

ALGO MÁS QUE RISAS Y BURLAS: LAS FICCIONES BREVES DE VICENTE HUIDOBRO¹

Juan Armando Epple
Universidad de Oregon
jaepple@uoregon.edu

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. Además creen que un poeta no puede presentar varios aspectos; tienen el alma monocorde y juzgan a los demás como son ellos.

*Estas páginas no corresponden, claro está, a toda nuestra obra ni a todo nuestro ser integral [...] Sin embargo hay en ellas algo más que risas y burlas. Hans Arp y Vicente Huidobro, *Tres inmensas novelas* (1935).*

El curioso repertorio narrativo que publica Vicente Huidobro en colaboración con Hans Arp en 1935, *Tres inmensas novelas*, puede leerse hoy como una *summa* paródica de las concepciones narrativas del momento. El exiguo corpus de 83 páginas, y que pone en entredicho el título del libro, contiene cinco ‘novelas’ agrupadas en dos secciones: la primera, titulada *Tres novelas ejemplares*, escritas por Huidobro y Arp, incluye “Salvad vuestros ojos” (novela posthistórica), “El jardinero del castillo de medianoche” (novela policial) y “La cigüeña encadenada” (novela patriótica y

¹ Publicado originalmente en Cáceres Milnes, Andrés y Eddie Morales Piña, eds. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. III Congreso Internacional de Minificción*. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, 2004, 121-136. Se reproduce en este monográfico, con permiso de su autor y de los editores correspondientes, debido al sumo interés y gran influencia que tienen estas páginas de Epple.

alsaciana); la segunda, escrita por Huidobro bajo el título de *Dos ejemplares de novela*, incluye “El gato con botas y Simbad el Marino o Badsim el marrano (novela póstuma) y “La misión del gangster o la lámpara maravillosa” (novela oriental).

Como ha señalado Mauricio Ostria:

Estamos, pues, en presencia de un repertorio de subgéneros novelescos (recordemos que también las novelas ejemplares cervantinas exploran distintas formas del novelar de su tiempo), que son, sucesivamente, objetos de parodia: la novela de anticipación, la novela policial, la novela histórica, la novela política, la novela de aventuras gangsteriles (118).

Si el vasto proyecto estético de las vanguardias implicaba una ruptura radical con las concepciones de la literatura en uso, y Huidobro se destacó tempranamente por sus propuestas subversivas de los cánones de la poesía, la novela e incluso el teatro, ¿cómo pudo haber ignorado el cuento, el más tradicional de los géneros, y objeto de atención especial en la prosa modernista que él conocía muy bien?

El libro de María Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos. Un estudio de la narrativa de Vicente Huidobro* (1998), se hace cargo de esta pregunta con una atención perspicaz a la creación cuentística del autor. Revisando sus textos en prosa, incluidos algunos manuscritos que se guardan en la Fundación Vicente Huidobro, María Ángeles pone en evidencia el interés que tuvo Huidobro por el cuento breve, manifiesto en un corpus apreciable, que estimula una atención crítica diferenciada. Este trabajo se apoya en sus prolijas acotaciones al tema.

En 1914 Vicente García-Huidobro Fernández publica una colección de escritos misceláneos bajo el título de *Pasando y pasando*. El autor había cumplido 21 años, y sus primeros poemarios (*Ecos del alma*, 1911, *La gruta del silencio*, 1913, *Canciones de la noche*, 1913, y *Las pagodas ocultas*, 1914) daban cuenta de su impetuoso aprendizaje modernista: una apropiación de la retórica expresiva y la diversidad temática de la escuela, incluyendo ejercicios galantes, salmos, homenajes familiares, salutations a sus héroes literarios, evocaciones eróticas, japonerías, poemas patrióticos, e incluso baladas indianistas.

