

**PROSAS DE POETA.
EL POEMA EN PROSA Y LA «PROSA DE CREACIÓN»
EN VICENTE HUIDOBRO Y GERARDO DIEGO**

M.ª Ángeles Pérez López
Universidad de Salamanca

¿Es posible la Poesía en Prosa?, se preguntaba Gerardo Diego a propósito del poema en prosa, afirmando que las respuestas a esta pregunta serían innumerables.¹ Por mi parte, añadiría también una pregunta acerca de la naturaleza de la prosa narrativa escrita por los poetas de vanguardia, de modo que el objetivo del presente trabajo es acercarse a las respuestas que dieron tanto el propio Diego (1896-1987) como Vicente Huidobro (1893-1948), figura central de la vanguardia en español, particularmente para la trayectoria del autor santanderino. La relación entre ambos es profunda, muy relevante y bien conocida. Como recordaba Cedomil Goic en su introducción a la edición crítica de la *Obra poética* de Huidobro para la Colección Archivos:

Su obra de 1917 y 1918, especialmente sus libros *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, fue de influencia inmediata sobre la poesía de lengua española. Esos libros fueron acogidos con deslumbrado interés por la juventud española. *Hallali* y *Ecuatorial* fueron divulgados principalmente por su reproducción en la revista *Cervantes*. Los testimonios de Cansinos Asséns y la obra y testimonios de Gerardo Diego y Juan Larrea atribuyen a la presencia de Huidobro en España un efecto comparable al de Darío.

Todavía los libros de 1941 animaron el productivo diálogo con Gerardo Diego, cuya *Biografía incompleta* (1953) se escribe «hablando con Vicente Huidobro».²

Un ángulo de esa relación ha sido menos atendido y conviene prestarle atención por su indudable interés. Comenzaré analizando los poemas en prosa de ambos, para después entrar en sus «prosas de creación», de carácter narrativo, pero con un énfasis muy notable hacia formas de tipo experimental que encuentran en el humor uno de los modos para deconstruir los paradigmas realistas del relato y abrirlo hacia formas creadas (versus creacionistas).

El poema en prosa: Vicente Huidobro y Gerardo Diego

En lo que se refiere a su producción de poemas en prosa, tanto en la obra de Huidobro como en la de Diego se puede señalar la apertura de límites y las dificultades para una clasificación genérica, partiendo de la temprana afirmación de Suzanne Bernard, en su trabajo clásico sobre el poema en prosa francés *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*,³ acerca de que el poema en prosa no es una forma intermedia o híbrida entre la prosa y el verso, sino *un género distinto*. Una breve reflexión inicial nos permitirá apreciar mejor la producción de nuestros dos escritores, pues, como sabemos, en el ámbito modernista hispanoamericano se produjo una renovación de la prosa que abrió en español los caminos que se habían originado en Francia a mediados del siglo XIX, con *Gaspard de la Nuit* (1842), libro póstumo de Aloysius Bertrand, cuya influencia sobre los «pequeños poemas en prosa» de Baudelaire (*Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose*, 1869) ha sido abundantemente indicada por la crítica. Como ha advertido José Olivio Jiménez:

Fue la suya [de los modernistas], así, una prosa de manufactura artística y talante poético, que se esgrimía como la más enérgica reacción contra el sentido servicial y utilitario a que por lo común las anteriores generaciones literarias, con las naturales salvedades de siempre, habían reducido la práctica de la prosa.⁴

En el contexto vanguardista, el poema en prosa tendrá notable cultivo por parte de grandes nombres de la lírica en nuestra lengua, ya estudiados por Utrera Torremocha en su monografía sobre la *Teoría del poema en prosa*.⁵

En el caso de Huidobro,⁶ la presencia del poema en prosa es relevante y muy temprana. *Las pagodas ocultas*, que edita la Imprenta Universitaria de Santiago en 1914, lleva por subtítulo *Salmos, poemas en prosa, ensayos y parábolas*. Destaca la indagación huidobriana en diversas formas genéricas, pues aunque los textos tienden a agruparse en las categorías indicadas, se producen desplazamientos y zonas de contacto, como ocurre de modo ejemplar en los Salmos, de fuerte naturaleza poemática («Salmo del amor fuerte», «El salmo de las mujeres desconocidas», «Salmo a las almas que pasan», «Salmo a la madre»), con lo que todo el libro podría considerarse un conjunto de poemas en prosa que se diferencian en el énfasis sobre uno u otro de los aspectos predominantes en cada categoría: el carácter reflexivo en el ensayo, el didáctico en la parábola y el hímico en los salmos.

Después publicará varios poemas en prosa más: uno de los más interesantes es el «Poema» que corresponde a la primera versión de «Panorama encontrado o revelación del mundo», de *Ver y palpar* (1941), que apareció en la revista *Ariel* de Santiago en 1925⁷ y del que sobresale muy tempranamente su naturaleza surreal, a pesar de las declaraciones del poeta en esas fechas: en *Manifeste Peut-Être* (*Manifiesto tal vez*), del año 24, Huidobro había afirmado con

rotundidad: «Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay un tapete verde. [...] Y si el mejor poema puede hacerse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y el cerebro».⁸

Después, Huidobro publica el «Anuncio» de una obra inédita, *La gran visión*, que habría sido un vasto poema en prosa escrito alrededor de 1931⁹ y, en opinión de Goic,¹⁰ de carácter todavía embrionario pues en él están indiferenciados tanto *Altazor* como *Temblo de cielo*; el prefacio de *Altazor* (1931) y especialmente *Temblo de cielo* (1931), poema en prosa de larga extensión en el que implosionan, a través del Eros surreal, los límites que el poema en prosa había ido configurando como género; «El árbol en cuarentena (Fragmento)», publicado en la revista *Ombigo/Vital* de Santiago en septiembre de 1934¹¹ y que fue objeto de una violenta polémica con César Moro sobre la originalidad del texto huidobriano, claramente deudor de varios de los hallazgos de *Una jirafa* (1933), de Buñuel, del que puede considerarse su reescritura;¹² el incendiario «¡Fuera de aquí!», publicado en Santiago en 1937¹³ y que forma parte de su producción dedicada a la guerra de España, y, por último, varios de sus poemas de *El ciudadano del olvido* (1941), donde el cultivo del poema en prosa se torna muy relevante («Un rincón olvidado», «Vagabundo», «Más allá», «Irreparable, nada es irreparable» y «De vida en vida»¹⁴).

