Bodegón au bon marché. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica

Eva Valcárcel

Desde finales del siglo XIX los movimientos artísticos plantearon la necesidad de crear una forma de arte que no fuera sólo producto de deleite y belleza sino que contemplase la revolución por la acción y que tendiese a cambiar el mundo mediante la actividad artística, actuando para destruir el dualismo objetivismo/subjetivismo como medios de conocimiento. Según esta propuesta, no hay un yo que contemple el mundo sino un yo que se funde con él, como veremos más tarde en el análisis de los textos, y como podemos observar en la producción plástica de cubistas o futuristas.

Las últimas décadas del siglo XIX supusieron para Hispanoamérica su ingreso en una producción económica y cultural de tipo europeo y la etapa entre 1916 y 1935, con la Revolución mexicana y la Reforma Universitaria, trajo consigo una revolución cultural y social y la práctica del realismo regionalista en la literatura, que convivirá con la propuesta vanguardista.

En los años veinte, la narrativa de vanguardia contó sobre todo con detractores que estaban condicionados por una sensibilidad estética realista. Pero en los años setenta[1], con la inclusión de los problemas de la lectura y la recepción en las discusiones críticas, se descubrió la presencia de instrumentos artísticos procedentes de la vanguardia en autores del reconocido prestigio de Cortázar. Como afirma Carlos Rincón[2], este hecho contribuyó en gran medida al avance de los estudios críticos sobre la vanguardia hispanoamericana y a que se aceptase que los movimientos de vanguardia tienen su propia historia.

La crítica hispanoamericanista sostiene mayoritariamente, en cuanto al origen del fenómeno vanguardista y a su inclusión en la historia, la tesis de que la vanguardia hispanoamericana, más que terminar el proceso de la modernidad, que se habría iniciado en el romanticicismo, abre una etapa de la cultura occidental, cuyos iniciales pilares se fraguan en la época modernista. Nos encontramos, pues, con un reordenamiento de la historia de la cultura que reconoce, como pertenecientes a la modernidad, las siguientes etapas: modernismo, vanguardia, postvanguardia o contemporaneidad.[3]

La revisión de las ideas de la nueva crítica en cuanto a la historiografía, confirma que ha existido y todavía existe una dificultad para definir la vanguardia y situarla en la historia literaria. Por ello, la mejor manera de acercarse a este fenómeno es abandonar la pretensión de definir la vanguardia como una fórmula precisa y, en lugar de ello, investigar la producción y la función de los diferentes grupos dentro de su contexto histórico. Ese estudio muestra, de manera explícita, la existencia de una teoría y de un objeto que aparece invariablemente como sustrato ideológico vanguardista y que trataremos de resumir.

La sociedad moderna, según Walter Benjamin[4], experimentó la necesidad incompatible de aproximar el objeto artístico a si y a la masa y, además desea, reproducirlo. Al multiplicar los ejemplares, las técnicas de reproducción sustituyen un fenómeno de masas por un acontecimiento que había tenido lugar una sola vez. La pérdida de la recepción contemplativa del arte se pierde con la destrucción de su aura, que es también

la liquidación de la tradición, y se traducirá finalmente en el arte del fragmento. El arte no es ahora un instrumento actuando sobre la realidad, sino que él mismo es parte de una realidad creada. Los artistas rechazarán la mímesis, la racionalidad, la trama y la representación realista, para describir un fenómeno artístico y estético en el que la práctica del arte coincidirá con la reflexión sobre el arte, ya que existe una conciencia linguística de la realidad, formulada por Benjamin, según la cual el lenguaje no refiere un mundo preexistente, sino que construye la realidad, no es un medio de comunicación sino que comunica en si. La reflexión estética del artista no precede a la obra sino que la anticipa para transcenderla.

El soporte de la obra de vanguardia, el sistema de relaciones conceptuales implícitas que se concentran en ella,su forma, se construye con la idea fragmentaria de la unidad frente a la idea jerárquica de unidad superior clásica. Eso explica que la poesía o la prosa lírica constituyen los mayores logros de la vanguardia literaria.

Las manifestaciones artísticas vanguardistas llaman la atención en un principio por la radicalidad de sus formas rupturistas; sin embargo, el experimentalismo de la vanguardia es más profundo y plantea la necesidad de enfrentarse a convenciones sociales de todo orden y a desarmar el aparato comunicativo ordinario, suprimir los objetivos artísticos, acabar con los temas literarios. La actitud iconoclasta en el discurso ideológico llevó a la producción de un lenguaje revolucionario.

