conjunto permanezca entera. Éste es el camino que es preciso para establecer un *orden*, es decir, para pasar en arte de lo particular a lo universal. La reflexión se impone a un lado y otro del objeto artístico, al autor y al receptor.

La axonometría es la referencia de Torres García cuando escribe:

Tenemos en la mente un objeto, pero visualmente sólo vemos una de sus partes. Esta parte cambia de aspecto si cambiamos de lugar. El objeto completo sólo existe en nuestra mente. (...) para dar idea gráfica de él (...) elegiremos las partes esenciales y construiremos un dibujo (un texto) que si estuviera de acuerdo con las reglas de la perspectiva, (según las reglas o los modelos genéricos) sería (...) mucho más ilustrativo. Es el espíritu de síntesis<sup>13</sup>.

En *Querer construir*, se resumen los contenidos teóricos universales de toda vanguardia y son coincidentes con las propuestas de Huidobro. El uruguayo enfrenta los dos modos de ver el mundo para un artista: la perspectiva, que impone a la realidad subjetiva un orden artificial, y el modo de representación axonométrico de filiación cubista.

<sup>12</sup> En *Art Concrète*, núm. 1, abril 1930.

<sup>13</sup> El subrayado es nuestro.

Recordemos aquí el *no a la cristalización* huidobriano en *Pasando y pasando*<sup>14</sup>, que se traduce como una negativa a los valores de la perspectiva, frente a la apuesta por la creación, que se traduce al lenguaje plástico como reconocimiento de la abstracción axonométrica, porque, según Huidobro, el hombre primero ve, pero sólo ejecuta su verdadera mirada, la mirada interior, sobre la realidad cuando «finalmente piensa». Luego, *crea*, que significa alcanzar el conocimiento verbal. Para alcanzar el tercer estadio de conocimiento es preciso aplicar la *síntesis*, que actúa sobre la materia prima del primer movimiento, desde el tercer movimiento, *pensar*<sup>15</sup>.

El concepto de *síntesis* de Torres García tiene su equivalente en el discurso huidobriano *La Poesía*: «No plasmar ideas brutalmente, gordamente, si no esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto» del lector.

En *La creación pura*, el concepto de *construcción* que formulara Torres tiene su equivalente en el concepto huidobriano de *sistema*. El sistema preside las relaciones entre el mundo objetivo y el yo, porque es «el puente por el que los elementos del mundo objetivo pasan al yo o mundo subjetivo».

El *sistema* sustituye a la *trama* en la novela. Las novelas no se pueden contar, no hay historia, pero sí existe una *construcción* con un *orden creado* dentro de una *unidad de superficie*.

El sistema o la construcción, conforman el orden artístico que se opone al orden natural. En la novela, se observa la ausencia de historia ordenada según normas temporales y espaciales claras, la ausencia de una presentación de hechos ligada a un orden cronológico y espacial y su sustitución por una sucesión de fragmentos con signos, entre los que no se establece una relación lógica inmediata, sino que su relación es de carácter artístico y subjetivo.

Así funciona la técnica de construcción cubista, mediante la síntesis, por reducción a elementos simples. Así desaparece la ciudad de París en *Sátiro o el poder de las palabras*<sup>16</sup>, pese a su indiscutible presencia plástica, porque París no afecta a la esquizofrenia de Bernardo, el personaje, que sin embargo sí se detiene en la «mirada maliciosa» de una niña desconocida en un parque cualquiera de París, en el que no hay rosas ni árboles ni estatuas ni palacetes. Pero en este sistema se mantiene la unidad. La interjección poderosa que da sentido a la narración: «¡Sátiro!».

Huidobro comenzó su obra en prosa con *Mío Cid Campeador*<sup>17</sup>, en la que narra la historia de Rodrigo Díaz de Vivar utilizando modelos diversos.

<sup>14</sup> Santiago, Imprenta Chile, 1914, en *Obras Completas*, ed. cit.

<sup>15</sup> Vid. *La creación pura. Ensayo de estética. Manifiestos*, ed. cit.

<sup>16</sup> Santiago, Zig-Zag, 1939.

<sup>17</sup> Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.