En el conjunto de sus poemas en prosa, logró Huidobro los rasgos básicos que señaló Bernard para poder sostener la presencia del género: la unidad (al entender el poema como un todo orgánico y autónomo), la brevedad y la gratuidad (es decir, la ausencia de finalidad comunicativa fuera de sí mismos). Y, como veremos, sus poemas en prosa se ajustan a las características del género de modo mucho más preciso que los de Gerardo Diego, quien explorará la relación entre el cuento y el poema en prosa de forma intensísima.

Caso diferente, en Huidobro, es el de algunos textos que, sin tratarse de poemas en prosa stricto sensu, se sitúan en los límites del género, como ocurre con algunos fragmentos de la novela *La próxima. (Historia que pasó en un tiempo más)* (1934), donde Huidobro cultiva varias de las características de la prosa poética.

Cuando Jesse Fernández antologa el poema en prosa en Hispanoamérica, en el plazo que va del modernismo a la vanguardia, destaca del chileno el cultivo, no tanto del poema en prosa como de «la poesía en prosa»,¹⁵ pues en opinión del crítico, una gran parte de la obra huidobriana elude cualquier intento de clasificación genérica, pero en mi opinión debemos intentar deslindar un tipo de producción de otra, para coincidir con Utrera Torremocha en que la labor de Huidobro para con el poema en prosa es muy reseñable:

Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna son fundamentalmente los escritores que dan un nuevo empuje dentro de la prosa a una nueva estética basada en la imagen autónoma y sorprendente, procedente de Lautréamont y de la adaptación de los movimientos de vanguardia europeos, y en el fragmentarismo caótico y dinámico afín a tal herencia. Huidobro, cabeza del creacionismo en España e Hispanoamérica, experimenta con toda clase de modalidades literarias, entre las que se encuentra el poema en prosa.¹⁶

Distinto es el caso de Gerardo Diego, que dedicó poca atención al poema en prosa si tenemos en cuenta lo extensa y dilatada que ha sido su obra, y el cultivo del poema en prosa en otros autores del 27. En «La prosa y el ensayo: el poema en prosa»,¹⁷ que se publicó como capítulo de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Luis Felipe Vivanco nombra, como autores del 27 que han compuesto poemas en prosa, a Pedro Salinas, Jorge Guillén,

Juan Larrea, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, y ya de modo mucho menos relevante, Gerardo Diego, Rafael Porlán, Pérez Clotet, Romero Murube y José María Hinojosa.

Dirá el propio Diego de su contribución al género:

Pocos poemas en prosa son obra mía, y de esos pocos, algunos se han perdido y jamás volví a encontrar los papeles. Recuerdo uno de ellos, un *Perseo* que se parecía muy poco a la poética historia. Por allí circulaban sus padres, Zeus y Dánae, con los consiguientes mitos de Medusa y Andrómeda, entre los vagos recuerdos que aventuro. Mis poemas en prosa conservados empiezan con *Babel*, aparecido por milagro entre mis incunables y descifradas sus páginas ascensionales, manía o profecía mía. Y luego otros pocos poemas que abarcan desde *El vendedor de crepúsculos*, 1924, hasta *Mirar al Sol*, 1959.¹⁸

Se trata, en total, de seis poemas redactados entre 1918 y 1959, pero que no serán publicados de modo conjunto¹⁹ hasta sus *Obras completas (Poesía)* editadas en dos volúmenes por Aguilar en 1989: «Babel», «El vendedor de crepúsculos», «Vuelta a la casa», «Cinco», «Tiovivo colgante» y «Mirar al sol».²⁰

«Babel», escrito en 1918, comienza con un imperativo: «Alcemos, hermanos, una nueva torre de Babel, sobre las nubes y sobre las atmósferas, que proyecte su sombra infinita por la redondez del planeta, insatisfecha y barroca de exaltación».²¹ La torre de Babel que propone el poeta es rascacielos, «esbelta y boyante Eiffel»,²² y también el territorio de los audaces capitanes del aire, de modo que se inscribe en el imaginario vanguardista, aunque el desarrollo de la poética creacionista dieguina sea posterior.²³ De 1918 es laquette *Tour Eiffel* de Huidobro, y el chileno sentirá gran atracción

por figuras míticas como Charles Lindbergh, el primer piloto que, en 1927, cruza en solitario el Atlántico en un vuelo sin escalas, y a quien dedicó un canto poético —audaz capitán del aire, lo habría nombrado Diego.