La vanguardia permitió la concurrencia de una variedad de estéticas y diversos estilos de un modo sincrético, lo que impidió la fijación de un modo literario o pictórico específico. El sistema es un antisistema, su estilo un contraestilo.

En el ámbito literario hispanoamericano, por ejemplo, se negó, también, la categoría de género literario, borrándose, en ocasiones, la frontera entre prosa y poesía. El término escritura debería sustituir a toda clasificación genérica, y subgenérica, ya que, parece más adecuado evitar la denominación novela, poesía o cuento, cuando el mismo estatuto genérico fue negado explícitamente desde el texto. *Escritura* englobaría las potencialidades de la materialización de la creación literaria[5].

La prosa vanguardista hispanoamericana se caracteriza por la práctica de una estructura que convierte en innecesario el encademiento narrativo; se elabora una historia gracias al monólogo, a la poesía y a la introspección, obligando así al lector a una relación diferente. La racionalidad es constantemente cuestionada para abrir paso a lo otro, a la surrealidad, y el yo sujeto en primera persona de la narración es de una consistencia frágil; se convierte en narrador inseguro, sin identidad y fragmentario, que existe en un espacio y tiempo que no obedece tampoco a las leyes de la razón. Ese yo se distanciará de la realidad creada y la verá como algo ajeno. La distribución de la materia narrada se realiza mediante montaje, siguiendo las técnicas tanto del cine como del psiconálisis, y los textos se pueblan de nuevas mitologías contemporáneas: personajes cinematográficos literarios; y de personajes marginales, antihéroes, con frecuencia deformes o inmorales.

La revolución tecnológica y la estética urbana estará presente en la escritura; como en la pintura de la vanguardia, automóviles y trenes van a ayudar a configurar textos como cuadros cubistas o futuristas, marcando el efecto de contemporaneidad, que sitúa el objeto artístico en el mundo.

El estado de receptividad pasiva que tradicionalmente se buscaba en el lector, se ve notablemente alterado. El lector se encontrará, además, con la exhibición del carácter artificioso de la obra. El humor que no sirve tanto a la risa sino a la desacralización del arte, será otro de los recursos universales de la vanguardia. A lo sublime, se le opondrá lo irreverente y lo ridículo.

Si recurrimos a los ejemplos literarios no nos resultará difícil comprobar como estas características que hemos señalado se cumplen en los más brillantes textos de la vanguardia hispanoamericana.

En el área rioplatense, la obra de Macedonio Fernández se caracteriza por vaciar la ficción de referencialidad, llegando al extremo de no contar la historia. La suya es la escritura de la carencia, escribe textos sobre la nada.

Es muy esclarecedora de su propuesta estética la definición que Macedonio Fernández ofrece de *literatura mala*: "es la que intenta hacer creer al lector lo que narra."

De su lector ideal el escritor argentino dice que será el "lector salteado", el que no practica la lectura como acto de consumir renglones . Para el escritor argentino, *escritura* y *pensamiento* forman parte del mismo proceso; pensar es descubrir lo problemático en fenómenos o afirmaciones consideradas incuestionables; la certeza se convierte en duda.

En *Museo de la novela de la Eterna*[7] *(1967),* construye y expone el concepto de novela belarte, un arte sin asunto, que persigue suscitar, no comunicar. Ataca, de este modo, los fundamentos del arte realista, "para mi todo el arte que no es pura técnica. El arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida sin esa técnica".

Lo que busca es una obra autónoma que se centra en los efectos que se pueden obtener mediante el artificio de la escritura. Una obra en la que la digresión se convierte en la retórica del texto y la reflexión obsesiva sobre la escritura, la dimensión onírica de la realidad y la presencia de la literatura dentro de la literatura, justifican la obra lograda, perteneciente a la categoría de la *literatura inseguida.*

Escribir sobre lo que se sabe desconocido, construyendo con ello una obra mostrada como fragmentaria, la ausencia del tema y la obra inacabada, son rasgos que caracterizan también la obra del autor uruguayo Felisberto Hernández[8].
De este autor, resaltaremos únicamente su poética del objeto, emparentada con el surrealismo. Hernández borra los límites entre objetos, hechos, ideas y sentimientos, invirtiendo sus atributos, y crea una yuxtaposición heterogénea y arbitraria que iguala órdenes incompatibles en una simultaneidad que no obedece normas, entrando así en comunicación con lo *otro.*