Huidobro sigue el *Poema*, pero sólo a veces se utilizan motivos del romancero y sobre todo, ésta es la novela de un poeta vanguardista que otorga su primer plano a la elaboración lingüística e imaginística. En cuanto a la elaboración lingüística, hay que señalar que uno de los efectos más sorprendentes de la obra reside en la mezcla de vocabulario medieval con registros modernos del periodismo, a los que hay que añadir los espacios reservados al uso metafórico. Las convenciones de la novela desaparecen, la técnica de construcción se fundamenta en la acumulación de fragmentos con un título propio y una extensión breve. El resultado del conjunto de fragmentos posee un evidente dinamismo percibido a través de una serie de imágenes inconexas que se suceden sin elemento cohesionador explícito. La unidad de la obra reside en la fuerza y el nombre del personaje histórico.

Un fragmento de *La toma de Valencia* sirve como ejemplo de la superación del tiempo y el espacio en la novela, como afirma el propio narrador:

El Cid entra en la ciudad sobre un pedestal de contentamiento y detrás de él sus huestes van cantando «Valencia», olvidados ya de todas las penas y la sangre que les ha costado su conquista; van cantando «Valencia» con sus voces roncadas y terrosas, sin respetar las leyes del Tiempo y el Espacio:

Valencia, tus mujeres de ojos negros  
son mi eterna adoración; (...) <sup>18</sup>.

*Cagliostro*<sup>19</sup> es denominada por Huidobro *Novela filmica*. Es una historia de magia y aventuras en el siglo XVIII, con ruptura temporal y espacial, y fragmentación del discurso, presentado en episodios que alternan la narración con las visiones de un mago.

El elemento que da cohesión a la obra es la valoración de lo visual, de tal modo que las referencias explícitas a los ojos o la presentación de los hechos desde el punto de vista de la focalización ocular habitan toda la obra.

Siguiendo las pautas necesariamente marcadas por el cine mudo de la época, en *Cagliostro* Huidobro también caracteriza u ofrece pautas sobre sus personajes y acciones utilizando las convenciones del lenguaje visual al servicio de la etopeya. En *Cagliostro* la función expresiva de la mirada es un elemento recurrente que conforma los fragmentos de discurso que contienen caracterizaciones o descripciones según el modelo *el personaje o el objeto tiene o es*, o también actitudes, según el modelo *el personaje hace*. Por ejemplo, *Cagliostro* es *el hombre de ojos extraordinarios, el personaje de ojos de fósforo*; *Lorenza* es *hermosa, morena, con grandes ojos negros llenos de luz y de gracia*.

<sup>18</sup> En *Obras Completas*, ed. cit. pág. 165.

<sup>19</sup> Santiago, Zig-Zag, 1934. Las citas se hacen por *Obras Completas*, ed. cit. págs. 185-240.

En cuanto a las actitudes, destacamos algunos ejemplos: Lorenza (a Cagliostro) *le mira a veces con terror, otras veces con compasión, Cagliostro mira escrutador a la asamblea silenciosa, los hermosos ojos de (Lorenza) víctima se hunden tristes.*

La mirada severa de Cagliostro se convertirá además en un instrumento que actualizará el poder del mago: *De pronto abre la puerta, sin tocarla, con la sola fuerza de su mirada.* Este uso de la mirada en el texto posibilita la lectura simbólica del verbo *mirar* como un acto de voluntad ejercido desde un sujeto agente sobre un sujeto pasivo. En algunas ocasiones la fuerza de la mirada ejercida sobre un sujeto pasivo provoca que éste *vea*, que supere las limitaciones que el espacio y el tiempo imponen al ser humano, logrando la fusión de la mirada y la visión. La palabra-sistema en esta novela es ver/mirar. De este modo, Lorenza puede ver (tener visiones) gracias a la fuerza de la mirada de Cagliostro y ofrecerle a él el resultado: «Cagliostro la conduce, como arrastrada por la cadena de su mirada (...) Y pregunta: –Dime querida Lorenza, qué sucede, qué pasa (...)

Veo en casa del conde Sablons... Sí, sí, veo en la biblioteca del conde... hay una reunión...aguarda... se discute sobre ti...espera...espera»<sup>20</sup>.

La capacidad de elaboración lírica de Huidobro se pone de manifiesto en los casos en los que la función expresiva de la mirada aparece reforzada en una elaboración metafórica que *tiende hilos eléctricos entre las palabras*:

Dinos Maestro, ¿quién es este hombre, este hombre que tiene los ojos cargados de estrellas desaparecidas? ¿Dónde ha sido iniciado?

