

NARRATIVA BREVE DE HUIDOBRO:  
TRES EXPLORACIONES SUCESIVAS

*María Verónica Romero F.*  
Universidad Diego Portales  
veronica.romero@udp.cl

*Carolina Pizarro Cortés*  
Universidad Diego Portales  
pizarrocortes@gmail.com

Soy bárbaro tal vez  
Desmesurado enfermo  
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados  
no acepto vuestras sillas de seguridades cómodas  
Soy el ángel salvaje que cayó esta mañana  
En vuestras plantaciones de preceptos  
Vicente Huidobro, *Altazor*, Canto I.

Definir la obra del poeta Vicente Huidobro es un ejercicio que resulta, en esencia, paradójico. “Odio todos los ruidos de cadenas que atan” (1914), nos advirtió el autor desde el principio. A pesar de ello insistimos en organizar su producción, justificando pródigamente nuestros empeños, y en el bienintencionado acto seleccionamos para recordar y olvidar, configurando una memoria de su creación que muchas veces deriva en algún tipo de reduccionismo. De allí que Vicente Huidobro subsista en los espacios de la historia de la literatura –al menos para el lector común– asociado a un concepto, a un formato, convertido (podría pensarse que a su pesar) en un *fósil literario* y, paradójicamente, en un fósil de vanguardia.

Todo intento de aproximación a Huidobro, pensamos, no debiera apoyarse tan solo en las claves que nos ofrecen las lecturas de quienes ya aventuraron un diálogo con el poeta y su obra, sino que también tendría que aspirar a descubrirlo

(¿desempolvarlo?), volviendo a él, a su escritura, a las entrelíneas de sus textos, intentando dilucidar tanto su sentido particular como la trama intertextual de la que participan. En palabras del propio Huidobro: “[...] todos los poetas por muy originales que sean, hasta el mismo Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, han llegado a su originalidad por medio del conocimiento de todas las Literaturas. ¡Porque la originalidad absoluta no existe!” (1914). Es decir, en el espacio de la creación, la voz del poeta, que aspira a ser única, contiene las resonancias (a veces manifiestas, otras veladas) de los diálogos no siempre amables sostenidos con los imaginarios que conforman su universo. Por ello leer exige, necesariamente, una participación atenta que permita desentrañar los secretos que hacen de la obra un espacio único de significados múltiples, los cuales remiten, al mismo tiempo, a esa sola voz, pero también a los ecos que la componen.

Volver una vez más a Vicente Huidobro resulta un desafío; lo aceptamos para re-conocer al poeta. Elegimos por y para ello su obra *Cuentos diminutos*, publicación que reúne tres relatos breves: “La hija del guardagujas”, “La mujer del abrigo largo” y “Tragedia”, que hoy por hoy la crítica especializada califica como microcuentos. Estos fueron divulgados por primera vez en un suplemento del diario *La Nación* el año 1939<sup>1</sup>, como parte de un proyecto iniciado en 1927.

Los relatos breves resultan una rareza dentro de la producción del autor, quien cultivó preferentemente el género poético, aspecto de su escritura más conocido, e incursionó significativamente en la novela, varias veces en coautoría con el dadaísta Hans Arp. Cabe subrayar, sin embargo, que la(s) búsqueda(s) de Huidobro, así como sus propuestas, motivadas por “[s]u voraz curiosidad literaria y su prolífica inventiva [...]” (Epple 2004, 128), indagaron en la totalidad de los cánones estéticos imperantes, para luego debatir con ellos en formas diversas: manifiestos, poemas, novelas, cuentos, entrevistas, conferencias, cartas. Al respecto, Epple afirma que “[...] Huidobro asumió [esta búsqueda experimental] con denodado entusiasmo y con una preferencia por el asedio lúdico a los discursos consagrados: por la desacralización burlesca antes que programática” (128).

Ahora bien, el espíritu contestatario frente a los esquemas artísticos vigentes, propio de los movimientos de vanguardia con los que Vicente Huidobro se vinculó en forma protagónica, también alcanza en el poeta al *establishment* en general y no solo al vinculado con el arte literario. En Huidobro, los movimientos eran simultáneos.

<sup>1</sup> Ver ref. original en “Cuentos diminutos”, *La Nación. Suplemento* [Santiago de Chile] (5 de noviembre de 1939), p. 1. Sin embargo, las citas se hacen aquí a los textos como aparecen en línea, en el *Retablo de Literatura Chilena*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Al respecto, Jorge Schwartz destaca que la primera lectura que Huidobro hace de *Non Serviam* (en 1914) adquiere relevancia tanto por los presupuestos estéticos del texto como por “[...] la táctica de la lectura pública del manifiesto [...]” (1991, 37), subrayando así la doble articulación de su gesto: una artística y otra social. La maniobra del poeta adquiere por ello una relevancia significativa; “[t]anto por la actitud cuanto por los irreverentes postulados, *Non Serviam* representa el momento inaugural de las vanguardias del continente” (37). El diálogo entre lo social y lo artístico, entonces, se aloja en el ánimo rupturista de Vicente Huidobro, delineando una obra que proyecta una búsqueda y, al mismo tiempo, responde a la necesidad de constituir nuevos referentes, discutiendo desde la forma y el fondo con los esquemas culturales dominantes.

