

 **Anales de
LITERATURA CHILENA**

Año 9

Junio 2008

Número 9

CALEIDOSCOPIO

Y AZAR DE LA MARIPOSA Y DE LAS CELEBRACIONES
ES COMO JUGAR A LOS DADOS CON LAS ESTACIONES
Y EL RUIDO DEL MAR PARA SIEMPRE EN LA OREJA
BUSCADORES DEL AMOR AL FONDO DE LA BOTELLA
MI OJO POR SIEMPRE PROYECTADO EN LA LLAMA
TUBO SIN VELA Y LLENO DE ALMA
BANDERA BANDERA DEL OJO CUAL ES SU DESTINO
SORPRESA DE UN ARCOIRIS AL FINAL DE MI CAMINO

O C A S O D I S C I P L I N A
E
L
P
O
R
T
A
L
A
N
A
B
I

PARODIA, HUMOR (Y HUMORES) EN LA NARRATIVA DE
VICENTE HUIDOBRO

M^a Ángeles Pérez López
Universidad de Salamanca (España)
mapl@usal.es

La obra de Vicente Huidobro (1893-1948) estuvo signada por una mirada inteligente, lúdica y rebelde, profundamente apasionada y afanosa de originalidad, que incursionó en diversos géneros literarios. De entre éstos, resulta particularmente destacable su prosa narrativa, conformada por varios cuentos (“La joven del abrigo largo”, “La hija del guardaaguas”, “Tragedia”¹ y “El hermoso juego”²), el proyecto *Tres inmensas novelas* –1935, en colaboración con el escritor, pintor y escultor dadaísta Hans Arp (1887-1966)– y cinco novelas (*Mío Cid Campeador*, de 1929³, *Cagliostro* –1934–, *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)* –1934–, *Papá o El diario de Alicia Mir* –1934– y *Sátiro o El poder de las palabras*, de 1939).

En estos textos, el escritor plantea como actitud básica el cuestionamiento de las formas, el lenguaje, las estructuras, los contenidos y propósitos del género, a través, entre otros elementos, del humor entendido principalmente como ludismo desacralizador y, en particular, como un modo de saqueo de la propia tradición literaria bajo una perspectiva paródica ante el legado narrativo y cultural en el que se

¹ Los tres constituirían el proyecto titulado *Cuentos diminutos*. Fueron publicados en el suplemento de *La Nación* de Santiago de Chile el 5 de noviembre de 1939, en la primera página. Para la historia textual de los cuentos, véase mi artículo “«La hija del guardaaguas», un cuento desconocido de Vicente Huidobro” (1995).

² En este cuento se muestra la presencia del azar al servicio de la reivindicación social. En *Multitud* 33 (enero-marzo de 1940), 102-105.

³ Se trata de la fecha de la primera edición. La segunda y definitiva, debido a las importantes modificaciones obradas en el texto, corresponde al año 1942.

insertan⁴. Tal aspecto resulta especialmente significativo para *Mío Cid Campeador*, *Cagliostro* y *Tres inmensas novelas*.

En la primera, que recrea la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, resulta deliberadamente excesiva la dimensión que adquiere el protagonista, caracterizado como un “héroe mítico” (Raymond Williams, 311). Ha advertido Jorge Teillier, en “Actualidad de Vicente Huidobro”, la lectura americanista que puede proponerse de ese agigantamiento cósmico del yo, de raíz emersoniana, que lo emparenta de un lado con Whitman y de otro, con el conde de Lautréamont⁵. Por su parte, el autor se inmiscuye en la tradición textual del *Mío Cid* y en el prólogo a la obra se erige en su heredero legítimo, lo que le permite saquear la tradición a través del humor, que así modifica de forma sustancial aquello que es contado:

no se explica que nadie se hubiera atrevido a azotar a las hijas del Cid, ni que éste lo hubiera tolerado y no hubiera tomado mucha mayor venganza de la que reza la leyenda. [...] Si fuera cierto lo sabríamos en la familia y ya veríais cómo yo habría hecho añicos en estas páginas a ese par de infames. El hecho de que apenas me ocupo de ellos os probará que la tal afrenta es una ridícula mentira (12-13)⁶.