Otros motivos del poema en prosa de Diego nos sitúan en la inminente atmósfera ultraísta: la torre, «tuerca monstruosa»,²⁴ es también una «hélice en marcha».²⁵ No hace falta entrar en la pugna entre creacionismo y ultraísmo para señalar sumariamente que la presencia, en los primeros textos huidobrianos, del imaginario futurista (en su dinamismo, su carácter cinético y su *modernolatría*) se disemina en la propuesta de los ultraístas. De 1923 es *Hélices*, el único libro de poemas de Guillermo de Torre. En abril de 1926, la revista *Hélice*, de Quito, proclamaba, en su editorial del primer número —que firmaba el poeta Gonzalo Escudero—, su notable filiación huidobriana al rechazar el arte como mimesis y acentuar su función *creadora* («solo el artista crea, multiplica y destruye».)²⁶

En el poema de Diego, brillan estrellas errantes, los carros mayor y menor, el cristal de la bóveda celeste, los espacios interplanetarios: aquellos que luego Huidobro desarrollará por extenso en los siete cantos de *Altazor* (1931) y las siete partes de *Temblor de cielo* (1931). Porque aunque Gerardo Diego llama en el poema a la torre «álamo férreo»,²⁷ introduciendo un elemento de tierra, dominan en su primer poema en prosa las imágenes ascendentes de carácter creacionista, como cuando en el sol se encienden nuestros cigarrillos.

Por otro lado «Babel», en tanto que reescritura en clave lúdica del mito bíblico de la torre, que se resuelve en la creación de una «lengua universal»,²⁸ ¿no nos estaría remitiendo a la imagen creada huidobriana? Para el chileno, las imágenes creadas habían de poder sobrevolar todos los territorios sin que les preocupara ninguna frontera, ningún idioma, porque solo la imagen creada es perfectamente traducible: horizonte cuadrado, *horizon carré*.

En cuanto a las fronteras, una de las más complejas nos la plantea el propio texto, considerado por Diego un poema en prosa, pero cuya matriz narrativa es muy notable. Sabemos bien que es difícil, si no imposible, precisar la frontera entre el poema en prosa y el cuento, porque ambos se caracterizan por la brevedad y el carácter orgánicamente unitario. Baudelaire incluyó varios cuentos en sus *Petits poèmes en prose* («Une mort héroïque», «Le joueur généreux», etc.), y Rimbaud tituló «Conte» uno de los textos de *Illuminations*. Así, también Diego propone como poema en prosa lo que puede ser leído como un cuento de textura lírica dentro del imaginario creacionista, y cuyo carácter ascensional resulta de gran interés para su lectura en el conjunto de la obra dieguina.²⁹

«El vendedor de crepúsculos», fechado por el autor en 1924, es notablemente más breve. Su matriz narrativa es también destacada, pero su interés es menor por su carácter neorromántico: la caída del día, la armonización del yo con la naturaleza, la subjetividad extrema, los «melódicos horizontes»,³⁰ en que se desenvuelve con dolor la hipersensibilidad del protagonista, conducen hacia un espacio cuyo lenguaje no muestra aperturas vanguardistas, a diferencia de lo que vimos en «Babel». Fue publicado en el *Suplemento Literario de «La verdad»*, de Murcia, el 23 de mayo de 1926 (n.º 52), como en su momento indicó Francisco Javier Díez de Revenga,³¹ quien se preguntaba:

¿Es esto un poema en prosa? Desde luego que no. Estamos ante un relato puro y duro, fantástico, imaginativo, irreal, casi alucinante, maravilloso, lleno de invenciones pero desde luego no estamos ante un poema en prosa entendido como tal. Será, sin duda, un relato psicológico, un relato inteligente, introspectivo, un relato lírico, pero no un poema en prosa, porque personajes, diálogos, escenario, argumento y episodios, nos conducen a la realidad narrativa de un texto en forma de relato.³²

En cuanto a «Vuelta a la casa», tiene también un mínimo esquema argumental sobre el que se desenvuelve y su *leitmotiv* es la música, esa «geometría fluyente»³³ tan medularmente dieguina. Su prosa se inscribe también en un espacio verbal mucho menos arriesgado e interesante que el que vimos en «Babel»: Díez de Revenga apunta su carácter «lírico y autorreflexivo»,³⁴ que podría considerarse más próximo a la prosa simbolista y modernista que a la vanguardista, aunque el propio Diego afirmaría en una carta de 1921: «El poeta de hoy es compatible con todos y con todo. No le estorba ni el simbolismo ni el futurismo ni aun el Romanticismo. [...] Es más, creo que el poeta creacionista puede ser a la vez romántico y simbolista».³⁵

Sin embargo, un elemento sí resulta muy interesante: fue publicado con el título de «Vuelta a casa» y el subtítulo de «Fragmento de novela» en la revista *Alfar* en 1926 (n.º 60) y subtítulo «Capítulo de novela» en *Arriba* (2 de abril de 1928).³⁶ Si tenemos en cuenta que tiene solo cinco párrafos y que Diego lo propuso como «Poema en prosa» en la ordenación de su poesía completa que dejó concluida antes de morir, los dos subtítulos —«Fragmento de novela» y «Capítulo de novela»— apuntan justamente en la dirección que vengo señalando: la medular hibridación genérica de los primeros poemas en prosa dieguinos.

También de 1926 es otro texto en prosa, uno de los más sugerentes, el titulado «Cinco». Fue publicado en *Litoral* en su número 1 de 1926. Formado solo por tres párrafos que comienzan de la misma forma y así se estructuran de modo anafórico y temporal (ayer tarde, ayer noche y en la madrugada), «Cinco» recupera el carácter lúdico y creador (creacionista) que lefamos en «Babel» y tiene una matriz narrativa mínima pero suficiente: el juego de ruleta primero (donde aparece el azar dadaísta y surrealista con toda su capacidad de imantación), después la partida de dominó (cuyas

fichas son las estrellas, ese «dominó correlativo de los cielos»³⁷ que nombra el texto) y por último la partida de póquer que juegan los cinco piratas, antes de ser detenidos.