Es importante recordar que en el origen del concepto de objeto surrealista está la concepción dadá que buscaba, desde un análisis surreal, un conocimiento no objetivo sino sentimental, sin tener en cuenta las nociones de belleza, funcionalidad o representabilidad en el espacio, pero tratando de rescatar la parte psicológica del objeto y lograr que ese objeto se aparezca a modo de revelación. El objeto encontrado, no buscado, ayuda a comprender el mundo. Sin *objectum* no se contempla la posibilidad del sujeto.

La prosa de Oliverio Girondo se caracteriza por el gusto por la contradicción y a las metamorfosis: "Yo no tengo personalidad, soy un coktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades". *Espantapájaros*[9] *(1932)* es conjunto de 24 textos calificados por Saúl Yurkievich como protorrelatos o relatos limítrofes[10], que no obedecen reglas de género alguno, en los que los juegos verbales y el humor, —"**Abandoné las carambolas por el calambur**, los invertidos por los invertebrados"— revelan la necesidad de redefinir el acto de escribir. Los textos de *Espantapájaros* trazan el recorrido de un viaje hacia el interior del yo en el que se arrastra el lector. El título es ya significativo, como suele suceder en las creaciones vanguardistas, por el sentido de inconsistencia que encierra un matiz existencial.

En Chile, la narrativa de vanguardia tiene en Vicente Huidobro y Juan Emar a dos importantes representantes.

La búsqueda de nuevas técnicas narrativas por parte de Vicente Huidobro está en consonancia con su teoría artística expresada en manifiestos y conferencias.

Huidobro sabe que en la vanguardia la novela está cerca de la poesía y ésta de la pintura, por eso, para explicar su prosa es necesario conocer sus manifiestos artísticos, asociados normalmente a su obra poética. El escritor chileno valoró , sobre todos los movimientos de vanguardia, el cubismo, con el que el creacionismo huidobriano está muy relacionado, y por extensión, el constructivismo y el dadaísmo. Los instrumentos de estas prácticas artísticas servirán al autor para elaborar su teoría de la percepción vanguardista.

Resulta necesario recordar aquí algunos postulados huidobrianos sobre el arte moderno, por ejemplo, los contenidos en *Época de creación*[11] (1925), donde leemos:

> El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo, hechos nuevos.

Inventar es aquí sinónimo de *crear*, y según el chileno, consiste en "hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo y viceversa", justificando así la elaboración simultaneísta de la prosa, la anulación de la sucesividad, del tiempo lineal.

Huidobro utilizará los conceptos de orden y construcción, que lo sitúan en el ámbito teórico del *constructivismo* de Torres García, formulado en su manifiesto *Naturaleza y arte* (1918)[12]. Es importante destacar que tanto el pintor uruguayo como el escritor chileno entienden que la forma artística no debe ser copiada de la realidad y que en el arte la forma tiene un valor absoluto. Por lo tanto, arte y realidad se separan, con la consiguiente negación del carácter referencial del objeto artístico.

Los elementos del mundo objetivo pasan al subjetivo en la vanguardia, mediante un *sistema*, que sustituye a la *trama* en la novela de vanguardia;

(y al color y la perspectiva en la pintura cubista), por eso no podemos resumir o parafrasear la historia; no hay historia, aunque sí existirá una construcción con un orden creado dentro de una unidad de superficie. El sistema u orden artístico se opone al orden natural y lo sustituye. Así funciona la técnica de intelectualización cubista.

En 1931, el escritor chileno escribió en colaboración con Hans Arp unos textos breves, de carácter paródico que titularon *Tres inmensas novelas*.[13] En estos textos, el sistema lógico de pensamiento se fractura y también la trama. Se propone el arte del sugerimiento que sitúa al lector, como ante un cuadro cubista, en una situación de inseguridad ante el mundo creado. El propósito de Huidobro y Arp se centra en la deconstrucción de las formas normativas de la lengua para acabar con las imágenes estáticas procedentes del lenguaje utilitario, tan mentirosas como lo era la perspectiva renacentista para los pintores cubistas.