Sin embargo, tal apropiación paródica no puede ser definida en términos de carnavalización, en su sentido primigenio⁷, ya que la obra de Huidobro establece una relación solo tangencial con las fuentes populares y no hay contacto alguno con los *humores* del cuerpo⁸: en su novela, y de modo general en el conjunto de su obra, se produce un escamoteo de lo corporal en su vertiente popular⁹. Los pechos, las

⁴ Ya señaló Jesse Fernández, en “Parodia, humor y prosificación en la obra de Vicente Huidobro” (2000), cómo el humor y la parodia ocupan un espacio considerable en su prosa poética y su prosa de ficción.

⁵ Cito, en adelante, el artículo de Teillier en su versión digital: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_jorge_teillier.htm

⁶ Citaré a partir de *Mío Cid Campeador, Obras completas*. Prólogo, edición y recopilación ampliada de Hugo Montes (1976), tomo II.

⁷ En este sentido trabaja el artículo de Viviana Gelado: “La apropiación como operación de la cultura: El *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro” (1992).

⁸ La teoría humoral de Hipócrates estableció la existencia de cuatro humores corporales que a su vez permitían, según cual fuese el carácter dominante, establecer el temperamento de cada individuo: flemáticos (flema), sanguíneos (sangre), biliosos (bilis amarilla) y melancólicos (bilis negra).

⁹ También subalterna o subordinada, como nos propone Néstor García Canclini en “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?” (1987).

piernas o las caderas de la Jimena protagonista –que se nos describe paródicamente, cuando la sombra del Cid reclama ante la mesa del “Poeta” por su insulsa descripción y éste afirma rotundo que “*después de haber cumplido con todos los ritos de la mala poesía*, Jimena entraba de lleno en la belleza” (36, cursivas mías)–, o el torso y la cabeza de Rodrigo Díaz de Vivar –cuyo *Cantar* celebra en estos días su centenario–, son nombrados bajo la égida idealizadora de la más larga tradición literaria culta, que se cuestiona, pero que, a la vez, por otro lado, se refuerza. Si la energía rabeleisiana radicaba precisamente en su capacidad para hundirse en las fuentes de la risa popular, como nos ayudó a ver Mijail Bajtin en su clásico estudio sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1974), en Huidobro el cuerpo no tiene capacidad de excretar *humor* alguno (si acaso, las lágrimas y la leche materna, única expresión permitida a las mujeres, según Cristina Molina¹⁰). Solamente el humor nacido del ludismo como hijo legítimo de la parodia permite la destrucción de un canon anterior para erigir otro nuevo, en lo que Octavio Paz llamó la tradición de la ruptura, pues aquello que en Rabelais (o en Nicanor Parra, mucho más cercano geográfica y cronológicamente a Huidobro) podemos nombrar como cultura popular y, por tanto, como carnavalización de las formas dominantes, en Huidobro es aspiración a la perfección definitiva, al concepto mismo de autoridad (*auctoritas*) que desaloja las imágenes rabelaisianas. La risa popular, *gruesa* por definición (y empleo un adjetivo muy del gusto de Parra porque en su “cueca larga” o en sus artefactos y chistes puede leerse el impacto rabelaisiano, pero también el de su propia herencia familiar y sentimental), es en Huidobro una sonrisa a medio camino entre el ludismo y la parodia¹¹. Sabemos bien que la obra de Huidobro se aleja deliberadamente del espacio de la plaza pública para situarse en el lugar de la risa burguesa o *de salón* (parafraseando los *Versos de salón* de Parra). Y no hay en ello juicio de valor alguno, solo el esfuerzo por releer la producción narrativa huidobriana en la intersección de dos términos próximos y lejanos a la vez: el humor y los humores. Como vio Bajtin, el mundo de la cultura popular se construye en cierto sentido como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés” que, sin embargo, está muy alejado de la parodia en el sentido moderno.

¹⁰ “Madre inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica” (2004).

¹¹ Señala Teillier en “Actualidad de Vicente Huidobro”: “La risa consistía para él en algo fundamental, era la potencia de la evasión, la válvula de escape que impide al hombre estallar. De ahí resulta su actitud a veces mistificadora y regocijada ante la vida, incomprendida por la gravedad de la inmensa mayoría de sus paisanos”.

