

## Las prosas desmesuradas de Vicente Huidobro

Juana MARTÍNEZ GÓMEZ

Universidad Complutense de Madrid

Cuando decidí el título de esta conferencia como “Las prosas desmesuradas de Vicente Huidobro” estaba pensando en una noción cuantitativa, de medida, con la que pretendía referirme a todos los textos breves de carácter narrativo escritos por el poeta Huidobro. Sin embargo, he decidido excluir los que hubiera entresacado de las “Máximas y pensamientos”, muchos de los cuales podrían ser considerados microcuentos, y también los denominados *Cuentos diminutos*, iniciados en 1927, porque de ellos sólo publicó dos: “La joven del abrigo largo”, y “Tragedia”, auténticos cuentos brevísimos de gran interés. Entonces me limitaré exclusivamente a los textos que llevan por título *Tres inmensas novelas* que en realidad son cinco relatos breves a los que no me atrevo a llamar cuentos -aunque podrían serlo por su extensión- porque los procedimientos empleados y la estructura que ostentan se apartan de cualquier normativa sobre el género cuento, pero, sobre todo, porque creo que sería contrario al espíritu de los propios textos que arremeten contra todo encasillamiento; son textos que impugnan cualquier concepto anquilosado, cualquier idea prefijada, y reniegan de toda expresión manida, de toda literatura estereotipada.

Por ello, desde el principio se establece entre el texto y el lector una relación expectante, no reposada, atenta a la sorpresa, ya el título introduce en la lectura con una especie de juego malabar que después de anunciar un número muestra otro; así en lugar de tres novelas, el lector se encuentra con cinco y, desde luego, no inmensas sino muy breves. Y después descubre que esos cinco textos son la suma de tres “novelas ejemplares” (con la salvedad de que están escritas en colaboración con el pintor, escultor y también escritor Hans Arp) más “dos ejemplares de novela” (que sí están escritas sólo por Huidobro).

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 ni en el sentido de un supuesto provecho moralizador ni por su posible propuesta como paradigma cuando lo que pretenden realmente es negar los modelos preestablecidos. De manera que parece más bien tratarse de un término irónico que predica lo contrario de lo que formula. 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. Así de esta doble referencia cervantina lo único que se infiere es que estos textos ni son novelas, ni son ejemplares pero establecen con el lector unos burlones lazos de complicidad con los que se dispone a leerlos ya precavido de lo que pueda ocurrir.

Los cinco breves textos (1) que componen las tres inmensas novelas están identificados además de por el título por un subtítulo entre paréntesis que supuestamente quiere anticipar al lector el tipo de relato que va a leer:

1. *Novela posthistórica*, lo que quiere decir, en otros términos, novela del futuro o de ciencia ficción.
2. *Novela policial*, un género nada dudoso y muy bien definido.
3. *Novela patriótica y alsaciana*, un género de novela no frecuente pero fácilmente identificable en relación con los himnos patrióticos, y la novela histórica y con referente espacial muy concreto y explicable teniendo en cuenta que Hans Arp era alsaciano.
4. *Novela póstuma*, evidentemente no fue publicada después de la muerte de su autor pero sí después de la separación de los dos artistas o de su “muerte” como coautores de las tres primeras, lo que seguramente inspiró el subtítulo. Lo que es innegable es que, en este caso no se refiere a ningún metagénero novelesco conocido, por lo que puede crear mayor curiosidad en el lector.
5. *Novela oriental*, referencia nada extraña que inmediatamente se asocia con la conocida vertiente exotista de la literatura de raigambre romántica y modernista.

Sin embargo el lector se encuentra, más que con esas formas concretas de la convención literaria, en algunos casos con parodias destructoras de esos metagéneros, en otros con una referencia arbitraria que no se corresponde con el contenido; el lector enseguida advierte que el único afán que guía a su autor al proponer estas modalidades narrativas es acabar con cualquier forma manoseada y crear otras nuevas.