Sobre este punto de inflexión ha señalado Ana Pizarro:

Es posible observar pues, contrariamente a la imagen que se ha entregado del poeta en tanto escritor encerrado en el campo de la palabra y alejado de la vinculación concreta con la historia, que Huidobro es un moderno en varias dimensiones: por una parte su contradictoria inserción en la modernidad europea. Por la otra, porque aún cuando su obra poética no pueda ser calificada, como lo hizo David Bary, como la de un “poeta social”, Huidobro ejerce desde muy temprano la crítica en prosa como forma de racionalización de su situación familiar, social y estética. En este sentido es un moderno latinoamericano [...] (1994, 57).

En este contexto, el presente trabajo busca establecer de qué manera los *Cuentos en miniatura*, aunque excepcionales en el marco de la producción de Vicente Huidobro, se sitúan coherentemente en su poética vanguardista. No solo porque con los relatos que conforman esta obra, Huidobro se anticipa y, para muchos, inaugura un formato de escritura que adquiere progresiva importancia en la literatura hispanoamericana a partir de los años cincuenta<sup>2</sup>, sino que, fundamentalmente, porque Huidobro descubre en esta forma de escritura una instancia que responde a su necesidad de desarticular ciertos marcos estéticos y culturales que atentan contra la creatividad artística, así como contra el desarrollo social, y que, por lo mismo, necesitan renovarse. Como veremos a lo largo de este análisis, el microrrelato —en tanto forma narrativa de vanguardia— y el mundo femenino —en cuanto está en tensión constante con las fuerzas sociales dominantes— aparecen estrechamente imbricados.

<sup>2</sup> En este caso, nos advierte Juan Armando Epple, “[...] es evidente que [Huidobro] estaba atento a la decantación, todavía embrionaria, de una nueva estructura genérica de la ficción” (128).

Atendiendo a la teoría contemporánea, las características esenciales de los microcuentos o microrrelatos<sup>3</sup> pueden resumirse en los siguientes puntos:

- (1) Consisten en mundos narrados comprimidos que se expresan en un lenguaje preciso, que excluye la retórica y en el que tanto la palabra escrita como los silencios adquieren un significado sustancial. En los microcuentos prima como una especie de ley la economía de recursos.
- (2) Dan cuenta de “[...] relaciones dialogantes, [muchas veces paródicas, con carácter de reescritura, que establecen] tanto con la tradición oral o folklórica como con la tradición ‘cultiva’ [...]”, descubriendo así los referentes culturales de una comunidad (Epple 1996). De allí que se diga que los textos brevísimos son “literatura de segundo grado” (Tomassini y Colombo 1996).
- (3) Tienen un carácter híbrido, des-generado, proteico o transgenérico (Rojo 1996), “[...] capaz de poner en jaque los límites –de por sí problemáticos– entre poesía y prosa” (Tomassini y Colombo 1996).

Los microcuentos huidobrianos se inscriben cómodamente en esta tipología textual, no solo en lo tocante a su brevedad –ninguno sobrepasa la extensión de una página y, por lo tanto, aparece como un ejercicio que combate la grandilocuencia–, sino que también en la medida en que producen un efecto desestabilizante de la percepción cotidiana, del lugar común, lo que deriva de su peculiar dialogismo, tanto literario como social.

Analizados en conjunto<sup>4</sup>, lo primero que salta a la vista es que estos relatos dan cuenta de un protagonismo femenino. Las historias se centran en tres mujeres, cada una en una etapa distinta de la vida: infancia, juventud y adultez. De la lectura diacrónica se desprende una crítica social aguda que permite conjeturar acerca de la posición del autor frente a la mujer. Las voces narrativas de estas tres historias están de parte de sus protagonistas y en contra de la sociedad que las oprime. Suponemos que Huidobro cristaliza en la imagen femenina su percepción de un mundo social injusto, donde la mujer ocupa un lugar marginal, pertenezca a la clase que pertenezca. Hay, de hecho, una veta crítica que no puede desatenderse, que da cuenta, sobre

<sup>3</sup> Después de una revisión bibliográfica acerca de esta forma literaria contemporánea, destacamos aquellas ideas en que los autores coinciden y que se configuran, en nuestra opinión, en núcleos para su análisis.

<sup>4</sup> La opción de proponer una lectura de los tres microrrelatos como constituyentes de un todo responde, para efectos de nuestro análisis, a la idea original de Huidobro de presentarlos como un proyecto, lo que, por supuesto, no cierra la posibilidad, en otro contexto, de construir una lectura de ellos como obras autónomas totalmente logradas.

todo en “La hija del guardagujas”, del pensamiento político de izquierda al que adhirió su autor. El afán libertario no solo sirve para ser aplicado en este nivel de lectura. También es posible asociar metafóricamente lo femenino al arte de vanguardia, en tanto mujer y estética nueva comparten una posición social incómoda y la necesidad de cambios.