También en *Cagliostro*¹² se produce una revisión paródica del guión cinematográfico fantástico o de terror en el que quiero destacar ahora su construcción metonímica. Cuando en el prefacio se alude, en clave humorística, a la curiosidad que despierta el protagonista (“Un hombre tan misterioso, rodeado de una vida tan misteriosa, no puede dejar de interesar a las gentes y sobre todo a los curiosos de cosas curiosas”, 185), se enfatiza la importancia que tendrá lo esotérico y el gusto por lo misterioso y oculto, que constituyen parte de la tónica modernista y después surrealista, aquí centrados en la descripción de los ojos del mago que de modo metonímico suman todas las fuerzas que podía encarnar:

¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio, sus ojos de repente han enriquecido la noche, ellos son la única luz en el fondo de su propia existencia. Miradlos bien, porque esos ojos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado (189).

Desconocemos otras cualidades físicas del protagonista, subordinadas a la importancia de su mirada, secundarias por tanto (sí acaso, que el rostro puede volverse grave y severo o que fue capaz de sobreponerse a la “prueba de la carne”). Igual puede decirse del resto de personajes que transitan la Europa del XVIII, y en especial de su esposa Lorenza, cuya descripción se asemeja de manera extraordinaria a la de la Jimena cidiana:

Es una mujer joven, de tipo italiano, es hermosa. Ah, sí, es hermosa, morena con grandes ojos negros llenos de luz y de gracia.
(Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción) (195).

La parodia define la mirada de Huidobro, que de ese modo cuestiona el legado descriptivo idealizante del pasado para sustituirlo por una prosa rica en metáforas creadas, con las que, al tiempo, se intenta dar respuesta a los interrogantes planteados sobre el perfil de Cagliostro, su componente espiritual, su personalidad ambigua

¹² Se trata de un misterioso médico y ocultista del XVIII que interesó a Huidobro a lo largo de dos décadas, en varias lenguas y en diversas modalidades artísticas: el guión cinematográfico y la novela. Para conocer el largo camino textual que recorrió el texto desde los primeros años de la década de los 20 hasta la publicación de la primera edición en español, la de Santiago de 1934, véase la “Nota de la edición original” que se recoge en la segunda edición (Santiago: Zig-Zag, 1942, 19 y 20).

que oscila entre el carácter de inspirado y la encarnación del espíritu revolucionario de su tiempo.

Tal ambivalencia tiene por objeto, principalmente, acentuar la aureola de misterio que rodea al protagonista; reforzar, entonces, aquellos rasgos fantasmagóricos que lo habrían hecho atractivo para los espectadores del cine mudo en la línea trazada por *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Figuras de cera* (1924) o *El estudiante de Praga* (1926)¹³. No olvidemos que precisamente la mirada era uno de los elementos más trabajados en la estética muda, y la novela-film de Huidobro incide en los mismos elementos cuyo valor metonímico ya hemos anotado: la referencia a la Fisiognomía –ciencia que permite conocer el carácter por los rasgos del rostro– será explícita cuando el narrador se dirija de forma irónica a sus lectores en el capítulo “En el palacio del príncipe Rolland”, especialmente en su último párrafo¹⁴. De ese modo también, la descripción de los reyes de Francia estará atravesada por la ironía. Del escamoteo de los cuerpos que comentaba antes, solo escapan el rostro y la mirada¹⁵. Su papel predominante en *Cagliostro* puede explicarse, a su vez, porque, como señala Fernando Burgos, “lo mágico se asocia a lo creativo por su función transformativa; lo real se disipa en un mundo re-ordenado por la magia de lo imaginario, de la escritura y de los modos en que la lectura puede multiplicarse y significar por el volumen de sus asociaciones” (163).