El libro fue retirado de la circulación por decisión del poderoso clan familiar, escandalizado porque vio en el texto autobiográfico “Yo” una apostasía de las ideas cristianas y de la educación jesuita (el libro ha sido publicado además en una imprenta propiedad de la Compañía de Jesús) (Teitelboim, 39). La familia no reparó, al parecer, en el propósito más evidente que informaba esa temprana recopilación de textos, formulado con ostentosa seguridad en las páginas autobiográficas: una defensa de la curiosidad intelectual y de la originalidad creativa. Esos escritos del joven Huidobro, que ya muestran la postura autoafirmativa y la mordacidad crítica que van a caracterizarlo polémicamente, tienen ahora un valor biográfico: informan sobre sus preferencias de lecturas, su actitud despreciativa hacia los críticos nacionales, los

“honorables fósiles enlevitados”, su proclinatoria postulación de una joven generación poética a la que le otorga una distintiva afinidad de principios (los suyos), un empeño por hacer valer precedencias americanas en la renovación de la poesía, e incluso sobre sus primeras dicotomías semánticas, que le asignan al ámbito de la naturaleza el polo negativo de la tradición y la imitación y al de la cultura europea el estímulo electrificante de los cambios filosóficos y estéticos.

Como bien ha señalado María Ángeles Pérez López, el libro incluye tres textos que pueden considerarse cabalmente ficcionales: “La romanza de los besos”, “Abuelita” y “Pedro Arenales”. “La romanza de los besos” (que el autor registra como su primer cuento) es un ejercicio de aprendizaje que recurre a las fórmulas tópicas del romanticismo sentimental y a la retórica melodramática para narrar la peripecia de una mujer que al enviudar, traiciona el juramento de amor que le hiciera a su esposo, aceptando los requiebros de un nuevo pretendiente. Cuando este la besa, en un gesto que repite la escena del primer encuentro pasional de la protagonista, la misteriosa pieza musical que antes surgía como un *Leitmotiv* para reafirmar el rango sublime del pacto amoroso original se deja oír de nuevo, esta vez imponiendo un reproche admonitorio que tiene el efecto de despertar en la mujer un brusco y enajenante sentido de culpa. Los dos textos que siguen evidencian una mayor soltura creativa, configurando sus temas como una relación ambigua entre lo conjetural y lo real, la vigilia y el sueño. Aquí advertimos una actitud narrativa que tendrá un desarrollo distintivo en su obra posterior: la confrontación de las convenciones morales y sociales con un distanciamiento paródico. A la vez, Huidobro se adhiere a una de las preferencias tópicas más recurrentes en la narrativa chilena: la representación de la casa y del orden familiar como un cronotopos que concentra simbólicamente los paradigmas conflictivos de la sociedad nacional. Sus relatos evidencian lecturas de al menos dos novelas señeras de este registro: *El ideal de una esposa* (1887), de Vicente Grez, y *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco. Varios de sus relatos, pero en mayor medida sus novelas, se articulan dramáticamente a partir de la tensión entre el acatamiento al orden familiar, sometido a normas tradicionales y a una ideología de consenso —aquella representada paradigmáticamente por la novela fundacional *Martín Rivas* (1862)— y la incitación a la aventura onírica o transhistórica en busca de un espacio de realizaciones utópicas. “Abuelita”, que podría leerse como un texto cifrado alusivo al trato coercitivo que le impone la familia al poeta idealista y visionario, narra la odisea onírica de Juan el Rebelde, un muchacho que es castigado por su padre por querer huir de la casa y encerrado en un cuarto. La única persona que lo socorre es su abuelita. Allí sueña con una serie de actos rebeldes que convierten su prédica revolucionaria, sus manifiestos verbales, su “poema de la sangre”, en acción directa. Cuando va a ser ajusticiado despierta del sueño y se encuentra en un calabozo, rodeado de la imagen de Cristo y de los retratos de Espartaco y de Savonarola. Entonces invoca, como un niño desamparado, a la única figura tutelar