---

(1) Las citas de los textos huidobrianos proceden de sus *Obras completas*, Ed. Andrés BELLO, Santiago de Chile, 1976, 2 Volms.

Si a algo podrían parecerse, genéricamente hablando, estas falsas novelas es al cuento. Por los años en que se escriben, Horacio Quiroga, que consideraba al cuento como un género eternamente inamovible desde sus orígenes persas y árabes, acababa de establecer algunos de los principios básicos del cuento canónico. Sin embargo estos textos abordados como cuentos atacan todo principio identificatorio del género y más bien incitan a considerarlos como anticuentos por varios motivos. Por ejemplo, destrozan el hilvanado coherente de la trama y el orden de la estructura lógica y unitaria para dar paso al descentramiento y la dispersión constante. Son relatos que avanzan por la superposición de hechos añadidos más que por la realización consciente de un plan determinado. Cuando llegan a término sustituyen el final como desenlace cerrado y punto culminante por terminaciones incoherentes o diluidas a las que se llega agónicamente tras acumulación de los acontecimientos. La búsqueda del final sorprendente o revelador es innecesaria ya que se sacude y se desconcierta al lector indeteniblemente desde el comienzo. Con un predominio claro de la acción sobre cualquier otro plano del proyecto narrativo, lo que importa en estos cuentos es que ocurran cosas, aunque a veces el lector se olvide de por donde empezó o no acabe de encontrar el sentido racional de las secuencias. A costa del orden y la lógica se destaca la prioridad de inventar acontecimientos, de crear “hechos nuevos” como proponía Huidobro en su teoría creacionista, “sacando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente”.

Es indudable que a la novedad de las acciones también contribuye la originalidad de los personajes que la realizan ya que muy raramente su configuración responde a la idea del “*dramatis personae*” convencional como reflejo del hombre común. Así ocurre con los habitantes del imaginado país de Oratonía que “son los hombres más interesantes del mundo. Grandes, fornidos, de pelo verde y sin monóculo. Nacen con chaleco y a los once años les salen guantes naturales, que desde entonces tienen que cortarse un poco cada diez días.” En otros relatos, objetos, animales y espacios pueden ser personajes ejecutores de extraordinarias acciones, pero también figuras históricas, literarias y legendarias, más o menos caricaturizadas con cuyos nombres, disfraces o metamorfosis constantes se entra en múltiples ámbitos, buscando un efecto distorsionador de la realidad, una realidad que se va construyendo de forma tan sorprendente como sus propias acciones. Pero más desconcertantes son aún los personajes insólitos producto exclusivo de la imaginación del autor, como los del primer relato -la novela posthistórica- en el que el hombre ha sido sustituido por el denominado *glóbulo hermafroditico* cuya descripción no deja lugar a dudas sobre su complejión: “no más ancho que la mitad de la oreja del Angelus de la tarde, ni más largo que el meridiano de Greenwich a las 6.40 del día”. Estos seres poseen la particularidad de recibir un nombre u otro según su situación: “cuando se encuentran aislados, se llaman Antonio, y cuando se les encuentra en gru-

pos, se llaman José. Sus mujeres, cuando la cantidad de glóbulos que las forman pasan de un metro de altura, se llaman Carolina; cuando no llegan a un metro, se llaman Rose Marie”.

Entre las imprevistas hazañas de estos personajes del futuro se encuentra la inimaginable y total transformación del mundo a costa de eliminar los continentes y los mares de la tierra: Australia se convierte en un ruido colectivo, Europa en un ojal para las legiones de nebulosas, África en un estercolero tricolor, América en un suspiro perforado y Asia en un fuego fátuo, sutil y prestidigitador.

Si el espacio referencial aquí se muestra de tal modo trastocado no menores son los extravíos del espacio narrativo en la mayoría de los relatos. No deja de sorprender esa forma de estar en distintos lugares al mismo tiempo en un abrir y cerrar de ojos; o la increíble naturaleza de ciertos lugares, como aquella ciudad que cambiaba de nombre según la dirección en que soplara el viento, o aquel país tan limpio que cambiaba su camisa cada treinta años y digería su bandera igual que su exquisito *paté de foie* de piano.