Si organizamos la lectura de los relatos de la siguiente manera: primero, “La hija del guardagujas”, segundo, “La joven del abrigo largo” y, finalmente, “Tragedia”, podemos establecer que en la sucesión de éstos existe una progresión liberadora de lo femenino: desde la imposibilidad de cambio del destino trágico hasta el triunfo de la subjetividad autónoma. No es nuestro interés centrar el análisis en la perspectiva de género, sino más bien mostrar cómo una lectura transversal de los microcuentos permite entenderlos como estaciones de un mismo proceso<sup>5</sup>.

Por otra parte, y siguiendo el orden de lectura propuesto, descubrimos una progresión que va de lo realista a lo fantástico, como si los textos se liberaran de ciertas limitaciones artísticas también uno detrás del otro. Esto es consistente con el desarrollo de la narrativa de Huidobro, productor de novelas que buscan quebrar las convenciones entonces vigentes del género<sup>6</sup>.

En “La hija del guardagujas”, el protagonismo femenino ya está indicado en el título, pero la atención en primer término recae sobre la figura del padre, que aparece signado solo con su cargo u oficio. Su hija, que hacia la mitad del desarrollo se revela como la protagonista, pasa en principio desapercibida. El mismo relato la escamotea, iniciándose con un plano general descriptivo que luego se va recortando para mostrar a los padres y, finalmente, a su niña.

El inicio corresponde a un cuadro físico, el escenario adverso en el que se desarrolla esta trama: “La casita del guardagujas está junto a la línea férrea, al pie de una montaña tan empinada que sólo algunos árboles especiales pueden escalar a gatas, aferrándose con sus raíces afiladas, agarrándose a los terrones hasta llegar a la cumbre”. La naturaleza hostil que hace difícil la existencia, sin embargo, no aparece

<sup>5</sup> En este sentido, coincidimos con la perspectiva de análisis propuesta por Juan Armando Epple, según la cual “[l]os tres micro-relatos, “La joven del abrigo largo”, “La hija del guardagujas” y “Tragedia”, están temáticamente conectados, y a la vez parecen adecuarse a un sub-texto de progresión de la experiencia de la mujer” (128).

<sup>6</sup> A modo de caracterización de las *Novelas ejemplares* de Huidobro y Arp, Evelyn Picón señala: “[L]a ‘república cervantina’ se transforma en el ‘mundo moderno’; lo lúdico rebasa los bordes genéricos; y la ‘recreación’ se convierte, por un lado, en turbulento exorcismo de un mundo que les duele a los autores, y, por otro, en desafío e insulto paródicos cuyo blanco es lector” (1983, 284).

como la única fuerza oscura, sino que se complementa con la maquinaria moderna, el ferrocarril, que adquiere la presencia aquí de una potencia destructora, venida de un más allá urbano: la casita se ubica al borde de la línea férrea, por donde pasan diariamente “[m]iles de trenes con millones de fantasmas, haciendo crujir los huesos de la montaña”.

La máquina como enemiga tiene antecedentes literarios importantes vinculados, fundamentalmente, al advenimiento de la modernidad. La vanguardia, por su parte, rescata esa tradición en función de la utopía de lo nuevo: “[l]a novedad no se limita a una actitud de repudio del pasado. [...] Lo nuevo aparece en las imágenes que inundan la poesía, sometida a la modernolatría ostensible del culto a la máquina [...]” (Schwartz, 51). “La hija del guardagujas” encarna, sin embargo, la voz de la vanguardia crítica que responde a esa “modernolatría”, asumiendo “[...] una conciencia del abuso y del agotamiento de la categoría de novedad por la novedad misma” (Schwartz, 52). Esta conciencia crítica es coherente con el espíritu contestatario de Huidobro. “Nada de máquinas ni de moderno en sí” (1924), precisó en su *Manifiesto tal vez*, advirtiéndonos sobre el riesgo de destronar un monumento para erigir otro en su lugar. Las novedades de lo moderno también alienan: “[...] los trenes cargados de fantasmas [insiste el relato] que van de ciudad a ciudad [...]. Todos los días, todas las semanas, todo el año”, y resultan en proyectos vacíos que terminan en la muerte (de la niña, como veremos más adelante).

Notable resulta, a su vez, el vínculo temático entre este microcuento de Huidobro y el relato naturalista del Nobel alemán Gerhart Hauptmann, “Bahnwärter Thiel” (“El guardagujas Thiel”), publicado en 1888<sup>7</sup>. Aquí el personaje central es el guardagujas mismo, que tiene nombre propio, pero para quien, coincidentemente con el relato huidobriano, se desata la tragedia que pone fin a su sencilla vida debido a la máquina que justifica su función en la sociedad: el tren. Como símbolo de la modernidad impía y deshumanizante, tanto en la versión germana como en la chilena, este representa una fuerza arrolladora que no se detiene frente a la fragilidad del individuo.