Varias de las imágenes pueden ser consideradas creacionistas («El mar cuelga como un mapa escolar, del alambre del horizonte»³⁸ o la propia «escalera de mar»³⁹ que forman verso tras verso, las olas nevadas) y todo el texto rezuma el ludismo creador que hace suyo Gerardo Diego a partir de sus lecturas de Huidobro y de su propia reflexión teórica de filiación creacionista, como la crítica se ha encargado de elucidar. Por ello, cuánto hubiéramos deseado que el poeta santanderino hubiera continuado cultivando este tipo de textos. Habremos de esperar tres décadas para que retome el cultivo del poema en prosa con «Tiovivo colgante» (1957) y «Mirar al sol» (1959). Ambos están formados por un único párrafo. El primero podría ser considerado un microrrelato fronterizo con el poema en prosa, en el que se trabaja a partir de la alegoría de un tiiovivo como sistema solar, y el segundo, «Mirar al sol», aún más breve, se dedica a glosar la obra del fotógrafo Fernando Nuño. Vendría a ser el texto —mínimo— que acompaña, cual cartela, una exposición fotográfica.

Como podemos ver, la evolución del poeta es muy notable y se agudiza al leer como un *continuum* los seis poemas en prosa. En el breve prólogo que escribió para ellos, partía Diego de la pregunta central: «¿Es posible la Poesía en Prosa?» y respondía con un breve excursus sobre la aparición del poema en prosa, que remonta a fines del XVIII, cuando aparecen «verdaderos poemas en una prosa que oscila entre el cuento, la novela corta, el ensayo creador y fantástico y otras variedades [...] que todavía no logran desprenderse de su longitud esclava de la historia novelesca».⁴⁰

Diego logrará, de modo más pleno cada vez, desprenderse de esa *longitud esclava* —pues sus poemas en prosa van progresivamente adelgazándose, perdiendo cuerpo o lastre—. Pero serán

«Babel» y «Cinco» los que ofrecen mayores elementos de interés por su espíritu lúdico y jovial que los emparenta claramente con la atmósfera creacionista del momento. El tema del *ludens* en Diego ha sido admirablemente apuntado ya para la prosa del poeta por Gabriele Morelli, aunque el hispanista presta atención sobre todo a la pericia léxica y el uso refinado de la escritura en otro tipo de textos, especialmente *Memoria de un poeta*.⁴¹

Ahí radica una de las más notables diferencias de los poemas en prosa dieguinos con respecto a los otros poetas del 27, para los que el poema en prosa se propone a partir de dos «climas de arranque», tal como ha indicado Vivanco: el juanrramoniano —asociado a la prosa de *Platero y yo*, *Por el cristal amarillo* y los poemas en prosa de *Diario de un poeta recién casado*— y el surrealista («superrealista» en su denominación), que, como sabemos, a partir de *La flor de California* (1928) de Hinojosa y los poemas de Larrea traducidos y publicados por Diego en la revista *Carmen* (1927-28), alcanzará cotas de gran calidad.

A diferencia de esos dos «climas de arranque», el de Gerardo Diego será creacionista. Por otro lado, en el conjunto de sus poemas en prosa, Diego logró tanto la unidad como la brevedad a la que ya me he referido, pero en mi opinión, sus textos, especialmente «Babel», no comparten plenamente el rasgo de gratuidad, o *intemporalidad*, tal como lo nombra Bernard, puesto que se generan a partir de una matriz narrativa que los sitúa en otra esfera genérica. Ahí radica, en mi opinión, su segunda característica singularizadora.

Ello explica el interés que estos textos han despertado tanto en la antología que elaboró Domingo Ródenas sobre *Prosa del 27* (2000) como la anterior, de Ana Rodríguez Fischer, sobre la *Prosa española de vanguardia* (1999), aunque la investigadora se detiene específicamente en la «prosa de creación» dieguina, en la que entraremos ahora.

La prosa de creación: diagonal y cruce

«Prosa de creación» es el título del epígrafe con el que José Luis Bernal editó una parte de la prosa literaria de Gerardo Diego en las *Obras completas* publicadas por Alfaguara. Me refiero a «Cuadrante», de subtítulo «Noveloide», que se publicó en *Revista de Occidente* en 1926, y «Ajedrez», que editó en *La Nación* el 20 de julio de 1941,⁴² aunque según indicó Díez de Revenga, ambos habían sido escritos en los 20⁴³ y «se inscriben plenamente en el territorio de los experimentos que con los géneros narrativos breves llevaron a cabo muchos de los escritores de la época, entre ellos los grandes poetas del 27 como Salinas, Guillén o Dámaso Alonso».⁴⁴ A ellos habría que añadir otro texto narrativo, «La caja del abuelo. Cuento de Reyes», que se habría publicado —según recuerda Gerardo Diego— en *El Diario Montañés* el 6 de enero de 1918, pero que no se conserva.⁴⁵

Dado que Diego distinguía entre «poesía de creación»,⁴⁶ es decir, poesía absoluta, y poesía «de expresión» (o relativa, la que *expresaría* determinados anhelos o efusiones),⁴⁷ el nombre de «prosa de creación» se corresponde con esa primera categoría dieguina al ofrecerse como un «guiño al marbete emblemático que Diego empleara para su poesía más ambiciosa y radicalmente poética».⁴⁸ Conviene recordar los numerosos juicios de Diego sobre la relación poesía/prosa, siempre a favor de la primera: en un prólogo inédito, posterior a 1966, dirá el poeta cántabro: «Yo no sé lo que es la prosa... La prosa una vez dicha desaparece. El verso queda. Y si alguna prosa queda es que era —solapadamente— verso. Y en resumen poesía».⁴⁹ En 1973 publica «*La prosa no existe*»,⁵⁰ donde afirma que nada impide que haya:

[...] poesía en prosa como hay poesía en verso, así como poesía en versiprosa o prosiverso. Como hay obras en verso que no

tienen nada que ver con la poesía. El hábito no hace al monje, aunque conviene que el monje vista de hábito. De donde se deduce que, así como hablamos de poemas, deberíamos hablar de prosemas. Que no son poemas en prosa, sino todo lo contrario o contradictorio, diagonal y cruzado.⁵¹

En la obra de Diego, la creatividad verbal, el talento para el neologismo ponen el énfasis en la lábil frontera entre prosa y verso en una pequeña pero muy significativa parte de su obra. Ni prosaísmo ni versoísmo, parafraseando al poeta,⁵² porque no son formas menores o secundarias, sino formas nuevas que en su insólita constitución, despiertan la extrañeza, la *sorpres*a. En su momento no tuvieron apenas repercusión pero hoy están en el centro mismo de nuestras reflexiones sobre lo moderno, por su carácter experimental y fronterizo.

«Cuadrante» es un cuento de mediana extensión, que ya en su subtítulo «Noveloide» apunta dos de sus rasgos medulares: el carácter experimental al que aludíamos antes (el sufijo indica que el texto tendría forma de novela pero sin serlo realmente) y su inscripción en el cubismo literario (como las figuras geométricas de Gris, el gran referente pictórico para los creacionistas). Por ello, se ha subrayado que la prosa de «Cuadrante» tiene carácter cubista: tanto protagonistas como escenario o conflictos desarrollados, son descritos a través de *abstractizaciones* (siguiendo los divertidos neologismos dieguinos) preferentemente geométricas, lo que permite establecer un paralelo con la lírica del poeta en esos años, en especial con la *Fábula de Equis y Zeda* (1932), donde pueden señalarse numerosos recursos cubistas.

En «Noveloide», el sufijo del texto aúna bien esos rasgos, pues su tema es una partida de ajedrez. Se divide en «Exposición», a modo de preámbulo; el «Monólogo de Agudo, un tanto interrumpido»

y «Desenlace y moraleja», los nombres con los que ironiza Diego sobre las tres partes de un relato: planteamiento, nudo y desenlace. Se nos cuenta el amor imposible del alfil Agudo, que se suicida cuando descubre que su amada impaciente es también, como él, una pieza de ajedrez, un cuerpo de madera, su contraria alfileña. La trama narrativa que protagoniza este Romeo humorístico, permite, a través de un lenguaje metafórico, de alta carga simbólica, que se abra paso una honda reflexión ontológica sobre *la mismidad* y *la otredad* al tiempo que se desarrollan la ironía y el humor.

Por otro lado, la construcción de carácter metanarrativo es muy relevante en el texto: asistiremos a la burla del narrador sobre sí mismo y la distancia de tipo metaficcional hacia el relato («Willy monta en moto. [...] Dejémosle torciendo amplia, elípticamente, un sector de la gran plaza oval. Y aplacemos para otro día un pretencioso ensayo: la línea curva y el esnobismo»),⁵³ lo que profundiza en su vinculación con la estética contemporánea. Aunque sabemos que la autoconciencia narrativa (o literaria en general) no se circunscribe a ella, sí se agudiza «la ostentación de una intensa conciencia de las funciones y capacidades del arte mismo».⁵⁴

Mucho más breve es «Ajedrez» (1941), y en su caso, carece de trama narrativa. Puede considerarse un conjunto de aforismos que en ocasiones muestran gran cercanía con las greguerías ramonianas: «Los caballos de ajedrez son centauros al revés. Cuerpo de hombre y cuello y cabeza de caballo».⁵⁵

Se trata de mínimas unidades de sentido, que pueden perfectamente alternar su disposición en el texto-tablero. Tras una reflexión inicial más extensa, en la que el ajedrez es comparado a la música o el toreo, se trabaja con elementos autofictivos (pues sabemos del profundo conocimiento musical y taurino de Gerardo Diego) que en gran medida nos llevan a interrogarnos si el yo del texto es el narrador, el yo lírico o una figura intermedia que debe

mucho a los llamados géneros del yo (diarios, memorias, cartas, autobiografías: anotaciones o «apuntes del natural» llama el autor a estas líneas). Uno de los aforismos, de carácter crítico o teórico, sienta las bases del interés de Gerardo Diego por el ajedrez que hemos visto en sus dos prosas de creación: «El ajedrez ha sido el precursor del cubismo. He aquí uno de los motivos porque entra en la categoría estética».⁵⁶ El parentesco con el cubismo pictórico es innegable: el carácter visual del texto, articulado en imágenes y en especial, en formas geométricas, resulta apabullante y desata el humor.

A partir de ahí, se suceden cataratas de metáforas para cada pieza del ajedrez, no exentas de tono lúdico y jocoso. Cuando presta atención al alfil, hallamos en síntesis el cuento «Cuadrante»:

El alfil condenado a no poder andar sino por casillas blancas o por negras, teniendo siempre las otras tan a la mano y sin poder pisarlas sufre un bárbaro suplicio de Tántalo. Es ese un tormento muy humano, que hace al alfil la pieza verdaderamente humana del ajedrez.