que pudo ayudarlo, la abuelita fallecida hace muchos años. El juego de contrastes extremos entre la prédica nihilista y la acción redentora, la amenaza y la puerilidad, el rencor y la inocencia, convierten el relato en un juguete cómico que hace irrisión a la vez de las utopías llevadas a un plano absolutista y de la regresión al refugio primordial del orden familiar. “Pedro Arenales”, por otra parte, adopta paródicamente el símil naturalista del “estudio psicológico” para describir la obsesión enajenante de un personaje a quien su esposa había prometido revelar un secreto importante de su vida, falleciendo justo el día antes de cumplir su promesa. El personaje, consumido por las dudas, y sobre todo por la sospecha de haber sido engañado, solo piensa en la muerte. Al comienzo del relato le pide a su amigo, el narrador, que lo mate, pero este trata de disuadirlo. Luego, al enterarse de los motivos de ese estado de angustia, le sugiere fríamente que se mate. Al día siguiente se entera por los diarios del suicidio de Pedro, y acepta esa decisión como algo perfectamente razonable. El relato se abre y se clausura con el grito estridente de un loro enjaulado que repite una frase infantil. Esta frase pueril y cacofónica establece un contraste absurdo entre el lenguaje petrificado en su etapa primaria, imposibilitado de expandir su vuelo, como Pedro Arenales (el simbolismo del nombre es por demás evidente) y el misterio de la conducta humana, cuya verdad, siempre conjetural, solo se revela transponiendo iniciáticamente los túneles del silencio.

De especial interés es la producción huidobriana sedimentada en lo que hoy la crítica distingue como minificciones o microrrelatos. Las fechas de composición de estos textos, sus aperturas intertextuales, su fluidez semiótica, los sitúan entre los precursores modernos del género, junto a Julio Torri y Leopoldo Lugones (Lagmanovich, 20-23).

En su libro *Vientos contrarios* (1926), Huidobro incluye dos secciones, distintivamente separadas, que adoptan la tradición del breviario de máximas, glosas y sentencias. Uno de sus modelos explícitos es el conocido libro *Del amor* de Stendhal.

La disposición miscelánea del breviario canalizaba textos de configuración narrativa autónoma, que ahora pueden filiarse a uno de los orígenes del microrrelato. En esta recopilación encontramos varios textos donde la base narrativa posee una significación autosuficiente, diferenciándose de otras formas breves como el apólogo o la máxima:

Esa perla sola, triste en el pecho de esa dama, ¿te acuerdas?, parecía llorar recordando su ostra (y las historias de naufragios que le contaban los caracoles en su infancia).

Dios después del séptimo día cayó al suelo sin conocimiento y pálido de fatiga.

Cuando volvió en sí encontró a su lado una partera que le estaba tomando el pulso.

Eva en el Paraíso regalaba la manzana; después que salió del Paraíso empezó a venderla.

Los animales del Jardín de Plantas visitan a los parisienses todos los domingos.

Es su fiesta y su espectáculo de día de fiesta, reírse de los burgueses de dos a cinco.

En la tercera sección del libro, que agrupa crónicas y comentarios sobre obras, personajes literarios y autores, hay un breve texto cuyo propósito es denostar las convenciones que rigen la sociedad y que terminan por anular la autenticidad vital del individuo. Usualmente, en el artículo de costumbres o en la crónica, el soporte anecdótico tiene como función ilustrar las opiniones y reflexiones del autor, y en este sentido aparece fuertemente fiscalizado por una idea matriz. Pero en “Cuerdo y resignado”, las situaciones individualizadas de los dos personajes-tipo, el hombre “cuerdo” que le pide a su congénere que sacrifique sus ideales a las conveniencias sociales, y el hombre “resignado” que descubre tardíamente el efecto paralizante que tuvo ese consejo en su propia vida, adquieren un dinamismo expresivo y una legalidad narrativa que terminan por sobrepasar el control ideológico sobre el asunto. Las historias paralelas se entrelazan al final en el motivo fantástico del “muerto vivo”, donde los personajes se liberan a la vez de sus ataduras sociales y terrenales, y en el caso emblemático del portavoz de la conciencia “moral”, escenificando una pelea que libera su carroza funeraria del control del cochero y la lanza por las calles en una carrera loca, absurdamente vital.