<sup>7</sup> Otro hipotexto plausible, dentro de los varios que conforman la tradición de los guardagujas, es “Cambiadores” de Baldomero Lillo. Nos inclinamos por el relato alemán, sin embargo, como posible influencia en y de Huidobro, debido al alto índice de coincidencias entre ambas historias. Cabe señalar que la línea genealógica continúa: Juan José Arreola, considerado por muchos como uno de los padres de la minificción moderna, escribe en 1952 un cuento titulado “El guardagujas”. Por otro lado, Epple ve en “La hija del guardagujas” un esquema precursor de la poesía lírica de Jorge Teillier.

No estamos en condiciones de demostrar si hay un intertexto voluntario por parte de Huidobro. Si así fuese, ésta obra correspondería al tipo de microrrelatos que se caracteriza por ser una “[...] perversión, inversión o reversión de textos social y culturalmente investidos de valor” (Tomassini, Colombo 1996). Recuérdese a propósito el *Non Serviam* y su carácter de manifiesto contrario al realismo: es posible que Huidobro haya querido trasmutar el modelo de la literatura que lo antecede, disociando con el modo de representación naturalista. Ello puede observarse en la tendencia al uso casi abusivo de figuras retóricas más propias del lenguaje poético —que dan cuenta de una influencia modernista—, evitándose la prosa de voluntad objetiva.

El mecanismo de subversión del microcuento frente al texto modelo opera a través de la parodia; de allí que muchos microrrelatos hipertextuales contengan una cuota importante de humor<sup>8</sup>. Sin embargo, esta posible modificación huidobriana sobre la versión original carece de una salida liberadora, en tanto no da una vuelta de tuerca definitiva al texto de Hauptmann, sino que se limita a anunciar la tragedia inminente sin relatarla. Hay un sino fatal que se presenta en el relato como ineludible, y que está asociado a la modesta pero crucial labor del guardagujas y su mujer: “La responsabilidad de tantas vidas satisfechas les ha puesto un gesto trágico en el rostro”.

En contraste con el ambiente precario —en donde permanecer vivo significa, literalmente, aferrarse—, y con la agresividad del ferrocarril y su paso, aparece descrita la niña: “(...) una criatura de tres años, graciosa, delicada, con gestos de flor y paloma”. En ella se encarnan la inocencia y, al mismo tiempo, la temeridad. Es un individuo que permanece todavía ajeno al determinismo social, para quien los trenes reales solo tienen el valor de juguetes. Nótese la focalización interna de la voz narrativa en este breve segmento: “Ignora que los niños ricos de la ciudad se entretienen con unos trenes pequeñitos como ratones sobre rieles de lata. Ella posee los más grandes del mundo... y ya empieza a mirarlos con desprecio”. Vista la situación desde la perspectiva de la niña, ella es la privilegiada. A la luz de las frases siguientes, sin embargo, la valoración necesariamente debe alterarse: los niños privilegiados son los otros, los que se relacionan con la realidad a escala, protegidos del peligro que a ella la acecha.

El sujeto femenino en este microcuento es la víctima inminente. Los padres de la niña se limitan a adorarla y contemplarla mientras todavía hay tiempo, porque “[e]llos saben que un día la va a matar un tren”. No hay salvación posible para esta criatura que es más angélica que terrenal. No hay esperanza para sus padres que ven que tarde o temprano su forma de (ganarse la) vida va a acabar con su descendencia.

<sup>8</sup> El *Mío Cid campeador*, en formato más extenso, da cuenta de esta misma estrategia.

No hay tampoco salidas alternativas a la trama, pese al final abierto. La situación social de desmedro, encarnada especialmente en la niña (mujer y pequeña), no va a cambiar.

El título del segundo microrrelato, “La joven del abrigo largo”, tiene un carácter introductorio —funciona prácticamente como primera frase—, y sitúa otra vez a la mujer en el lugar protagónico. Esta vez no hay más personajes en la trama; ni siquiera podría decirse que en este cuento, en sentido estricto, “pasa algo”. Huidobro construye este micro universo ficcional a partir de las suposiciones de una voz narrativa homodiegética (una especie de testigo) que observa una escena cotidiana: el paso de una joven por una plaza.

La plaza es el espacio público donde el sujeto se muestra, donde se establecen el contacto con los demás miembros de una sociedad. A propósito del ordenamiento social chileno del siglo XIX—contra el cual Huidobro se sitúa— señala Diana Veneros:

[...] el modelo de feminidad vigente, así como los roles adscritos al género guardaban estrecha relación, de una parte, con el ideal femenino sentado por Rousseau en la Ilustración y llevado a la máxima exaltación por la burguesía liberal decimonónica con su culto ferviente a la maternidad y a la domesticidad. [...] [E]ste modelo basado en la teoría de las esferas separadas, consagraba como el ámbito de la mujer lo privado —el adentro— en tanto el del hombre —*que se debía al mundo* [...] era el de lo público, lo de afuera (1997, 22, 23).