El alfil blanco y el negro tan unidos, tan mutuamente necesarios, pero sin encontrarse nunca, son un admirable, un conmovedor símbolo de los sexos humanos.⁵⁷

En conclusión, Diego es autor de una muy interesante prosa de creación que ha sido mucho menos atendida que el resto de su obra:⁵⁸ tanto «Cuadrante» como «Ajedrez», en su carácter insólito —«rarezas» las ha llamado Díaz de Guereño—,⁵⁹ se suman a otras prosas experimentales de la época.⁶⁰ Y, como me propongo señalar, a varios de los textos narrativos de Huidobro, con los que comparten un espacio experimental marcado por el *ludens* de la prosa vanguardista.

En el caso de Vicente Huidobro, tanto sus formas narrativas más breves como las más extensas despiertan notable interés para la cuestión que aquí estamos apuntando. En relación con el primer grupo, sus CUENTOS DIMINUTOS —«La joven del abrigo largo», «La hija del guardaagujas» y «Tragedia»—⁶¹ y «El hermoso juego»⁶² abren la última parte de su producción hacia las formas breves (o hiperbreves como los cuentos diminutos) en las que el conjunto de recursos empleados afianza un notable carácter experimental que a menudo apela al humor. Y en el caso de «El hermoso juego», ofrece, de modo más intenso y dilatado, la búsqueda de la «libertad más absoluta»,⁶³ que logra por el empleo de la ironía, los juegos de palabras que permiten procesos de ambigüación y desambigüación, el uso de la sinécdoque y de la hipérbole («mis bostezos tenían la dimensión de la oficina, único caso comprobado en que el contenido ha igualado al continente. ¡Qué bostezos aquellos con ocho sillas, tres mesas, libros, tinteros y mapas adentro!»),⁶⁴ el empleo de la paronomasia, enfatizada por la ausencia de puntuación («adiós naipes sucios adiós solitarios y soliloquios»),⁶⁵ la presencia de enumeraciones dislocadas y en especial, la desautomatización del lenguaje lexicalizado, que da lugar a la divertida y delirante serie del juego del tártaro («Raspad al ruso y encontraréis al tártaro»), tal como he desarrollado en otra ocasión.⁶⁶

En cuanto a sus proyectos narrativos más extensos (el conjunto de *nouvelles* titulado *Tres inmensas novelas* —1935, en colaboración con el escritor, pintor y escultor dadaísta Hans Arp (1887-1966)— y las novelas *Mío Cid Campeador*, de 1929,⁶⁷ *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), tal como ya he demostrado previamente,⁶⁸ Huidobro plantea en varias de ellas el cuestionamiento de los diversos subgéneros narrativos implicados a

través, entre otros elementos, del humor entendido principalmente como ludismo desacralizador.⁶⁹ En su conjunto, la prosa narrativa de Vicente Huidobro apunta hacia sus zonas de fricción, sus límites con respecto a la propia naturaleza de cada subgénero, y el humor 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».⁷⁰ Ha advertido Jorge Teillier, en «Actualidad de Vicente Huidobro»,⁷¹ 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 Lautréamont. 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.⁷²

También en *Cagliostro*⁷³ se produce una revisión paródica del guión cinematográfico fantástico o de terror en el que conviene destacar 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 curiosas⁷⁴), 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.⁷⁵

La aureola de misterio que rodea al protagonista refuerza 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). No olvidemos que precisamente la mirada era uno de los elementos más trabajados en la estética muda, y la novela-filme de Huidobro incide en ese tratamiento central.

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».⁷⁶ 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 como de los ideales de la modernidad burguesa y del propio papel de los autores.

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 subrayar, además, su potencia profética en relación con los totalitarismos que iban a desatar su virulencia feroz poco tiempo después). En las tres *novelas*, que solo paródicamente pueden caracterizarse como «ejemplares»,⁷⁷ 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 indicado Óscar Galindo.⁷⁸

En conclusión, el chileno propone creativamente la articulación de diversas obras narrativas —los cuentos diminutos, «El hermoso juego», *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 tradición en la que se insertan, lo que permite iluminar una de las parcelas más intensas y menos conocidas de su producción literaria,⁷⁹ la de la prosa narrativa en el marco de vanguardia.

Comenzaba esta reflexión preguntándome, con Gerardo Diego, si es posible la Poesía en Prosa. Tanto los textos narrativos de Huidobro aquí someramente comentados como «Cuadrante» y «Ajedrez» de Diego, deconstruyen lúdicamente el paradigma de la narración realista, siguiendo los mismos postulados de su «poesía de creación». Frente a la «plasmación de la construcción referencial realista en el texto», que es la que «hace posible la consolidación del modelo del mundo y de la estructura de conjunto referencial», tal como ha señalado Tomás Albaladejo,⁸⁰ en los textos abordados se transgreden los límites y se amplían las posibilidades, permitiendo

que la noción de *ludens* penetre en los textos y desmonte ese paradigma. Así en varios de los textos huidobrianos que hemos podido comentar brevemente, y en «Noveloide» y «Ajedrez» de Diego —especialmente el primero—, hallamos un principio rector antirrealista que deconstruye los mecanismos de construcción del relato tradicional, destruye la ilusión mimética y juega «el simple sport de los vocablos»⁶¹ (que dirá Huidobro en *Altazor*), porque en sus prosas de poeta, se pone en crisis el modelo realista y tanto Diego como Huidobro desatan todas las potencias creadoras de la imaginación.

Por otra parte, en los poemas en prosa de ambos aquí comentados, puede apuntarse también la conciencia de límites y su apertura, su profundo carácter indagatorio, compartido por ambos. Aquello que Gerardo Diego, en la nota de despedida que escribió a Huidobro tras la muerte del chileno, había nombrado como «esencial identidad de nuestra fe artística».⁶²

Notas

1- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego; edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Aguilar, Madrid, 1989, vol. II, pág. 1175. Se trata de una breve introducción que escribió para sus poemas en prosa, donde distinguía entre «Poesía en Prosa» y «Poemas en Prosa».