En 1931, Huidobro había escrito en colaboración con Hans Arp, durante un veraneo en Arcachon, unos textos paródicos que se titularon *Tres inmensas novelas*, que fueron traducidas al español y publicadas en Chile en 1935<sup>21</sup>. Huidobro, en una carta a Hans Arp, afirma que la experiencia de la coautoría le había parecido imposible hasta este momento. En la misma carta, Huidobro se adelanta a una parte de la crítica que, al valorar estas obras, las calificó de únicamente frívolas:

Muchos dirán al leer estas páginas que nosotros sólo sabemos reír. Ignoran lo que la risa significa... Además creen que un poeta no puede presentar varios aspectos... (...) Son sólo una faceta de nuestro espíritu y mal nos juzgaría quien sólo a través de ellas quisiera vernos. Sin embargo hay algo más en ellas que risas y burlas<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Ed. cit. pág. 198.

<sup>21</sup> La editorial fue Zig-Zag. La primera edición contiene un retrato de Hans Arp realizado por Modigliani y otro de Vicente Huidobro visto por Arp.

<sup>22</sup> Carta de Huidobro a Arp, publicada como prólogo a *Dos ejemplares de novela*. La carta está fechada en Palma de Mallorca en agosto de 1932. En esta carta, Huidobro hace unas importantes observaciones sobre la necesidad del humor:

Estas *Tres inmensas novelas* son cinco en total; *Dos ejemplares de novela*, escritas en solitario por Huidobro y *Tres novelas ejemplares*, escritas por Arp y Huidobro –fechadas en Arcachon en 1931– constituyen un ejemplo audaz del modo de elaboración vanguardista y continúan la línea investigadora de Huidobro en cuanto al experimento lingüístico. La intención de aniquilar los modelos tradicionales del género es explícita, y así hay que entenderlas para lograr que aquellos espacios menos lógicos no resulten tan absurdos a nuestro entendimiento. Crítica del mundo y crítica del género novelístico se unen en estas pequeñas *novelas, inmensas*<sup>23</sup>, es decir, ilimitadas y sin medida o control, alocadas.

El sistema lógico de pensamiento se fractura, y también la trama; pero en lugar de conducir al absurdo, no lo hace, si no que ofrece la posibilidad al lector, mediante un trabajo intelectual intenso, de descubrir marcas connotativas que nos permiten asegurar un sentido frágil, aunque no definitivo, al conjunto. El modo de elaboración es el mismo de la pintura o la poesía vanguardista: el arte del sugerimiento, y además, en este caso, hay una muy clara crítica al género novela, ridiculizando los modelos<sup>24</sup>.

La postura del lector frente al texto, en este caso y el de los demás comentados, es la misma que la que un espectador ha de tener ante un cuadro cubista, es una relación de apasionamiento convulso, de inseguridad, de perplejidad, de lucha. En el ejemplo propuesto, esa lucha y

---

«Para cuántos hombres la risa es una válvula de escape salvadora como lo es el llorar. Cuántas veces habríamos estallado si no hubiéramos reído. El alma popular que posee tantas intuiciones lo ha indicado en uno de sus dichos más corrientes: 'Estalló en carcajadas'. 'Estalló en lágrimas'. Esas frases encierran en sí un concepto más profundo que el que ellas creen poseer y que el que las gentes le atribuyen; tan profundo que se les ha pasado desapercibido. Ello significa que a veces estallamos en risas o en llantos para no reventar. Estoy cierto que un día la ciencia podrá probar mi afirmación.»

<sup>23</sup> Vid. Jesús Benítez, «El hombre, la libertad y la palabra: *Sátiro*, la novela de Huidobro» en Eva Valcárcel, *Huidobro-Homenaje, 1893-1993*, Universidade da Coruña, 1995, pág. 72. Se refiere a *Tres inmensas novelas* cuando afirma:

«El título del conjunto ha quedado incomprendido por una parte de la crítica al haber sido leído apresuradamente: se ha tomado como una muestra de literatura del absurdo y no se ha visto que, efectivamente, son tres «novellas», tres relatos cortos en los que no hay ninguna medida, sin mesura, y, por lo tanto, son literalmente 'inmensas'».