La respuesta de Vicente Huidobro al statu quo, a lo establecido, se da simultáneamente en este microcuento en dos sentidos. Por una parte, el relato instala a la mujer en el espacio de “lo público”, en la plaza, y, por otra, cada una de las suposiciones del narrador expone su potencial historia de intimidad, transparentando una práctica de lo privado en un ámbito de comunicación abierto a lo público. Asistimos aquí al rescate de la oralidad frecuente en el microcuento: la historia privada de la mujer “se comenta” como rumor. Este gesto, además, se opone a la construcción ilustrada del ideal femenino, pues instala a la mujer fuera de lo doméstico y la constituye ocultando los referentes que tradicionalmente la definen, a saber, sus formas femeninas e incluso su vínculo con lo maternal.

Esta joven habita el espacio público; sin embargo, evita, a través de un abrigo que oculta su anatomía, todo posible contacto con el mundo exterior. Si bien el relato comienza en un tono realista, luego de un par de frases deja entrever que se trata de una situación anormal: “Aunque haga un calor excepcional. Esta prenda no cae jamás de su cuerpo. Invierno y verano, más grueso o más delgado, siempre el sobre todo como escondiendo algo”. El sujeto femenino se parapeta detrás de una “fortaleza” de tela que implica la negación de su identidad de mujer.



De allí en adelante el texto se constituye como una seguidilla de conjeturas que presuponen una historia anterior que no conocemos. En términos de Epple: “[e]l asedio conjetural del narrador anula la razón unidimensional y potencia en cambio una trama de ocultamientos o narrativas suprimidas” (1996). La voz narrativa solo puede preguntarse, suponer por qué ella se oculta de este modo: una deformidad física, un embarazo muy largo, “de algunos años” (hipérbole fantástica) o la necesidad de un espacio íntimo para pensar (un “cuarto propio” *prêt à porter*). El hecho es que la joven “[s]aborea un recuerdo dentro de ese claustro lejos del mundo”. No hay, como en “La hija del guardagujas”, la sombra de una amenaza; aunque la narración, sugestivamente, deja abierto su final. La voz narrativa no tiene la capacidad de resolver el enigma; hay una relativización del conocimiento, una subjetivación del punto de vista que resulta coincidente con la estética de vanguardia. La frase final, no obstante, deja entrever nuevamente una postura crítica frente al ordenamiento social. La última hipótesis que se levanta tiene que ver con el abuso, con una posible violencia ejercida sobre este cuerpo femenino que no se puede manifestar: “Acaso quiere sólo ocultar que su padre cometió un crimen cuando ella tenía quince años”.

El sino fatal de la niña que es condenada por su pobreza a morir aplastada por el mundo moderno se convierte aquí en una situación de supervivencia, pero con la tragedia a cuestas. Así como el guardagujas y su mujer tenían impresos en el rostro una expresión trágica, la joven, que es hermosa, tiene siempre “un gesto amargado”. Lo femenino es visto aquí no como una *summa* de la debilidad —la niña ha sido presentada como marginal entre los marginales, a pesar de ser una persona de excepción—, sino como una condición susceptible de ser vulnerada. La joven sigue vinculándose en cierto grado con su medio, pero ha sido herida en su intimidad de mujer por el poder patriarcal, lo que la obliga a negarse a sí misma, encerrándose en un claustro de tela, impidiendo que su corporalidad se manifieste. Huidobro invierte aquí el discurso de la revista de modas para signar la vestidura no como una forma de realzar la figura de la mujer, sino como un elemento represivo que la esconde o la oculta. La posible herida hecha a un cuerpo y una psiquis femeninos obliga a la mujer a protegerse de la mirada de los otros, encerrándola en sí misma.

El paseo por la plaza se vuelve, entonces, algo retórico. La mujer de este relato aparentemente se mueve con libertad, pero dicha libertad no existe. El tercer microcuento, que irónicamente recibe el título de “Tragedia”, revierte esta situación.

“María Olga es una mujer encantadora”, reza la primera frase. “Especialmente la parte que se llama Olga”, continúa, de modo que desde el inicio mismo se presenta una situación narrativa dislocada, de corte surrealista, que correspondería a lo que en la teoría del microcuento se identifica como la “[...] desautomatización de cuadros intertextuales hipercodificados por cambio abrupto de mundo posible” (Tomassini, Colombo 1996). Haciendo una parodia del caso policial, y con guiños irónicos al discurso psiquiátrico, por cuanto la protagonista padece de una suerte

de doble personalidad, Huidobro se aproxima a la realidad interna de la mujer para presentarla escindida entre un yo social y un yo íntimo, entre un deber ser y un querer ser<sup>9</sup>. Si la joven del abrigo largo es vista solo por fuera, María Olga, en cambio, es apreciada en toda su complejidad. El narrador, como en el relato anterior, es homodiegético, pero esta vez da cuenta de un grado mucho mayor de conocimiento, debido a su capacidad de focalizarse internamente en el personaje femenino. Acota Epple:

Al narrar 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: al 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 (Epple 2004, 131).