Esto nos da una idea de cómo otras instancias narrativas pueden ser susceptibles de insólitos tratamientos e inesperadas transformaciones. El tiempo, por ejemplo, puede ser tan flexible como para que un relato comience en el momento en que coincidan de forma caótica fechas tan dispares como el día de Navidad, el 1° de mayo y el último día del nuevo año. O puede ser tan rígido y ordenado como para que todos los acontecimientos de otro relato ocurran cada cinco días. O puede acelerarse tanto que se imponga la rapidez del instante como en un juego de magia o que quede sustituida la progresión cronológica por la simultaneidad que permita a personajes como Anibal, Nelson, Hernán Cortés y Napoleón compartir escenarios y experiencias. Todo esto y más puede ocurrir porque raramente el tiempo se verá sometido al criterio convencional de los relojes o los calendarios.

Pero donde se percibe con mayor claridad el esfuerzo rupturista y renovador de Huidobro es en el ámbito del lenguaje. A Huidobro le interesa sobre todo desintegrar las formas rígidas de la lengua, superar la frase hecha que produce automáticamente imágenes petrificadas, para construir otras más vivas con pequeñas modificaciones lingüísticas que activan inmediatamente la imaginación del lector. De “hombres de pelo en pecho” crea “montañas de cielo en pecho”, de “viejo lobo de mar”: “viejo lobo de aire”, de “materias primas”: “materias tías” y “materias últimas”... En su preocupación por crear una realidad literaria independiente y autónoma, no rompe con la estructura del lenguaje, como había hecho con la estructura del cuento, porque hubiese producido la incomunicación total con el lector; lo que hace es alterar el aspecto referencial del mismo, que le exige un esfuerzo de reacomodación al absurdo, a la incoherencia, a la desconexión. De ahí que

el lector acepte, aunque sea poco probable, que un personaje se pasee “con su fusil cazando jabalíes sobre las cornisas y entre las gárgolas de la catedral de Estrasburgo”; o que otros coman “deliciosas velas, cerrojos en salsa Pompadour, ensaladas de llaves ganzúas, jergones a la mayonesa, corbatas a la crema y chirridos de puerta a la Duncan”. Claro que no es extraño que estrambóticas acciones e imágenes desvariantes sean las que construyen el personalísimo mundo narrativo huidobriano cuando la palabra, según se nos informa en uno de los relatos, posee unos poderes extraordinarios y puede cumplir funciones tan diversas como perfumar las flores y hacer madurar las frutas, encender los cigarros, detener los ríos, desabotonar los gabanes, lustrar los zapatos, etc.

Todos estos campos de ruptura que podrían crear un conjunto de obstáculos distanciadores del lector, están articulados, sin embargo, con otros procedimientos tan antiguos como la literatura misma que tratan de mantenerlo implicado. En ese sentido es en el que se hace un abundante uso de la función fática del lenguaje, para establecer una comunicación cercana y directa con el lector al que se le puede nombrar a veces con bastantes dosis de empatía como “el culto lector”, “nuestros amados lectores”... Frases como “Para la perfecta comprensión de nuestra historia”, o “como el lector habrá podido comprobar” que se repiten a lo largo de todos los relatos, están requiriendo una especial actitud, cierta desenvoltura del lector que, integrado ya en el irracionalismo del texto comprende que lo que quiere el autor es que no entienda nada y entonces, habiendo desistido de comprender los incomprensibles mecanismos que organizan las historias, se deja llevar por el sentido del humor, factor que, a poco de comenzar la lectura, ve erigirse como eje primordial de los relatos. Sólo por la vía del humor, el lector es capaz de introducirse en otro sistema de analogías o aceptar la carencia de ellas y, por lo tanto, también las incoherencias del relato.