Pero será en *Tres inmensas novelas* donde el humor adquiera un peso más relevante. Como advierte Isabel Castells, en esta obra se produce “el abandono a la imaginación más desaforada” a raíz de la “adopción del humor como herramienta fundamental en una actitud antirrealista común a todos los movimientos de vanguardia” (46). Las *Tres inmensas novelas* despliegan de modo particularmente intenso un humor delirante y corrosivo que ha de ubicarse en las cercanías del dadaísmo y del surrealismo, y que pretende socavar los cimientos tanto de la tradición, entendida como lastre, como de los ideales de la modernidad burguesa y del propio papel de los autores¹⁶.

¹³ Cfr. René de Costa: “El cubismo literario y la novela filmica: *Cagliostro* de Vicente Huidobro” (1977).

¹⁴ “Supongo que ninguno de mis lectores reirá de esto que estoy contando. Espero que este libro no habrá caído en manos de nadie que no sea iniciado en la Ciencia Oculta ni de ningún incrédulo como yo” (216).

¹⁵ Sobre la importancia de la mirada en *Cagliostro* ha trabajado Eva Valcárcel en “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia” (1997).

¹⁶ Cfr. Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad* (1991).

Por otra parte, y como ya apuntó Merlin H. Forster, “en la forma, el número y la extensión de las obritas incluidas hay una exageración consciente” (98), porque el conjunto lo forman cinco narraciones, tres en colaboración y dos en solitario, todas ellas muy breves y que cuestionan la definición genérica. La distinción entre las dos partes puede revelarse como interesante. El título de la obra apunta al carácter dual del texto: por un lado, las novelas escritas por Huidobro y Arp en francés¹⁷, al calor de su amistad y de las vacaciones de 1931 en Arcachon, y por otro, las novelas escritas por Huidobro en Pollenza, en su lengua materna y poco tiempo más tarde.

En los tres relatos que conforman la parte escrita en común por Huidobro y Arp, la parodia se ejerce con respecto a la ciencia-ficción (“Salvad vuestros ojos”), a la narrativa policíaca (“El jardinero del castillo de medianoche”) y a la novela histórica (“La cigüeña encadenada”). No en vano se subtitulan, respectivamente, “novela posthistórica”, “novela policial” y “novela patriótica y alsaciana” (en esta última hay que destacar, además, su potencia profética en relación con los totalitarismos que iban a desatar su virulencia feroz poco tiempo después).

Por su parte, los dos textos que Huidobro escribió en solitario, impelido por el editor a ampliar el tamaño del volumen¹⁸, pueden analizarse a su vez como un modo de parodia de la parte escrita en común, ya que la modificación de los procedimientos empleados resulta muy relevante: del absurdo que conforma la primera parte, en la que se yuxtaponen diversas secuencias narrativas por asociación¹⁹, dentro de lo que podríamos llamar una lógica *creada*, al principio de causalidad que funciona como eje en la segunda y que articula un mundo “al revés”, en el que la sátira se convierte en la respuesta de Huidobro a la parte que escribió junto a Hans Arp. “El

¹⁷ Hugo Montes apunta que ambos autores inventaban en francés y Huidobro, bilingüe, escribía en español. “Prólogo” a las *Obras completas* de Huidobro (1-11). El dato también se recoge en René de Costa (coord.): “Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro”, en *Poesía* 30-32 (1988-1989) (312).

¹⁸ En la carta que introduce los “Dos ejemplares de novela”, Huidobro explica cómo y por qué se gestaron estos dos ejemplares de novela. Enrique Bunster, al recordar en “Recuerdos de Vicente Huidobro” cómo conoció a Huidobro en 1935 en la Editorial Zig-Zag, comenta que el poeta consiguió que dicha editorial publicara la *Antología de poesía chilena nueva*, compilada por Anguita y Teitelboim, entregando una obra suya como garantía, a cuyos derechos de autor renunciaba si la *Antología* no se agotaba en un plazo determinado. La obra que entregó fue *Tres inmensas novelas* (12-13).