La dislocación del lenguaje únicamente no afecta a la sintaxis, pero las palabras borran toda referencialidad, para llegar a una relación más primitiva, de filiación dadaísta con la realidad nueva que se abre paso con pleno derecho. Y esto se refleja en los mecanismos elegidos para el humor, por ejemplo, las asociaciones de significado mediante relaciones léxicas o fónicas que distorsionan la imagen racional de la realidad y posibilitan la complicidad del lector. Las enumeraciones dislocadas provocan la anulación del sentido de un fragmento por el que le sigue:

> "En la cárcel fue sometido a pequeñas torturas para hacerlo hablar. Se le leyeron algunos libros de autores célebres, se le dieron sadwiches de caviar, se le hizo oir cuatro misas cantadas, se le quemaron los ojos, le mutilaron la nariz, le rajaron el vientre, le cortaron la cabeza, los brazos, las piernas, luego le arrancaron la lengua, le arrojaron en una caldera de plomo derretido, le ataron a la cola de un potro salvaje, le mostraron setenta y siete cuadros de los más famosos pintores, le hicieron oir dos conferencias, le dieron jamón con crema de fresas, etc."

La obra de Juan Emar contiene como no podía ser menos un nuevo enfrentamiento al arte como institución, confrontándolo al arte de vanguardia. Así, al final de *Miltín* (1934)[14], dos personajes: el narrador y el pintor Rubén de Loa, asfixiados por un aluvión de recortes de críticas artísticas, y en pleno corazón de Santiago, mantienen un interesante diálogo del que extraemos una propuesta que resume la teoría artística del autor chileno. Loa dice que hay dos formas de arte, "una que existe para consuelo de hombres fallidos y que es espejo mismo de esas faltas, y otra que existe para que el hombre se realice, amplíe su campo de visión y comprensión ajeno, totalmente ajeno a sus miserias cotidianas."[15]

En México, el estridentismo fue el primer movimiento que se apartó de la novela ideológicamente comprometida que se hacía en los años 20. Arqueles Vela es el representante de la prosa estridentista con su obra *El café de nadie* (1926)[16] en donde rompe la trama y se acepta la sucesión fílmica; además las categorías temporales y espaciales desaparecerán. El relato titulado "La Srta Etc", perteneciente a *El café de nadie*, mantiene una ligera trama en la que un narrador llega a un pueblo *vulgar y desconocido*, del Golfo de México y se encuentra con una mujer enigmática. Me interesa destacar, una vez más en este ejemplo, un aspecto de la narrativa de vanguardia desatendido por la crítica: su relación con la pintura. En este relato encontramos fragmentos que poseen una lectura pictórica y que han sido creados con los mismos mecanismos de la pintura cubista y futurista. Por ejemplo, el paisaje pasa a través de la ventana del tren en marcha, con la velocidad se difumina el *dibujo*, el contorno de la imagen, que se impregna de los contenidos de la memoria:

> "De cuando en cuando, la fuga del paisaje al carbón, emborronado por la acelerada carrera del tren, hilvanaba a mi vida, interrumpida por las estaciones".

En otra página, la mirada sobre un escaparate en el que los objetos diversos se muestran simultáneos en el espacio, coincide con una pintura cubista:

> "No me quedaría de ella, sino la sensación de un retrato cubista. Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud hinojosa...La insinceridad de sus guantes crema... Su mirada impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disociaba en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable."

Los escritores mexicanos del Grupo Contemporáneos, que habían sido reconocidos por su obra poética, se incorporaron a la vanguardia

narrativa para acentuar la disolución de los límites entre poesía y prosa. La memoria ocupará el espacio central de la narración; la evocación fijada en imágenes poéticas corporeiza la creación. Nos fijaremos en dos modelos: *El joven*, de Salvador Novo (1928) y *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen.[17]

En *Novela como nube* deseamos señalar la importancia del cine y su técnica específica. El cine mudo ayuda a la progresión interiorizada del texto literario. En la sala de cine, el narrador mantiene un diálogo imposible con la figura que gesticula en la pantalla y trata de adivinar sus respuestas. O reflexiona irónicamente sobre lo que recuerda haber visto, iniciando una reflexión sobre los grados de irrealidad:

> El paisaje cuadrado tiene un primer término con césped y bancos y un fondo de árboles verdaderos pero como llenos de noche, sin un amarillo de hoja seca, sin un verdiamarillo de hoja tierna. Y sin embargo es de día, el mediodía casi. O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado...