En lo que revela sin duda una percepción nítida de los rasgos estéticos y opciones expresivas de la ficción ultracorta, Huidobro da a conocer en 1939 tres textos brevísimos, anunciando que formaban parte de un proyecto iniciado en 1927 bajo el título de *Cuentos diminutos* (Pérez López 1995, 123)². Su voraz curiosidad literaria y su prolífica inventiva lo llevaban a anunciar periódicamente nuevos y muy divergentes proyectos, pero en este caso es evidente que estaba atento a la decantación, todavía embrionaria, de una nueva estructura genérica de la ficción. Este proyecto se inserta en el intenso proceso de exploración y transgresión de los límites canónicos de la ficción que emprendía por esos años la literatura vanguardista, y que Huidobro

² Originalmente aparecidos en *La Nación*, Santiago de Chile, 5 de noviembre de 1939, p. I, supl. “La joven del abrigo largo” y “Tragedia” han sido recopilados en *Antología*, edición de Eduardo Anguita (1945), 180 y 190; también en *Obras completas* (1976), 909 y 910.

asumió con denodado entusiasmo y con una preferencia por el asedio lúdico a los discursos consagrados: por la desacralización burlesca antes que programática.

Los tres microrrelatos, “La joven del abrigo largo”, “La hija del guardaaguas” y “Tragedia”, están temáticamente conectados, y a la vez parecen adecuarse a un subtexto de progresión de la experiencia de la mujer. El núcleo temático es la oposición entre la personalidad pública y la secreta, el orden de lo convencional y el de la libertad. El primero se centra en una muchacha que oculta un secreto, sobre el que se ofrecen varias conjeturas (una de las cuales alude al embarazo y procreación no deseados); el segundo, en una niña cuyos padres la protegen celosamente del tráfico del mundo moderno; y el tercero, en los dilemas de una mujer casada.

Pero lo que nos parece más significativo estéticamente es que estos tres relatos configuran otras tantas opciones del motivo literario del doble o del desdoblamiento del sujeto moderno.

El tema del doble, que alcanzó un desarrollo distintivo en el romanticismo alemán, ha tenido un tratamiento privilegiado en la literatura contemporánea, ampliando y redefiniendo cualitativamente sus patrones argumentales. Es un registro que se hace cargo tanto de las falacias sociales de la modernidad, del acatamiento a una concepción disciplinaria del individuo y del sentimiento de escisión enajenante y de incompletud de ese “yo” moderno.

Hay varios estudios que han propuesto clasificaciones tipológicas del tema, con categorías que suelen combinar las disciplinas psicoanalíticas con las estético-literarias. Estos parámetros de elucidación se legitiman teniendo en cuenta los vínculos históricos entre el nacimiento de la psicología moderna y el desarrollo de una nueva estética de la conciencia. Clifford Hallam, por ejemplo, junto con señalar el notable desarrollo y complejidad psicológica que ha tenido el motivo del doble en la literatura contemporánea, destaca el predominio de un corpus narrativo donde el motivo expresa los dilemas del “ser fragmentado” o del “yo incompleto”. Esta concepción de la personalidad se funda en el interés por los fenómenos de represión, supresión y compensación de los deseos explicados por las teorías psicoanalíticas de Freud y Jung, y que fueron prontamente incorporadas al acervo cultural de los escritores (Hallam, 22-23).

Los modelos de clasificación de mayor vigencia proponen una distinción entre configuraciones del desdoblamiento externo (objetivos) e interno (subjettivos), con una gama de situaciones argumentales en cada caso (Jourde & Tortones, 91-130; Herrera, 115-150). Para el objetivo de este trabajo, me referiré a aquellas modalidades que considere afines a la índole de cada conflicto.