La protagonista de este relato vive en el doble estándar sin complicarse. Su situación civil es la de una mujer casada, pero, aclara el narrador, “(...) la parte que ella casó era su parte que se llamaba María. Su parte Olga permanecía soltera y tomó un amante que vivía en adoración ante sus ojos”. El matrimonio aparece como una instancia que compromete al yo social, adecuado a la norma, a la personalidad “correcta”. La subjetividad, sin embargo, no se agota allí, en tanto existe también un yo sensorial, corporal, libre, una personalidad “incorrecta”. Nótese que María Olga es la que casa a María, que no tiene voluntad propia, mientras que Olga, autónoma, se desbanda, y asumiendo un papel proactivo, inicia una relación paralela<sup>10</sup>. No se trata solo de un lado A y un lado B de la personalidad. María Olga como un todo también se manifiesta en aquellas partes del relato en donde aparece designada como “ella”, que bien puede ser el ‘yo consciente’. “María” entonces puede homologarse en cierto grado al súper yo, entendido aquí como el deber ser (“María cumplía con su deber”), y Olga, por otra parte, a las pulsiones inconscientes (“la parte Olga adoraba a su amante”). A propósito de los reproches del marido, dice el narrador focalizándose en ella: “María era fiel. ¿Qué tenía él que meterse con Olga?” Esta lectura psicoanalítica engarza armónicamente con la lectura de la situación femenina en la sociedad chilena de entonces:

<sup>9</sup> En caso de que el modelo textual subyacente sea del tipo *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* –la exitosa novela gótica de Stevenson–, Huidobro operaría sobre este un cambio importante, pues la personalidad oculta no es la negativa o dañina, sino por el contrario, la mejor.

<sup>10</sup> Recuérdese que en Chile hasta hace pocos años el hecho de que una mujer tuviese un amante estando casada era un delito penal tipificado como adulterio, que recibía pena de cárcel. Esta figura no era la misma que se aplicaba a los hombres que sostuvieran una relación extramatrimonial.

Más débil, desmedrado e indefenso, de allí el estereotipo del sexo débil, tales caracteres atribuidos a la mujer sirvieron funcionalmente a dos fines antagónicos. Por una parte, la mayor debilidad femenina justificó [...] su subordinación al varón. Por otra, este mismo rasgo operó en la elevación y degradación simbólica de la mujer, al considerarla dotada, al mismo tiempo, del atributo angélico y puro de los pobres de espíritu y de una innata tendencia a la perversión moral y/o degeneración mental [...] (Veneros, 24).

Asociado a lo anterior, pensamos que no es casual la elección de los nombres de la protagonista. El lado social de la personalidad, al llamarse María, está conectado con el modelo de la Virgen, y de allí con la tradición católica y conservadora de la sociedad chilena y latinoamericana en general. El culto mariano se asocia a la feminidad incorrupta, al modelo de madre y esposa que ejerce sus funciones casi de modo aséptico<sup>11</sup>. El lado íntimo, en cambio, al llamarse Olga, adquiere las características de invulnerable e inmortal<sup>12</sup> que van asociadas al significado original del nombre, lo que nos permite entender en un nivel más profundo el desenlace del cuento.

Por otra parte, en esta microhistoria intervienen dos personajes masculinos: el esposo ofendido, que representa al hombre rígido, preso de los convencionalismos, y el amante, que adquiere una actitud sumisa frente al poder de la mujer. Sobre el primero se dice que es “[...] un poco torpe, lleno de ideas honoríficas, reglamentadas como árboles de paseo”: honor y reglamento, deber ser, pregnan este esbozo de su carácter. Sobre el segundo, en cambio, se dice que ha sido seducido por la mujer, lo que lo hace vivir “[...] en adoración ante sus ojos”, es decir, extasiado ante la fuerza activa de lo femenino (en términos coloquiales, ella es la que manda en la relación). Uno es la exigencia y el otro la entrega. María Olga es superior a ambos en tanto es ella la que decide, aunque la voz narrativa juegue irónicamente a absolverla: “¿Era ella culpable de tener un nombre doble y de las consecuencias que esto puede traer consigo?”

<sup>11</sup> Óscar Hahn señala en “Vicente Huidobro, poeta mariano” (2001, 123-132) que la obra poética del creacionista da cuenta de una constante veneración a la figura de María. Pensamos que eso no es necesariamente contradictorio con la lectura simbólica de los nombres que aquí proponemos, en tanto esta se refiere a los estereotipos sociales aplicados a lo femenino y no al ámbito de la religiosidad.

<sup>12</sup> Cabe hacer notar que este es un nombre de origen escandinavo, Helga, que deriva, en su forma rusa en Olga. Se considera variación de Elena y significa “invulnerable”. Sin embargo, tras la cristianización de los germanos, adquirió el sentido de “santo” (Tibón, 183).