En la novela se mezcla la realidad del sueño y la realidad del cine, ambas en blanco y negro, confundidas con una escasa realidad tercera, supuestamente la del mundo (creada).

El joven, de Salvador Novo, es un relato que narra unas horas en la vida de un hombre que atraviesa la ciudad de México, metrópoli moderna que despliega intensa actividad. Imágenes visuales y sensaciones auditivas se encadenan mientras un monólogo interior presenta en un caleidoscopio una sucesión de imágenes con escasa trabazón pertenecientes a la vida urbana: ruidos, anuncios, carteles, escaparates se mezclan en simultaneidad. Un *collage* que elabora, valiéndose de la imaginería y la analogía futurista, el ritmo vertiginoso de la ciudad moderna en la que "el sol brillaba como un reflector", "antes de conquistar definitivamente el azul aún frío y pegajoso de las cosas".

En Ecuador destacamos la obra inquietante de Pablo Palacio. La indagación de Pablo Palacio se centra en el replanteamieto de uno de los aspectos centrales del período: la naturaleza artificiosa e imaginaria de la escritura.

La fascinación de Palacio por destruir los modelos canónicos se demuestra en *Débora*[18], que se presenta como novela sin engaño y como reflexión sobre los modos de producción literaria. Las observaciones del narrador sobre el arte de narrar son contundentes en cuanto a su propósito de rechazar la reproducción realista del mundo exterior:

> La novela realista engaña lastimosamente. Lo vergonzoso está en lo que los escritores dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad.

La novela del peruano Martín Adán, *La casa de cartón*[19] se distingue por la radicalidad de su propuesta sobre la escritura. La discontinuidad y el fragmentarismo del texto reflejan la fragilidad de un mundo aludido en el título y la desconfianza en la realidad objetiva. *Una casa de cartón* no es un refugio, sino un simulacro de refugio. Una casa de lenguaje que refiere otras lecturas literarias, fundamentando así la intelectualización de la trama por medio de la que se expresa el mundo subjetivo.

La estructuración fragmentaria de *La casa de cartón* en secuencias discontinuas trasmite el mecanismo real de la visión, —el parpadeo— o de la memoria, ambos fragmentarios. El lector se verá obligado a rellenar espacios vacíos y a establecer la conexión entre esos fragmentos brillantes.

La relación entre el narrador y la historia constituye un modelo de perspectiva narrativa de la vanguardia. El interés del lector se traslada de la narración al personaje enunciador, el cual puede multiplicarse. La inutilidad de la mímesis en el arte vanguardista, la percepción falsa del ojo frente a la supremacía del pensamiento, queda reflejada en esta cita:

> Es indudable que hay hombres que no son sino sus pantalones vacíos. Niños hay que no son sino la alegría de la gorra marinera, niños que ni siquiera son la gorra que llevan. Mujeres hay que apenas son una mano postiza en la cartera de piel de asno. Frailes que apenas son una arruga en una sotana.

Autorreferencialidad del texto y enunciación problemática, incentidumbre de lo real múltiple, abandono de la seguridad de la representación, son constantes en la prosa de vanguardia hispanoamericana, y constituyen el precedente del personaje de Morelli cuando, en Rayuela[20] (79 y 145), Cortázar le hará interpelar al lector para exigirle que se involucre en la narración. Estos ejemplos confirman la situación de la vanguardia en el centro de nuestra historia contemporánea, y como anticipadora de la narrativa hispanoamericana posterior, asaltando toda norma, proyectándose al futuro e impugnando la institución arte en su separación de la praxis vital del hombre. El nuevo arte será práctico, como afirma Peter Bürger[21], no tanto en cuanto al contenido de las obras, sino en cuanto a su funcionamiento en la sociedad, que decide sobre el efecto de la obra y sobre su particular contenido.

Para finalizar, quisiera proponer una lectura continua de tres fragmentos artísticos. Se trata juego visual y reflexivo que justifica, al menos en parte, el título de este artículo y subraya el carácter interdisciplinar de la vanguardia, pudiendo comprobarse que el mismo lenguaje sirve a diferentes artes; al mismo tiempo conecta esa primera vanguardia histórica con la conocida y justamente valorada postvanguardia, lo que nos lleva a aceptar humildemente que no hemos conocido aún ninguna expresión artística posterior que haya podido desprenderse de la herencia de la primera vanguardia y pervivir a esa propuesta ilimitada de los artistas de principios del siglo XX.