¹⁹ Fernando Alegría, al estudiar “El jardinero del castillo de medianoche”, llega a la conclusión de que el conjunto de imágenes creado por Huidobro y Arp sigue el orden de una “sucesión ilógica de las unidades de un tiempo poético, unidades que existen por sí mismas, para sí mismas y contra sí mismas” (307).

gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano (Novela póstuma)” y “La misión del *gangster* o la lámpara maravillosa (Novela oriental)” desvelan meticulosamente la organización de las estructuras de poder, pues muestran un mundo ordenado por el encadenamiento lógico-temporal de las unidades que, de ese modo, puede revelar las fallas de su organización con un efecto humorístico de inversión que permite juzgar críticamente la arbitrariedad de los comportamientos sociales. En ambos puede señalarse una intención sociopolítica inmediata, que dota al humor empleado de notable fuerza abrasiva. Como afirma David Bary, el carácter social de los escritos huidobrianos roza la ambivalencia, aunque no excluye tentativas de renovación como *Finis Britannia* (1923), *La Próxima* (1934), *En la luna* (1934), *Papá, o el diario de Alicia Mir* (1934) o *Sátiro o el poder de las palabras* (1939) (319-328). Por otro lado, conviene recordar su acercamiento al comunismo francés hacia 1930, o su participación en la guerra española y en la segunda guerra mundial, así como el gran número de textos de prosa periodística que publicó en las décadas de los 30 y 40 condenando el fascismo, el imperialismo o el capitalismo y sus consecuencias para la historia española o europea en general, algunos de los cuales han sido recogidos y estudiados por José Alberto de la Fuente en “Vicente Huidobro: compromiso social y revolución poética” (1990-1991)²⁰.

La cuestión resulta muy relevante porque, volviendo al análisis de los textos, si en las “novelas ejemplares” se crea una antiestructura en la que las diversas unidades se desarrollan de modo aislado, caótico y autodestructivo, en los “Dos ejemplares de novela” las unidades se encadenan atendiendo a una relación causal, lo que puede explicarse porque los “Dos ejemplares de novela” estructuran de modo paródico las claves organizativas de las “Tres novelas ejemplares”, a las que remiten intratextualmente y que, como señaló explícitamente Vicente Huidobro, son resultado de la “confraternidad espiritual” entre los artistas (451)²¹. Alentado por el mismo espíritu lúdico que animaba los relatos iniciales, Huidobro le atribuye a éste un

²⁰ La recopilación, selección y estudio preliminar, de gran importancia por facilitar el acceso a parte de la bibliografía del poeta, la lleva a cabo en *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos* (1993).

²¹ Huidobro se refiere a Arp –el artista alsaciano autor de relieves pintados y de un poemario de tal densidad exploratoria como *Mondsand-* con palabras de admiración. En fechas bien cercanas a la redacción de “Tres novelas ejemplares”, Pablo Suero entrevistó en 1932 al poeta creacionista para *Noticias Gráficas* y una frase puede apuntalar su opinión sobre el dadaísta: “En pintura sigue siendo Dios Picasso. [...] Después me cita, entre sus admirados, a Matiss [sic], Bracque, Miró, Arp y el uruguayo Torres García”. Y la opinión de Arp respecto a Huidobro es igualmente admirativa: el retrato, estilizado y de trazo firme, que le pintó hacia el año 31, es buena prueba del fecundo contacto mantenido. Otras referencias que subrayan la intensidad de

significado más amplio. Afirmaba en la carta al amigo que sirve de prefacio —carta dirigida a Hans Arp desde Palma de Mallorca y fechada en agosto de 1932: “Muchos dirán al leer estas páginas que nosotros sólo sabemos reír. Ignoran lo que la risa significa, ignoran la potencia de evasión que hay en ella” (p. 451).

Desde luego, la principal potencia de la risa en esta obra, en la que la ausencia del cuerpo es igualmente notable²², arranca de su carácter lúcido, sarcástico y amargo del que surge, inequívocamente, el “turbulento exorcismo de un mundo que les duele a los autores” (Evelyn Picon Garfield, 284).

En las tres novelas, que solo paródicamente pueden emplear el adjetivo “ejemplares”²³, asistimos a una “retórica del exceso” que alcanza el absurdo literario, a la vez que lo convierte en un mecanismo de crítica cultural, tal como ha advertido Óscar Galindo (15-22). Pero ese exceso (por saturación informativa, y una retórica de índole paródica) excluye lo *popular* en su vertiente más gruesa, lo pantagruélico o *gargantuesco*, lo rabelesiano, aquello que tampoco habría podido ser percibido como canónico justamente desde su extremo opuesto, su *carnavalización*, porque los textos fundan su capacidad ex-céntrica en la ruptura de modelos narrativos precedentes dentro del marco de la prosa vanguardista y, de modo más amplio, de la aventura vanguardista en su conjunto, así como en la torsión de las posibilidades comunicativas del lenguaje, obligado a colocarse en el límite de la inteligibilidad.