Aquí viene, en el final, la salida fantástica; el giro en 180 grados al caso policial de femicidio, que a los ojos de la afectada es algo “absurdo”. El marido decide acabar con la doble vida de su mujer, pero yerra: en vez de matar a Olga, la libertina, acaba con la vida de María. Un revólver aparece como un símbolo fálico degradado, que en lugar de someter a lo femenino posibilita su liberación, pues “Olga continuó viviendo en brazos de su amante”. La parte María, el yo social o deber ser impuesto por una cultura patriarcal (en el cuento anterior representada por el padre, ahora por el marido), desaparece por causa del mismo sistema que la habría generado. Como una enfermedad autoinmune, es el propio cuerpo el que se ataca a sí mismo. Los rasgos de tragedia anunciados en el título, sin embargo, no se perciben en ninguna parte, pues la facción íntima de la protagonista, su yo esencial, no solo sobrevive, sino que además logra ser “muy feliz”.

La salida humorística, que va más allá de la imagen surrealista del protagonismo escindido, se produce en la última frase del cuento, que desnivela y desestabiliza también el modelo de *happy end* con el que se cierra este microrrelato. El paso por la experiencia de liberación deja en Olga una secuela, un desequilibrio menor que aparece como detalle cómico: la mujer se siente, desde entonces, “[...] un poco zurda”. La inclinación se produce, consecuentemente con el sentido general, hacia el lado “negativo”: la izquierda. Es probable que en este chiste final, Huidobro se permita aludir tanto a la carga simbólica de esta tendencia (la “sinistra” es la mano del diablo, decían las monjas antaño, mientras amarraban a los niños para que escribieran con la derecha), como a la carga política.

Aquí hay un sujeto femenino que logra quebrar con las convenciones y seguir adelante. La última narración de estos relatos en miniatura da cuenta de un triunfo que en los dos anteriores no era posible. La hija del guardagujas está condenada a morir en plena infancia; la joven del abrigo largo sigue adelante a pesar de su herida, pero debe negar su feminidad; María Olga, finalmente, no solo sobrevive, sino que lo hace en su parte Olga, es decir, pudiendo manifestar su yo más profundo sin restricciones.

Los tres, a su modo, son relatos sociales. Si bien en el primero la influencia de cierto tinte realista y la presencia de la dicotomía pobreza-riqueza lo sitúa de lleno en la discusión sobre justicia social, en los otros dos este asunto también aparece, aplicado a la esfera del individuo. Tanto la joven como María Olga son víctimas de un sistema opresivo. Suponemos que Huidobro trae a colación estos casos no solo por la singularidad de la anécdota (vistas con detención, no son precisamente originales), sino porque a través del formato brevísimo, en donde las propiedades del cuento se concentran, busca otorgar un giro interpretativo a la situación social de la mujer. Los tres microcuentos fueron escritos y publicados antes de que las chilenas tuviesen derecho a voto, y mucho antes de cualquier reforma legal que favoreciese su autonomía.

La biografía del poeta aporta elementos que hacen sustentable esta lectura. Es famoso el caso de la ayuda prestada por Huidobro a su amiga Teresa Willms Montt para que escapase del convento en que estaba recluida y pudiese viajar a Buenos Aires. A pesar de la potente influencia que ejerce su madre en su pensamiento, “[...] esta mujer con veleidades intelectuales, tempranamente feminista [...]”, al decir de Ana Pizarro (39), no podemos considerarlo directamente un abanderado de la causa, pero sí un escritor con suficiente sensibilidad como para captar la situación de desmedro que afectaba a la mujer de su tiempo.

Es posible señalar, dentro de este contexto, que el poeta se identifica con la posición marginal de lo femenino, aunque los personajes de los microrrelatos no sean artistas. Mujer y escritor de vanguardia comparten la posición excéntrica en relación con los poderes sociales dominantes; viven en una tensión buscando liberarse de ella. En la elaboración de estos tres microcuentos no solo se traduce el espíritu vanguardista de Huidobro desde el punto de vista formal (el microcuento como desafío a los cánones estéticos vigentes: la estructura del cuento, la supremacía de la imagen propia de la modernidad, la diferenciación categórica de los géneros), sino que también se trasparenta una mentalidad que persigue hacer patente la necesidad de un cambio, el que se hace carne en el proceso social vivido por la mujer. Los relatos representan esa necesidad y, al mismo tiempo, lo constatan.