En cuadro de Picasso y el texto de Novo se plantea una nueva manera de *ser realista*, persiguiendo aquello que está más allá de lo real. Ese *nuevo realismo* se elabora de acuerdo a un mundo privado de sentido ambiguo y para su representación se anula el espacio lineal y se busca el simultaneísmo, negando con esta composición la verdad de la verosimilitud. La estética que se sigue es la misma que Apollinaire planteaba en *Zone* (1913), incorporando los rótulos de la calle, que fue utilizada por futuristas, cubistas y dadaístas, y más tarde por el arte pop.

El fragmento de *Rayuela* incorpora la estética vanguardista, comprendiendo profundamente su verdad, y crea a partir de ella; subrayaremos del texto las expresiones *coagulante de vivencias* y *catalizadora de nociones confusas y mal entendidas*, que utiliza para definir la antinovela porque pueden ser leídas en continuidad con el bodegón y con el fragmento de *El Joven*.

notas

[1] Los estudios sobre la vanguardia hispanoamericana se han incrementado considerablemente en los últimos diez años. A modo de recordatorio citaremos las antologías de Oscar Collazos, Nelson Osorio, Jorge Schwartz o Hugo J. Verani. Por otro lado, los ensayos de Saúl Yurkievich y Fernando Burgos, entre otros, resultan imprescindibles para los que desean acercarse a los estudios sobre la vanguardia literaria hispanoamericana.

[2] "La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica" en *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano,* Wentzlafft–Eggebert, H., ed., Berlin, Vervuert,1991.

[3] Angel Rama se refirió a estas tres etapas como "las tres irrupciones de la modernidad"; Saúl Yurkievich también considera que modernismo y vanguardia son un parte de un mismo fenómeno denominado la modernidad.

Por su parte, Fernando Burgos, afirma que la vanguardia es el centro de la modernidad, momento en que se radicalizan los cambios introducidos con anterioridad en el modernismo. Cfr. Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila ed. Latinoamericana, 1992.

[4] Vid. *Sur le langage général et le langage humain, Oeuvres I*, trad. M. Gandillac, Paris, Denöel, 1971.

[5] Cfr. Fernando Burgos, *op. cit.* p.166–117.

[6] Cfr. *Teorías, Obras Completas* III, BB.AA., Coregidor,1974.

[7] Centro Editor de América Latina, 1967.

[8] En *Fulano de tal*, (Montevideo, Ed. Rodríguez Riet,1925), por ejemplo, incluye un "prólogo de un libro que nunca pude empezar" en el que se propone "decir lo que sabe que no podrá decir".

[9] *La novela apareció en la editorial Proa, de Buenos Aires en 1932.*

[10] *"El relato limítrofe", A través de la trama*, Barcelona, Muchnik, 1984.

[11] *Manifestes*, Paris, Revue Mondiale, 1925.

[12] Publicado en *Un enemic del poble*, en octubre de 1918.

[13] Se trataba de tres *nouvelles* tituladas *Salvad vuestros ojos*, *El jardinero del castillo de medianoche* y *La cigüeña encadenada*, a las que Huidobro añadió otras dos denominadas genéricamente *Dos ejemplares de novela* y tituladas *El gato con botas* y *Simbad el marino o Badsim el marrano*. La primera edición en Zig–Zag, está fechada en Santiago de Chile, en 1934.

[14] Editada en Santiago, Zig–Zag, 1935.

[15] En las páginas de *Umbral*, Emar escribe: "En el Diario de Rubén de Loa he leído que toda obra de arte debe ser una aventura. Por esto mismo estoy impedido para escribir o para hacer cualquier arte puesto que mi única aventura es descubrir justamente la aventura que es mi propia vida dentro de la vida total.", en *Umbral, Segundo Pilar*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana,5 vols., 1996, p.1104.

[16] Jalapa, Ed. Horizonte, 1926.

[17] *El Joven, La novela mexicana*, Tomo I, n°2, agosto 1928, pp.1–20.
Novela como nube, México, Ed. de Ulises,1928.

[18] *Débora* y *El hombre muerto a puntapiés*, en *Obras Completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

[19] *Lima, Talleres de Impresiones y Encuadernaciones Perú, 1928.*

[20] Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

[21] Vid. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1978.