Ya incidió Fernando Burgos (1991) en una aproximación global que sitúa las *Tres inmensas novelas* más allá de todo racionalismo, en la búsqueda de otro logos, lo que hemos llamado la lógica *creada*. Por mi parte, considero necesario, con Merlin Forster, agudizar el estudio de las semejanzas y diferencias entre las dos partes, porque permiten advertir hasta qué punto la parodia es el eje vertebrador no solo de las

la relación, de gran importancia por la aportación gráfica de los documentos, las hallamos en las páginas de René de Costa en “Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro” (80, 310-315).

²² Puede advertirse en los cinco textos que la conforman de manera evidente, a pesar de la descripción pseudocientífica del acto sexual en “Salvad vuestros ojos” (439) o de la divertida descripción de Huidobro y Arp en “El jardinero” (444).

²³ Ya advirtió Juana Martínez en su ensayo “Las prosas desmesuradas de Vicente Huidobro”, que “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” (Valcárcel, 126).

“tres novelas ejemplares” sino también, y fundamentalmente, de los dos ejemplares de novela en relación con sus hermanos no gemelos. Y, evidentemente, tal como venimos apuntando, en su sentido moderno, alejado de la experiencia carnavalesca en su sentido primero o primigenio.

En conclusión, el chileno propone creativamente la articulación de diversas obras —en particular *Mío Cid Campeador*, *Cagliostro* y *Tres inmensas novelas*—, en las que el humor se convierte en uno de los elementos más relevantes, en tanto que ludismo desacralizador desde el que parodiar la propia tradición en la que se insertan, desalojado, sin embargo, del espacio carnavalesco que, en tensión dialéctica a comienzos de este siglo XXI, permite iluminar una de las parcelas más intensas y menos conocidas de su producción literaria, la de la prosa narrativa en el marco de vanguardia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alegria, Fernando. “Tres inmensas novelas: La parodia como antiestructura”. “Vicente Huidobro y la Vanguardia.” *Revista Iberoamericana* 106-107 (enero-junio de 1979): 301-307.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1974.
- Bary, David. “Vicente Huidobro y la literatura social”. Costa, René de, ed. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975. 319-328.
- Bunster, Enrique. “Recuerdos de Vicente Huidobro”. *El Mercurio. Suplemento dominical* [Santiago de Chile] (1 de agosto de 1965): 12-13.
- Burgos, Fernando. “La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa”. *Nuevo Texto Critico* 3 (1989): 157-169.
- . “El vanguardismo narrativo de Vicente Huidobro y Rosamel del Valle: *Tres inmensas novelas* y *País blanco y negro*”. Wentzlaff-Eggebert, Harald (coord.). *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext / La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Frankfurt/Main: Vervuert, 1991. 273-286.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Castells, Isabel. “El humor en la vanguardia: *Tres inmensas novelas*, de Hans Arp y Vicente Huidobro”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 8-9 (1989-1990): 45-74.
- Costa, René de. “El cubismo literario y la novela fílmica: *Cagliostro* de Vicente Huidobro”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 6 (julio-diciembre de 1977): 67-79.
- . (coord.): “Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro”. *Poesía* 30-32 (1988-1989).