La potencialidad y los riesgos de lo nuevo, del quiebre con los estatutos sociales y estéticos tradicionales, se encarna en la mujer de la época. En/con ella lo nuevo alcanza una expresión que trasciende lo meramente especulativo: sucede, está sucediendo. Los cuentos diminutos huidobrianos funcionarían, entonces, como un ‘no’ generalizado a los bovarismos heredados, como un ejercicio que agudiza la mirada ante ellos, desafiándolos: “Ninguna elevación falsa: solo la verdad, que es orgánica” (1924).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Contreras, Roberto. “Escribir es cortar”. *Cien Microcuentos Chilenos*. Ed. Juan Armando Epple. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- Concha, Jaime. “Introducción”, *Vicente Huidobro*, Madrid: Ediciones Júcar, 1980. 11-27.
- Epple, Juan Armando. “Algo más que risas y burlas: las ficciones breves de Vicente Huidobro”. *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato. III Congreso Internacional de Minificción*. Eds. Andrés Cáceres y Eddie Morales. Valparaíso: Ediciones de la Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, 2004. 121-136.
- . “Brevisísima relación sobre el cuento brevísimo”. *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1-4, Washington: OEA, 1996, <http://www.educoas.org/portal/>

- bdigital/contenido/rib/rib\_1996/articulo1/index.aspx?culture=es&navid=201 (marzo 2008).
- Galindo, Óscar. "Relatos como 'objetos de ansiedad' en Huidobro, Arp y Emar". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25 (2001-2002): 15-22 [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=136](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=136) (marzo 2008).
- Hahn, Óscar. "Vicente Huidobro o la voluntad inaugural". *Magias de la Escritura*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2001. 109-121.
- . "Vicente Huidobro, poeta mariano", *Magias de la Escritura*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2001. 123-132.
- Huidobro, Vicente. "Cuentos diminutos" (1939), en *Retablo de Literatura Chilena*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, [http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/cuentos\\_principal.htm](http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/cuentos_principal.htm) (marzo 2008).
- . "Yo" (1914), en *Retablo de Literatura Chilena*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto7.htm> (marzo 2008).
- . "Manifiesto tal vez" (1924), en *Retablo de Literatura Chilena*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto5.htm> (marzo 2008).
- Larrea, María Isabel. "El microcuento en Hispanoamérica". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25 (2001-2002): 29-36. [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=140](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=140) (marzo 2008).
- Lihn, Enrique. "El Lugar de Huidobro". *Los vanguardismos en la América Latina*. Ed. O. Collazos. Barcelona: Península, 1970. 82-104.
- Montes, Hugo. "Prólogo". *Obras Completas de Vicente Huidobro*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976.
- Noguerol, Francisca. "Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1-4, Washington: OEA, 1996, [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201) (marzo 2008).
- Picón Garfield, Evelyn. "Tradición y ruptura: modernidad en Tres novelas ejemplares de Vicente Huidobro y Hans Arp". *Hispanic Review*, Vol. 51 N° 3, 1983 : 283-301.
- Pizarro, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Universidad de Santiago, 1994.
- Pollastri, Laura. "El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1-4, Washington: OEA, 1996, [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo10/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo10/index.aspx?culture=es&navid=201) (marzo 2008).
- Rojo, Violeta. "El minicuento, ese (des)generado". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1-4, Washington: OEA, 1996, [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo3/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx?culture=es&navid=201) (marzo 2008).

- Schwartz, Jorge. *Las Vanguardias Latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. "La minificción como clase textual transgenérica". *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, 1-4, Washington: OEA, 1996, [http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib\\_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201](http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201) (marzo 2008).
- Veneros, Diana. "Continuidad, cambio y reacción 1900-1930". *Perfiles Revelados. Historia de mujeres en Chile. Siglos XVIII-XX*. Ed. Diana Veneros. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1997. 19-39.

#### RESUMEN / ABSTRACT

El propósito de este ensayo es analizar tres microrrelatos escritos por Vicente Huidobro en la década del '20. Publicadas en 1939 en el suplemento de un diario santiaguino bajo el nombre "Cuentos Diminutos", se destacan, en primer lugar, por constituirse en una instancia de exploración y experimentación genérica en el ámbito de la narrativa, y, en segundo lugar, por configurarse temáticamente en torno a la situación social de la mujer. Vinculando ambas propiedades, este trabajo realiza una interpretación de la estética vanguardista huidobriana –aplicada aquí al microcuento, género del cual es precursor– a la luz de la problemática femenina representada.

**PALABRAS CLAVE:** Vicente Huidobro (1893-1948), "Cuentos diminutos", microcuento, experimentación, situación social de la mujer

#### HUIDOBRO'S SHORT STORIES: THREE SUCCESSIVE EXPLORATIONS

*We analyze three micro-stories written by Vicente Huidobro during the 1920s, though published much later, in 1939, in the literary section of a Santiago newspaper, where they appeared under the title "Cuentos diminutos" [Diminutive Stories]. These micro-stories are significant productions to the extent that, in the first place, Huidobro explores a new narrative form, and, in the second place, the stories themselves focus thematically on the social situation of women. By correlating both of these aspects, we formulate an interpretation of these three Avant-garde micro-stories while highlighting at the same time the feminine dilemma that informs them.*

**KEY WORDS:** Vicente Huidobro (1893-1948), "Cuentos diminutos" [Diminutive stories], microcuento [micro-stories], new narrative forms, social situation of women

Recibido el 8 de mayo de 2008

Aprobado el 30 de mayo de 2008