Para Huidobro el significado de la risa guardaba un concepto más profundo del que podía mostrar en apariencia, la risa era una gran potencia evasora, una válvula de escape salvadora como podría ser el llanto. El sentido del humor era una faceta más de su ilimitado espíritu y una vertiente de su literatura que se hace especialmente patente en estas obras; es esa faceta humorística la que las conecta con el espíritu de la época, con la estética vanguardista que practica la comicidad, como un modo de rebelión y subversión, desde un humor alegre y jovial hasta el más oscuro humor negro. Es la época que dió hombres como Charles Chaplin, Bontempelli, Pitigrilli y Gómez de la Serna y provocó múltiples reflexiones filosóficas sobre el significado profundo y trascendente de lo cómico y del humor como una de sus especies. La idea inicial de Bergson de que existe una “lógica de la imaginación” muy distinta de la “lógica de la razón”, con la que suele estar en pugna, es la que hay que considerar muy especialmente en relación con lo cómico.

Precisamente por entonces el humorismo acababa de ser proclamado como uno de los *ismos* del momento por el buen amigo de Huidobro, Gómez de la Serna quien consideraba que toda la literatura de la época debía estar impregnada de humor, “descalabrada” de humor y así lo veía confirmado en la producción más vanguardista:

*En el cubismo, en el dadaísmo, en el superrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado (2).*

Ramón, que había publicado poco antes, con el mismo afán paródico y destructor que Huidobro, sus *6 falsas novelas* en las que consecuentemente el humor era también un elemento indispensable, consideraba que el humorismo consistía en “echarlo todo en el mortero del mundo, devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba”: “Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí” (3). Confusiones y dislates que, como hemos visto, se producen en la narrativa de Huidobro. Por otra parte, y en consecuencia, la ausencia de humorismo en la literatura provocaba, según Gómez de la Serna, “heridas de muerte, de inercias”, y, también, efectos como la “tiesura”, la “monstruosidad”, porque el humorismo era la clave que podía conferir a la literatura la flexibilidad imprescindible para “disolver el arte concebido en grandes pedruscos” y para “aceptar que las cosas pueden ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es”. Este “no ser lo que es y ser lo que no es” creo que es el principio que rige los relatos de Huidobro que utilizaba distintos procedimientos para poner las cosas “patas arriba” ramonianamente.

El humor puede ser conseguido por ejemplo, mediante ciertos ejercicios de transtextualidad, algunos de los cuales consisten en la simple alusión, pero alusión desvariada, impertinente, a otros textos o a personajes literarios o a otros autores con cuyos nombres se bautiza a veces a los personajes de los relatos; la sola aplicación de nombres conocidos para el lector a otros individuos con comportamientos muy distintos del personaje referido causa un efecto humorístico por contraste. Otros ejercicios intertextuales consisten en la transposición, por puro divertimento, en la reescritura de textos que adquieren una dimensión lúdica vertidos en otro contexto que no guarda ninguna relación lógica con el texto del que proceden, lo que estaría muy cerca de la parodia clásica.

También se emplea la autorreferencialidad como un factor humorístico cuando se juega con los nombres de los dos autores, Vicente Huidobro y

---

(2) Ramón GOMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975.

(3) Ramón GOMEZ DE LA SERNA, *Ismos*, Madrid, ed. cit.

Hans Arp, produciendo el efecto de personalidades mutantes. En el relato titulado *La cigüeña encadenada* (novela patriótica y alsaciana) un personaje se dirige a los mencionados como “grandes escritores Vicente Arp y Hans Huidobro” que inmediatamente intervienen como “los estimados artistas y grandes colegas Huidobro Arp y Hans Vicente”. En *El jardinero del Castillo de medianoche* (novela policial) se desarrolla una escena en un museo por cuyas salas se pasean “diversos personajes y personalidades del nuevo mundo literario y artístico” entre los que se encuentran “todos los célebres Antonios”, como por ejemplo Antoine Picasso, Antoine Miró, Antoine Tzara, Antoine Breton, etc.; y entre ellos los “Antoines de los Antoines, Antoine Huidobro y Antoine Arp”. Como se ve aquí, el humor pretende la burla del mundo convencional que comienza por ellos mismos, primero aboliendo su identidad como individuos para intercambiar su personalidad; después en esa referencia al nuevo mundo artístico contrario al estatismo de los museos y en el que todos tienen algo esencial en común y, desde luego, ellos algo también muy diferente de los demás cuando se distinguen de forma tan cubista por “el alto talle de sus ojos, la elegancia de sus dientes, la lucidez de sus cabellos”.