2- Cedomil Goic: «Introducción del Coordinador», en *Obra poética de Vicente Huidobro*. ALCA XX, Colección Archivos, Madrid, 2003, pág. XXI.

3- París, Nizet, 1959.

4- José Olivio JIMÉNEZ: «El poema en prosa y la prosa poética», en José Olivio JIMÉNEZ y Carlos Javier MORALES: *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Alianza, Madrid, 1998, pág. 343.

5- María Victoria UTRERA TORREMOCHA: *Teoría del poema en prosa*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.

6- Sigo en parte mi trabajo previo «Eros y el poema en prosa: Cernuda, Alexandre, Huidobro», en prensa en este momento bajo la coordinación de Selena Millares.

7- *Ariel* 2 (22 de agosto de 1925), pág. 3.

Según señala Goic: «Panorama encontrado o revelación del mundo» es el único poema en prosa, eco de fragmentos del *Canto IV* de *Altazor* y anticipo de varios poemas de *El ciudadano del olvido*» (*Obra poética de Vicente Huidobro*. Ob. cit., pág. 905).

8- Para la cuestión bibliográfica, véase la *Obra poética de Vicente Huidobro*. Editada por Cedomil Goic, p. 1292 y ss. La cita aquí consignada se encuentra en la pág. 1364.

9- En la *Antología*, que prologó y seleccionó Eduardo Anguita en 1945 para Zig-Zag de Santiago.

10- En su introducción a la edición de la Colección Archivos, ob. cit., pág. xxvi.

11- «El árbol en cuarentena (Fragmento)» (poema en prosa), *Ombiligo/Vital* [Santiago de Chile] 1 (septiembre de 1934), pág. 2.

12- Véase el artículo de Sergio VERGARA ALARCÓN: «Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de vanguardia», *Literatura mexicana* 1 (2011), págs. 73-89.

13- «Fuera de aquí», Buenos Aires, Editorial Pallard, s.f. [1936]; *La Opinión* [Santiago de Chile] (18 de octubre de 1937), pág. 3.

14- Una versión en francés de este poema se publicó en París con el título «Thermo coeur». En *Feuilles volantes* 1 (1 de junio de 1928), pág. 13.

15- Jesse FERNÁNDEZ: «Vicente Huidobro (Chile 1893-1948)», *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia, estudio crítico y antología*. Hiperión, Madrid, 1994, pág. 65. Entre las págs. 191 y 204 incluye «Anuncio», «No ser, no ser» (fragmento de *La próxima*), «Un rincón olvidado», «Vagabundo», «Más allá», «Irreparable, nada es irreparable» y «De vida en vida».

16- *Teoría del poema en prosa*. Ob. cit., pág. 320.

17- «La prosa y el ensayo: el poema en prosa», en Guillermo DÍAZ-PLAJA (dir.): *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vergara, Barcelona, 1967, vol. VI, págs. 578-584.

18- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. II, pág. 1176.

19- «El vendedor de crepúsculos» y «Cinco» los publicó Diego cuatro años antes en *Cometa errante* (1985) para Aguilar y, como sabemos, es un libro que pretendía tan solo seleccionar al-

gunos de sus inéditos y así preceder y anunciar su inminente poesía completa (1989), en la que se publicaron numerosos textos desconocidos.

20- Un análisis particularmente lúcido de los textos es el realizado por Francisco Javier Díez DE REVENGA en: «Gerardo Diego, de la prosa de creación a la narrativa breve», *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid, Juan Pastor, 2005, págs. 167-183.

21- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. II, pág. 1177.

22- *Ibidem*.

23- Véase el capítulo de Gabriele Morelli en el presente volumen.

24- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. II, pág. 1178.

25- *Ibidem*.

26- Jorge SCHWARTZ: *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. F. C. E., México, 2006, pág. 350.

27- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. II, pág. 1177.

28- *Ibidem*, pág. 1180.

29- Baste recordar *Imagen*, cuya aspiración es «ascensional». En Javier SAN JOSÉ LERA: «La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica», *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Coordinación y edición de Javier San José Lera, Universidad de Salamanca, 2005, pág. 401.

30- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. II, pág. 1181.

31- *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*, ob. cit., págs. 90-91.

32- *Ibidem*, p. 177.

33- Véase el artículo de Javier SAN JOSÉ: «La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930). Teoría y práctica»,

ob. cit., pág. 414. Son relevantes la reciente monografía *Gerardo Diego y la música* de Ana Benavides (Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2011) y los *Poemas musicales (antología)*, en edición de Antonio Gallego (Madrid, Cátedra, 2012).

34- *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*, ob. cit., pág. 176.

35- Cit. Javier SAN JOSÉ: Op. cit., pág. 401.

36- José Luis BERNAL: Introducción, a su edición de la *Prosa literaria* de Gerardo Diego, en Gerardo DIEGO: *Obras completas*. Alfaguara, Madrid, 2000, vol. VI, pág. 32.

37- Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. II, pág. 1185.

38- *Ibidem*.

39- *Ibidem*.

40- *Ibidem*, pág. 1175.

41- «Humor, autolonia y juego verbal en la prosa de Gerardo Diego», *Memoria y literatura: estudios sobre la prosa de Gerardo Diego*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga y José Luis Bernal Salgado, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2003, págs. 31-40.

42- Se trata de los dos textos de Diego recogidos en su «Prosa de creación», en el volumen 1 de su *Prosa literaria* (vol. VI de las *Obras completas* editadas por Alfaguara, ob. cit.).

43- Francisco Javier Díez de Revenga: «La prosa literaria de Gerardo Diego», *Monteagudo* 6 (2001), pág. 142.