<sup>24</sup> Juana Martínez en su ensayo «Las prosas desmesuradas de Vicente Huidobro», en Eva Valcárcel, *Huidobro-Homenaje, 1893-1993*, ed. cit., introduce una interesante observación a este respecto, pág. 126: «En el primer caso, el término 'ejemplar', usado como adjetivo de reminiscencia cervantina no es más que otro juego, esta vez semántico, ya que su significado como 'edificante' o 'modélico' no responde en ningún caso al contenido de los textos (...) En el segundo caso, el sustantivo 'ejemplar', como objeto de una colección, como caso concreto de una serie, también anula su significado porque lo que representa no son novelas tal y como se conciben hoy».

perplejidad queda agudizada porque desde el primer momento el lector se da cuenta de que el autor le manipula: *tres inmensas novelas*, son cinco relatos muy breves, de los cuales, tres se denominan *Tres novelas ejemplares*, pero el lector se dará cuenta enseguida de que está ante una parodia, y dos constituyen *Dos ejemplares de novela*.

El trabajo de Huidobro se centra en la deconstrucción de las formas aceptadas de la lengua para acabar con las imágenes muertas que resultan del lenguaje utilitario, no poético, tan mentiroso como la perspectiva renacentista. Reconocemos aquí, como en los cantos más deconstruidos de *Altazor*, un sistema.

La sintaxis no se rompe, ya que, si esto fuera así, el seguimiento, la intelección, no serían posibles. El interés de Huidobro está siempre en borrar la referencialidad de las palabras, alterarla, así se produce la creación. Así, encontramos que la palabra, para Huidobro, puede *perfumar las flores, hacer madurar las frutas, detener los ríos, encender los cigarrillos, o lustrar los zapatos*.

A pesar del dislocamiento de la lógica, la palabra continúa como nexo de unión entre los dos universos de discurso que se distinguen en estas novelas: el universo referencial y el universo alógico del texto creado. Podemos destacar algunos procedimientos lógico-lingüísticos que funcionan en la construcción del universo de discurso como, por ejemplo, la creación de nuevas entidades mediante la aplicación de atributos humanos a los objetos, dentro de un universo creado en el que las categorías no están definidas del mismo modo que en el universo real. La curiosidad es atribuida por este medio a *los ascensores y a los timbres eléctricos*<sup>25</sup>, y al revés, la categoría humana está relegada a la objetual, siendo una madre *restituida por carta certificada*<sup>26</sup>.

En los textos son numerosos los casos en los que el mundo objetivo y el subjetivo se contraponen mediante una serie de procedimientos lógicos. Ambos mundos no son independientes, ya que el absurdo necesita del mundo objetivo para realizarse.

La convención de la lógica, «la complicación», como la denominaba Tzara, deja paso a la propia lógica del texto, un orden creado fuera del orden esperable, y ello nos lleva a constatar que la mayoría de los acontecimientos presentados en *Tres inmensas novelas* sólo se pueden explicar a partir de la aceptación de su propio universo. La lógica creada llega a su extrema manifestación cuando, en el final de las novelas, asistimos a la destrucción del texto, al suicidio de la novela, porque el motivo de la narración desaparece. Por ejemplo, en *La cigüeña encadenada (novela*

<sup>25</sup> *Salvad vuestros ojos. Novela posthistórica.*

<sup>26</sup> *La misión del gánster la lámpara maravillosa Novela oriental.*

*patriótica y alsaciana*), al duvalizarse la lengua ya no se puede narrar; destruida la palabra, se destruye la posibilidad de la novela:

El marido al llegar a casa contaba a su mujer los acontecimientos del día: Duval, duvalduvalduval, duval, duvalduval, duval, duval. (*Lo que quería decir en lenguaje vulgar: Esta tarde perdí un guante en las Galerías Lafayette.*)

Su mujer le respondía: Duval duval duval, duvalduval, duduval... (¿No sería en otra parte? La cocinera quemó el asado)<sup>27</sup>.

El predominio absoluto del universo creado sobre el mundo objetivo es resaltado por la presencia, en todas las novelas, de las continuas apelaciones del tipo *como el lector debe haber comprendido, como todo el mundo sabe*, que obligan al lector a entrar en el mundo del texto y renunciar a la seguridad de su lógica y, a la vez, subraya aún más esa intencionada separación de los universos, el válido, regido por el absurdo, y el otro, que es preciso desmontar.

EVA VALCÁRCEL  
Universidade da Coruña

---

<sup>27</sup> La cita pertenece al final de la novela, p. 44, en la primera edición de Santiago, Zig-Zag, 1935.