Se podría hablar de un humor carnalesco en el sentido de que estos relatos ofrecen una visión del hombre y de las relaciones humanas diferentes de las establecidas normalmente; en ellos se crean un complejo de relaciones liberalizadas, opuestas a todo lo previsto y lo perfectamente acabado y no sólo exentas de pretensiones de inmutabilidad, de eternidad sino, al contrario, sometidas a todo tipo de transformaciones. Transformaciones inauditas que afectan a los personajes literarios y a los escenarios de sus acciones y que traducen un mundo de valores inestables, cambiantes. Personajes que se escamotean tras múltiples disfraces como en un perpetuo carnaval que dificultara el reconocimiento de su auténtica personalidad. Así encontramos personajes que cambian de identidad, personajes que se tornan objetos, objetos que se convierten en otros objetos, espacios que se modifican o se vuelven otros en un instante, etc. El caso más notorio puede ser el del último relato *La misión del gangster o la lámpara maravillosa* (novela oriental) en la que todos los personajes se convierten en gangster: los honrados comerciantes, el banquero millonario, la ilustre bailarina, el gran industrial, la descendiente de la Papisa Juana, el eminente sabio, centenares de policías, distinguidos graduados, ilustres políticos, ministros, senadores, futbolistas, coroneles, manicuras y bomberos y poco a poco todos los habitantes de una ciudad hasta que termina el relato: “una vez que todos los habitantes de Peterunia fueron *gangsters*, se acabaron los *gangsters* de Peterunia”.

Estas constantes transformaciones que pueden llegar a mostrarnos un mundo al revés, como acabamos de ver, refuerza la cosmovisión carnalesca con sus formas dinámicas y cambiantes; traduce la posibilidad de un nuevo ordenamiento en el mundo, el mundo “patas arriba” de Gómez de la

Serna, regido por la lógica de la imaginación, no de la razón, la lógica de las “cosas al revés” y contradictorias, de las permutaciones constantes. De esa forma no nos podemos extrañar de acciones invertidas como “la lucha de unos misioneros contra los indígenas de unas islas del Pacífico”, o que unos jesuitas puedan devorar a unos antropófagos, o que los periódicos comenten los encantos de la próxima guerra, ni que por sus “efectos insuperables” la cocaína y la morfina sean muy recomendables para los octogenarios. Dentro de este mundo cambiante y vuelto de espaldas a la lógica racional, es posible trastocar conceptos básicos en la historia de la humanidad, cosificar abstracciones como Libertad, Igualdad y Fraternidad y hasta materializar actos fisiológicos inconscientes.

Otra manifestación del humor carnavalesco reside en lo que podríamos llamar la gigantización del mundo narrativo, consistente en una tendencia a la exageración que supera los límites del sentido común; una desfiguración hiperbólica de la realidad vista a través de comparaciones como “La señora Troisième Weber abría sus brazos más grandes que la Australia” o de imágenes desafortunadas que despliegan de forma literal el lenguaje metafórico: “una inmensa selva de aplausos acogió las palabras del insigne dictador. Aplaudían los vivos y los muertos, aplaudían las flores y las campanas”. Es muy notorio el gusto por la acumulación, el amontonamiento, el predominio de la cantidad sobre la calidad con un buscado efecto humorístico, la marcada tendencia a presentar los hechos o situaciones con una desproporción ilimitada a través de descripciones caóticas y enumeraciones cuantitativas: “Se veían pasar a una velocidad diabólica y moderna toda clase de motocicletas, una detrás de otra, doscientos automóviles, sesenta y siete aeroplanos, perros policiales, palomas mensajeras, caballos árabes, varios hábiles *skieurs*, tortugas privadas de Scotland Yard, langostas fritas de la rue de Saussais, etc”.