“La joven del abrigo largo” adopta la apariencia equívoca de un retrato o un esbozo humano sin progresión ni resolución narrativa. Es la descripción de una muchacha que cruza cada día por la plaza (el centro social emblemático de la sociedad hispánica) ataviada con un sobretodo anacrónico. El narrador ofrece varias

explicaciones, en tono siempre conjetural, para explicar el secreto que parece esconder la joven: una razón física (anormalidad fisiológica), una psicológica (la timidez o el sentimiento de inferioridad), una fantástica (un embarazo de varios años), una metafísica (la introspección existencial), y finalmente un tabú mítico (la alusión al incesto). Estas interrogantes aluden irónicamente a la costumbre de fijar la “normalidad” por la apariencia exterior y de explicar la personalidad de acuerdo con padrones cognoscitivos unívocos y unidimensionales. El asedio conjetural del narrador anula la razón unidimensional y potencia en cambio una trama de ocultamientos o narrativas suprimidas, estimulando al lector a proponer su propia explicación, pero, sobre todo, a reconocer el entretejido inconmensurable de la psiquis humana. El relato transgrede la dicotomía binaria, de cuño realista, entre el yo público y el yo privado, y el abrigo se desdobra como símbolo a la vez protector y revelador de un sustrato múltiple de identidades, afín a lo que se ha denominado “fragmentación *ad infinitum*” del sujeto (Herrera, 61).

“La hija del guardaagujas” rearticula la oposición tradicional entre ciudad y aldea para representar, en una apretada síntesis dramática, el conflicto entre la seguridad del espacio originario del campo y la infancia, y la amenaza del tráfico de la modernidad, simbolizada por los trenes. Sorprende encontrar aquí un esquema precursor de la poética “lárica” de Jorge Teillier.

Los padres de la pequeña ejercen una labor ahora subsidiaria en el engranaje modernizador del mundo, que convierte a la humanidad en una masa fantasmagórica y alienada, viviendo una complaciente distopía homogeneizadora. Y anticipan un *dictum* nefasto en la historia de la hija, al constatar su adhesión segura a esa mecánica citadina y asegurar que un día será sacrificada al tren, a ese juguete del progreso. La víctima aparece como una figura condenada a una trágica escisión o desdoblamiento existencial, destino que adquiere un aura patética y absurda al estar diagramado justamente por sus guardianes.

En “Tragedia”, Huidobro presenta una elaboración sin duda provocativa e iconoclasta del tema de la doble personalidad, al centrarla en una figura femenina. Olga María, la protagonista, se bifurca en dos opciones de realización paralelas: una que acepta las convenciones tradicionales del matrimonio y otra que permanece soltera, eligiendo una relación de libertad pasional con un amante. El marido, enfurecido, la mata, sin saber que mata el lado fiel de la mujer (María) y deja libre el lado que le es ajeno (Olga).

Al narrar la historia desde la perspectiva interiorizada de la mujer, Huidobro radicaliza la subversión de las oposiciones binarias entre normatividad y fantasía, lo público y lo secreto, entre realidad y absurdo: la doble personalidad se despliega como condición normal del sujeto, y el sometimiento a una sola identidad, codificada socialmente, se presenta como un equívoco gnoseológico, un reduccionismo absurdo. La figura femenina canaliza más de una formalización del tema del doble, y

se convierte en un ejemplo propicio de sus variados registros argumentales: objetiva desde las oposiciones tradicionales entre el yo social y el yo natural, el sujeto consciente y su plano inconsciente, la razón y la pasión, etc., hasta las caracterizaciones antibinarias como el motivo de los “pares complementarios” (Herrera, 62) o, en el caso de la relación empática y en último caso trascendente con el amante innominado, el motivo que Shelley denominó “epipsique”, donde el sujeto prefigura y luego proyecta en la figura amada un ideal de absoluto, convirtiendo a ese complemento humano en un “instrumento de unificación consigo mismo” (Herrera, 61).