- Fernández, Jesse. "Parodia, humor y prosificación en la obra de Vicente Huidobro". M^a Ángeles Pérez López (coord.): "Vicente Huidobro. La aventura plural". *La Página* 38 (diciembre 1999-febrero 2000): 33-40.
- Forster, Merlin H. "Elementos de innovación en la narrativa de Vicente Huidobro: *Tres inmensas novelas*". Burgos, Fernando, ed. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes, 1986. 97-103.
- Fuente, José Alberto de la. "Vicente Huidobro: compromiso social y revolución poética", en *Literatura y Lingüística* 4 (1990-1991): 57-72.
- . *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993.
- Galindo, Óscar. "Relatos como «objetos de ansiedad» en Huidobro Arp y Emar". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25 (2001-2002): 15-22. Dirección electrónica: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=136
- García Canclini, Néstor. "Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?". *Diálogos de la Comunicación* 17 (1987): 4-11.
- Gelado, Viviana. "La apropiación como operación de la cultura: El *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35 (enero-junio de 1992): 21-31.
- Huidobro, Vicente. *Cagliostro*. Segunda edición. Santiago: Zig-Zag, 1942.
- . *Mío Cid Campeador. Obras completas*. Prólogo, edición y recopilación ampliada de Hugo Montes. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976. Tomo II.
- Martínez, Juana. "Las prosas desmesuradas de Vicente Huidobro". Valcárcel, Eva, ed. *Huidobro-Homenaje, 1893-1993*. Universidade da Coruña, 1995. 125-135.
- Molina, Cristina. "Madre inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica". Ángeles de la Concha y Raquel Osborne, coords. *Las mujeres y los niños primero (discursos de la maternidad)*. Barcelona: Icaria, 2004. 43-68.
- Pérez López, M^a. Ángeles. "«La hija del guardaagujas», un cuento desconocido de Vicente Huidobro". *Revista Chilena de Literatura* 47 (noviembre de 1995): 123-128.
- . "Vicente Huidobro. La aventura plural". *La Página* 38 (diciembre 1999-febrero 2000): 33-40.
- Picon Garfield, Evelyn. "Tradición y ruptura: Modernidad en *Tres novelas ejemplares* de Vicente Huidobro y Hans Arp". *Hispanic Review* 3 (otoño de 1983): 283-301.
- Suero, Pablo. "De Montparnasse a la Calle Corrientes. En Europa la gente es mucho más joven –nos dice Huidobro". *Noticias Gráficas. Una voz argentina clara y valiente*. Buenos Aires, 18 de diciembre de 1932.
- Teillier, Jorge. "Actualidad de Vicente Huidobro". *Boletín de la Universidad de Chile* 41 (agosto de 1963): 64-72. También en *Espiral* 92 (1964): 48-64. Está recogido en la dirección electrónica http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_jorge_teillier.htm

- Valcárcel, Eva. "Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26 II (1997): 497-507.
- Williams, Raymond L. "Lectura de *Mío Cid Campeador*", en "Vicente Huidobro y la Vanguardia". *Revista Iberoamericana* 106-107 (enero-junio de 1979): 309-314.

RESUMEN / ABSTRACT

El presente artículo revisa *Mío Cid Campeador*, *Cagliostro* y *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro para subrayar la importancia del ludismo desacralizador de raíz paródica, y delimitar dicho concepto en relación con el de carnavalización. Se sostiene que la obra abordada mantiene una relación tangencial con las fuentes populares y evita el contacto con los humores del cuerpo, por lo que desaloja las imágenes rabelaisianas y elude las características centrales de la experiencia carnavalesca en su sentido primero o primigenio.

PALABRAS CLAVE: *Mío Cid Campeador*, *Cagliostro* y *Tres inmensas novelas*, parodia, humor, humores corporales

PARODY, HUMOR (BODILY FLUIDS) IN VICENTE HUIDOBRO'S NARRATIVE

In this article I examine Huidobro's main narrative texts (*Mío Cid Campeador*, *Cagliostro* and *Tres inmensas novelas* [*Three Immense Novels*]) in order to highlight their critical humor and parodic nuances, all of which do not necessarily refer to, or reflect, a Bakhtinian concept of carnivalization. I maintain that Huidobro's novels establish an indirect relationship with popular sources and avoid the bodily material imagery, contrary to what has come to be known as the typically Rabelaisian influence. Rather than carnivalesque literary pieces, Huidobro's texts (re)create narrative models of a more rational albeit ex-centric cultural criticism during the defining years of the Avant-garde.

KEY WORDS: *Vicente Huidobro* (1893-1948), *Mío Cid Campeador*, *Cagliostro* y *Tres inmensas novelas*, parody, humor, bodily fluid.

Recibido el 12 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008