Sin duda, el ejemplo más elocuente de ruptura y desbordamiento del caudal de la normalidad, de ese gigantismo carnavalesco, se encuentra en el humor irónico del desenlace de *La cigüeña encadenada* cuando a la muerte de un héroe, el mariscal Duval, su nombre invade todos los órdenes de la vida de un país:

*... para perpetuar su memoria entre los hombres, todas las avenidas, las plazas y las calles fueron bautizadas con su nombre. En medio del entusiasmo general, todos los ríos, las montañas, los árboles, las flores, los animales, los insectos fueron bautizados Duval. Todas las familias se llamaron Duval. Dios fue honrado por los creyentes con el nombre de Duval. Los mejores platos en los restaurantes, y los mejores vinos, se llamaron Duval. Pronto todo se llamó Duval. Así la lengua fue extremadamente hermosa y simple. Cuando dos amigos se encontraban en una calle o en un bar, se hablaban en el más puro Duval. Uno decía al otro: -Duval, duval, duvalduval, duvalval...*

El grado de humor de los relatos huidobrianos desemboca en la incongruencia total del disparate. El disparate que se halla a cada paso por sus líneas tanto en las descripciones y los asertos del narrador, como en las acciones y los discursos de los personajes. El disparate entendido, dentro de la más pura tradición hispánica, iniciada por Goya, quien desde los *Caprichos* transmite una visión distorsionada de la realidad que, en su caso, es reflejo de la vivencia de un mundo a su vez dispartado, incomprensible, absurdo que había negado el orden de la razón. *Caprichos* y *Disparates*, que ya contenían anticipadamente elementos expresionistas y surrealistas, ofrecen la personalísima imagen goyesca de una humanidad degradada, grotesca y, a veces, monstruosa. Ya en nuestro siglo y contemporáneos de Huidobro, los *Caprichos* y *Disparates* de Gómez de la Serna mantienen otra relación con la realidad más cercana a la del poeta chileno que propone el disparate, precisamente al contrario que Goya, para renegar de la razón por desconfiar de ella; el disparate para Huidobro no es el efecto irritado de una situación sino un alertante proyecto revivificador frente al mundo pétreo y agonizante que le tocó vivir.

Gómez de la Serna había esbozado una “teoría del disparate” en la que lo emparentaba con lo humorístico y lo consideraba la forma más sincera de la literatura porque “el pensamiento del hombre y el alma humana son unos puros disparates”. Oponía el disparate a la “estética del acierto”, a la estética de la otra literatura, la más fácil, la que posee cierta lógica y cierto anodismo, “porque la lucidez que necesita el disparate es rayana de la locura”, pero -aclaraba- “nada más risueño, más convincente, más abrumador que el disparate franco”. Y definía los disparates como “proyectos que no pueden salir de su éxtasis de proyectos” y como “situaciones que se resuelven sin revolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad” (4).

Los relatos de Huidobro forman un conjunto complejo y variado de estos proyectos o situaciones rayanas de la locura que se quedan pasmadas en su absurdidad. Todos ellos construyen imágenes desvariantes que muestran las desavenencias entre el mundo establecido por la ciencia y la razón y el mundo literario. Imágenes que tanto pueden romper las leyes de la física como alterar todos los órdenes constituidos por el género humano, y por las que se ha regido el mundo civilizado, para reordenarse en otro sistema de categorías. Así, los grandes motores del mundo contemporáneo instalados en organizaciones de carácter político y religioso; todo un sistema impuesto de ideologías y creencias queda trastocado, desfigurado, y, desde luego, envilecido. Y no menos los altos conceptos, los sonoros ideales como el heroísmo, la patria y la revolución puestas ridículamente en entredicho en sus narraciones, que ponen al descubierto que los verdaderos resortes del mundo son, sin embargo, la tiranía, el fanatismo y la corrupción.