Quiero destacar, por último, dos cuentos huidobrianos que presentan un cierto paralelismo temático y de configuración expresiva. Ambos describen peripecias impulsivas de rebeldía social, que se inician con una contención momentánea de la voluntad para luego desbloquearse o distenderse en un haz descontrolado de asociaciones, donde la metáfora del viento se correlaciona con la expansión surrealista de la acción narrada: el acto de liberación individual, precario o fallido, se sublima como liberación poética, como remolino verbal.

No he podido encontrar la referencia sobre la publicación del cuento “Maguay”, que se conserva en fotocopia en los archivos de la Fundación Vicente Huidobro. Pienso que data de la etapa en que colaboró con el poeta Pablo de Rohka, con quien guarda alguna afinidad estilística, que bien podría ser paródica, en el tono sentencioso y la exaltación tremendista del asunto. El protagonista de la historia es un trabajador de contextura recia y disposición noble que, humillado por la cesantía y la miseria, se ve obligado a robarse un pollo que se exhibe en un restaurante de lujo. El narrador, adoptando la retórica y el tono admonitorios de un abogado defensor, presenta al hechor como una víctima de la iniquidad humana, apelando a la compasión social. El protagonista adquiere el rango de un arquetipo de la pobreza, y el gesto delictual se convierte en un evento apocalíptico que paraliza por unos segundos el universo. Luego, Maguay se ve apresado y zarandeado por un torbellino cada vez más violento que lo arrastra por las calles acusadoras y lo deposita en una prisión. Allí es sometido a un interrogatorio kafkiano, en que el tiempo se dilata hasta límites inverosímiles mientras se suceden voces de jerarquías militares cada vez más altas, que ridiculizan la precariedad del delito. Cada instante se vive como una expansión retroactiva del tiempo histórico y la acusación deviene en una versión demoníaca del pecado original. Pero el delito sancionado opera como un gesto liberador de la conciencia, al poner en descubierto el fundamento represivo del poder militar. La repercusión cósmica de la pequeña tragedia evoca la voluntad totalizadora que Huidobro le asigna a la nueva poesía en su manifiesto “Total”: “La gran palabra que será el clamor del hombre en el infinito, que será el alarido de los continentes y los mares hacia el cielo embrujado y la tierra escamoteada, el canto del ser realizando su gran sueño, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total” (Huidobro 1976, 756).

En 1940, Huidobro publicó en la revista *Multitud*, dirigida por Pablo de Rohka, un relato titulado “El hermoso juego”. Este texto, como advierte María Ángeles Pérez López, debería filiarse a su producción narrativa y no a la serie de artículos sobre Chile que recopiló José Alberto de la Fuente (Pérez López 1995, 123). El espacio geográfico-social acotado en este relato lo vincula a ese mundo nortino de Chile que la generación del 38 va a privilegiar como el sustrato épico del movimiento social del país: el espacio originario de la clase obrera, de sus organizaciones partidarias y de la literatura social. Su adhesión, más temperamental que ideológica, a la intelectualidad de izquierda prevaeciente, está declarada en uno de los tantos proyectos novelísticos que anunció: una novela titulada *Salitre* (Pérez López 1998, 34).

La historia se sitúa en una oficina salitrera del norte de Chile. El protagonista, un oficinista aburrido y sometido a las invectivas humillantes del capataz de los obreros, un francés rabiosamente anticomunista y racista, es estimulado un día por un “viento tempestuoso” que agita la monotonía de la pampa y concibe la idea de crear un juego poético a partir de la frase denigratoria del jefe (“Raspad al ruso y encontraréis al tártaro”), utilizando el método de la escritura automática. El texto se despliega como un remolino verbal movilizado por la asociación libre de ideas:

Raspad al ruso y encontraréis al tártaro.
Raspad al tártaro y encontraréis la salsa.
Raspad la salsa y encontraréis al buque.
Raspad al buque y encontraréis al inglés.
Raspad al inglés y encontraréis la langosta.
Raspad la langosta y encontraréis al americano.