44- *Ibidem*.

45- *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*, ob. cit., pág. 171.

46- Aquel «conjunto de poemas creados y creadores de sugestión para el lector, que es libre de percibirlos en un sentido o en otro, como el poeta lo fue al elaborar esa propia poesía». En Fran-

cisco Javier Díez de Revenga: Introducción, a Gerardo DIEGO: *Obras completas. Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, ob. cit., vol. I, pág. xxxi.

47- *Ibidem*.

48- José Luis BERNAL: «Introducción», en Gerardo Diego, *Obras completas*. Ob. cit., pág. 31.

49- *Ibidem*, vol. VI, pág. 26.

50- *ABC*, 21 de septiembre de 1973.

51- José Luis BERNAL: «Introducción», en Gerardo DIEGO: *Obras completas*. Ob. cit., pág. 34.

52- En otra ocasión, en 1950, se había referido al prosaísmo y versolismo, que «se abrazan y confunden, son mutuamente inofensivos». *Ibidem*, pág. 35.

53- Gerardo DIEGO: *Prosa literaria. Obras completas*. Ob. cit., vol. VI, pág. 145.

54- Jaime Alejandro RODRÍGUEZ: «Lenguajes de ruptura (Una reflexión sobre lo post moderno en arte)», *Universitas Humanística* 40 (1999), págs. 31-43.

55- Gerardo DIEGO: *Prosa literaria. Obras completas*. Ob. cit., vol. VI, pág. 159.

56- *Ibidem*.

57- *Ibidem*, vol. VI, pág. 162.

58- Como en su momento advirtió Díez de Revenga: «Ha quedado olvidada cuando no sepultada en las revistas de la época, velando u ocultando injustamente una de las modalidades más creativas de su imaginación poética». En *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de Vanguardia en España (1918-1936)*, ob. cit., pág. 183.

59- «Rebuscas y deslumbramientos», *Revista de Libros* 55-56 (2001), págs. 50-51. Disponible en <http://www.revistadelibros.com/articulos/rebuscas-y-deslumbramientos>

60- Véase la reciente edición de *Prosas hispánicas de vanguardia* preparada por Selena Millares para la Editorial Cátedra (2013), donde afirma que «las propuestas radicales de las prosas de vanguardia rompen así la barrera entre el verso y la prosa, y abren una com-

puerta de intercambio fecundo y necesario» (pág. 29).

61- Los tres constituyeron 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 guarda-agujas», un cuento desconocido de Vicente Huidobro», *Revista Chilena de Literatura* 47 (noviembre de 1995), págs. 123-128.

62- En *Multitud* 33 (enero-marzo de 1940), págs. 102-105.

63- Cito por la *Obra selecta* que preparó Luis Navarrete Orta para Ayacucho (Caracas, 1989, pág. 352).

64- *Ibidem*, pág. 350.

65- *Ibidem*, pág. 351.

66- «Zaratustra y la guerra de España: Vicente Huidobro a fines de los años 1930», en Carmen de Mora y Alfonso GARCÍA MORALES (eds.): *Viajeros, diplomáticos y exiliados: escritores hispano-americanos en España (1914-1939)*. Peter Lang, Bruselas, 2012, vol. II, págs. 83-96.

67- 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.

68- «Parodia, humor (y humores) en la narrativa de Vicente Huidobro», *Anales de Literatura Chilena* 9 (2008), págs. 137-147.

69- Ya señaló Jesse FERNÁNDEZ en «Parodia, humor y prosificación en la obra de Vicente Huidobro» cómo el humor y la parodia ocupan un espacio considerable en su prosa poética y su prosa de ficción. En M.ª Ángeles PÉREZ LÓPEZ (coord.): «Vicente Huidobro. La aventura plural», *La Página* 38 (diciembre 1999-febrero 2000), págs. 33-40.

70- Raymond WILLIAMS: «Lectura de *Mío Cid Campeador*», *Revista Iberoamericana* 106-107 (enero-junio de 1979), pág. 311.

71- En *Boletín de la Universidad de Chile* 41 (agosto de 1963), págs. 64-72. Cito por el portal dedicado a Huidobro en la Universidad de Chile, en la dirección http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_jorge_tellier.htm.

72- Cito por *Mío Cid Campeador, Obras completas*, prólogo, edición y recopilación ampliada de Hugo Montes. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, vol. II, págs. 12-13.

73- Se trata de un misterioso médico y oculista 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, págs. 19 y 20).

74- Cito por la edición de Gabriele Morelli. Cátedra, Madrid, 2011, pág. 53.

75- *Ibidem*, pág. 67.

76- Isabel CASTELLS: «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), pág. 46.

77- 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». En Eva VALCÁRCEL (ed.): *Huidobro-Homenaje, 1893-1993*, Universidade da Coruña, 1995, pág. 126.

78- Óscar GALINDO: «Relatos como "objetos de ansiedad" en Huidobro, Arp y Emar», *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25 (2001-2002), págs. 15-22.

79- Tras la muerte de Huidobro, Gerardo Diego escribe un texto sobre el conjunto de la obra del chileno donde afirma que la prosa huidobriana «era obra exclusiva siempre de poeta». En «Vicente Huidobro (1893-1948)», *Revista de Indias* 33-34 (julio-diciembre de

1948); reproducido en René DE COSTA (ed.): *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Taurus, Madrid, 1975, pág. 26.

80- *Semántica de la ficción realista*. Taurus Universitaria, Madrid, 1992, pág. 120.

81- Cito por la edición de René de Costa, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 97.

82- «Vicente Huidobro», *Atenea*, 295-296 (enero-febrero de 1950), pág. 10.