---

(4) Ramón GOMEZ DE LA SERNA, *Disparates*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1921

De esas condiciones emerge, como un factor inevitable, la guerra, expresión máxima de un mal, no sólo de su tiempo sino de la historia de la humanidad. La guerra es un motivo recurrente en los relatos huidobrianos, y también la muerte, pero, como en todo, Huidobro juega a desvirtuarla, confundiendo las victorias y las derrotas, a los vencedores y a los vencidos, desamentizando los términos de la paz y la guerra. Al lado, el fenómeno de la muerte se muestra desprovista de solemnidad ya se trate de la de héroes o de la de villanos, ya sea la muerte de forma natural o por asesinato; siempre se ofrece de ella una visión intrascendente, trivializada, muy cercana a la vida, tanto que los muertos suelen dar, a menudo, señales diversas de gran vitalidad. Es decir confundiendo también los términos de la vida y la muerte.

Huidobro es un escritor insatisfecho y discorda con los desatinos sociales de su época y con otras de las muchas manifestaciones de la modernidad, relacionadas con el mundo de la ciencia y el progreso, convencido, por ejemplo, de la inutilidad de ciertos descubrimientos en que se empeñan los científicos y por lo tanto del distanciamiento y la incomunicación entre la ciencia y la sociedad. Del mismo modo asiste, pesimista, al creciente urbanismo, desmesurado y anárquico, donde ve al ser humano disminuido, carente de identidad individual, masificado e inestable por la ausencia de amor y libertad.

Si Goya vive honda y trágicamente el fracaso de un intento racionalista frustrado después del pasado iluminismo del siglo XVIII español, Huidobro vive activamente las convulsiones internacionales producidas por la primera guerra mundial y después por los prolegómenos de la guerra civil española. Frente a la nostalgia de Goya por un destino racionalista perdido que sumerge a su país en los dominios de la irracionalidad, Huidobro emprende la búsqueda de la libertad y de las infinitas posibilidades del irracionalismo ante el desconcierto producido por los límites y las quebraduras del mundo con que comienza el siglo. El disparate de Goya es amargo, exasperado y pesimista, el de Huidobro cómico e inquietante acorde con su tiempo. En un encomiástico artículo sobre Charles Chaplin el poeta chileno reconocía que bastaba “contemplar el espectáculo del mundo actual para ver cuánto elemento cómico aparece en cada instante en la tristeza de la agonía”.

Y en estos relatos donde el humor es un factor dominante como hemos visto, también se inserta “la tristeza de la agonía”, no en vano Huidobro recordaba a su colega Hans Arp que en ellos había “algo más que risas y burlas”. Y, efectivamente, pese a su intento creacionista de contruir un mundo ajeno a la realidad o contemplado como otra realidad independiente, Huidobro no puede desligarse de los conflictos de su época; y su mundo narrativo, por mucho que se adhiere a los recursos del humor, y a pesar de sus locas mutaciones y sus muchos dislates, mantiene una relación crítica, irónica con los problemas de su tiempo. Lo que hace Huidobro es crear un mundo de ficción con la selección de los aspectos más nefastos del mundo

vivido, invirtiendo y trastocando las distintas categorías que lo forman para dar una versión personal en la que elimina lo trágico y sobrevalora lo cómico para rayar, a veces, en el humor negro.

Del mismo modo que Huidobro se muestra absolutamente contrario a las retóricas literarias establecidas, por vacías e inútiles, y trata de demolerlas proponiendo otras formas menos rígidas, también muestra su disidencia con los principios que sustenta la sociedad que conoce. Su forma de arremeter contra ellas es desacralizándolas, quitándoles la gravedad con que las ve revestidas poniendo al descubierto sus debilidades y sus incoherencias y, como en literatura, mostrando un talante abierto y liberador.



Vicente Huidobro con Lya de Püttü y otras actrices en Nueva York (1927).