Inicialmente, el juego se impone como un remedio ingenioso contra el tedio, un sucedáneo del juego de naipes al “solitario”. Poco a poco se erige en el pasatiempo favorito de la comunidad de trabajadores y empleados, quienes, utilizando la variante colectiva llamada “el cadáver exquisito”, convierten el ejercicio poético una catarsis liberadora. Se organizan espontáneamente concursos literarios, y el inventor del juego tiene la oportunidad de analizar en ese amplio y dispar registro tanto los soterrados rasgos psicológicos de los que escriben como las distintas funciones utilitarias que le asignan a la poesía, traicionando muchas veces su sentido original, su libertad expresiva. El autor está criticando aquí, sin duda, la distorsión del espíritu poético de la vanguardia por sus malos imitadores. El creador, el poeta rebelde, es expulsado de la compañía, pero antes de irse decide confrontar al capataz: le pide que se acerque y le lanza una andanada de versos que hacen huir de su puesto de poder al temible representante del capitalismo. La tirada rítmicamente sincronizada de versos exalta la primacía universalista del poeta sobre las divisiones geográficas, sociales y nacionales, y celebra la misteriosa eficacia del lenguaje, cuando se asume como exploración lúdica de sentidos y destitución de jerarquías aparentemente sólidas.

La narrativa breve de Huidobro es una dimensión más de su proceso de consolidación de una poética particular. La disposición burlesca y transgresora de sus temas es la misma que caracteriza a ese poeta explorador que él mismo definió en su “Manifiesto tal vez” (Huidobro 1976, 751). Y su distanciamiento irreverente de las convenciones –incluidas las ideologías de redención más prometedoras– es afín al de “una poesía escéptica de sí misma”, una poesía que se afirma en una orgullosa marginalidad: “He aquí por qué el Poeta equivale a Vagabundo sin oficio activo, y Vagabundo equivale a Poeta sin oficio pasivo”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Coates, Paul. *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Hallam, Clifford. “The double as incomplete self: toward a definición de doppelganger”. Crook, Eugene J. ed. *Fearful Symetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*. Tallahassee, Florida: University Press of Florida, 1981. 1-31.
- Herrera, Víctor. *La sombra en el espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Huidobro, Vicente. *Antología*. Edición de Eduardo Anguita. Santiago: Zig-Zag, 1945.
- . *Obras completas*. Tomo I. Edición de Hugo Montes. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976.
- . *Textos inéditos y dispersos*. Recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993.
- Jourde, Pierre et Paolo Tortonese. *Visages du double. Un theme litteraire*. Editions Nathan, 1996.
- Lagmanovich, David. “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4 (1996): 19-37.
- Ostria, Mauricio. “El lector en la práctica textual creacionista: un relato de Vicente Huidobro”. *Escritos de varia lección (ocho estudios)*. Concepción, Chile: Ediciones Sur, 1988. 107-126.
- Pérez López, María Ángeles. *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998.
- . “La hija del guardaagujas: un cuento desconocido de Vicente Huidobro”. *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 123-128.
- Teitelboim, Volodia. *Huidobro, la marcha infinita*. Santiago: Ediciones Bat, 1993.

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo analiza la ficción breve de Vicente Huidobro, en especial sus tres brevísimas narraciones conocidas como "Cuentos diminutos", en tanto este tipo de textos forma parte de un proceso creativo a nivel exploratorio para el autor, y para el microcuento, como género literario.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro, ficción breve, 'cuentos diminutos', *microcuento* como género literario.

SOMETHING OTHER THAN LAUGHING AND JOKING: VICENTE HUIDOBRO'S SHORT STORIES

I analyze Vicente Huidobro's short fiction, particularly his three micro-stories, known as "Cuentos diminutos" [Diminutive stories], as illustrations of the author's exploratory and creative engagement with this new form of writing and as ground-breaking contributions to the development of the micro-cuento [micro-story] as a literary genre.

KEY WORDS: Vicente Huidobro, short-stories, 'Diminutive stories', microcuento as a literary genre.

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008