

El creacionismo político de Huidobro en *En la luna*

Lidia Neghme Echeverría

Casi todos los críticos identifican a Huidobro, poeta chileno, con su tendencia, el creacionismo, movimiento poético configurado en sus manifiestos y en su poesía. Algunos de los primeros son de 1914, como, por ejemplo, la crónica autobiográfica, "Pasando y pasando" (Cf. Vicente Huidobro. *Obras completas*. Prólogo y selección de Hugo Montes. Santiago; Ed. Andrés Bello, 1976, 2 vol., Ver vol. I, pp. 651-660). Los otros fueron escritos y publicados, originalmente, en francés con el título de *Manifestos* (Paris: Editions de la *Révue Mondiale*, 1925).

Pero no se ha hecho una relación clara entre su teatro (Huidobro escribió dos obras: *Gilles de Raiz* (1925-1926), original en francés), de cuño simbolista y *En la luna*, editada en Santiago de Chile en 1934, con el subtítulo de "pequeno guigñol (sic) en cuatro actos y trece cuadros" (Ver *Obras completas*, Vol. II, pp. 665-721), representada solamente en 1965 en Santiago de Chile, y su poesía, teorizada en sus manifiestos.¹

Ambas obras tienen antecedentes en la renovación del teatro en Europa. Huidobro escribió y publicó en Francia y en España. Por eso, sería relevante captar en su escritura las huellas de Copeau, quien en 1913 fundó el *Vieux Colombier* y su importancia inventiva al seguir de cerca las experiencias de Stanislavsky, Dantchenko y Meyerhold en Rusia. La disciplina de Copeau y el realce que él daba a los poetas—principalmente simbolistas—se sintetiza, según Redondo Júnior, autor de *Panorama do Teatro Moderno*, así: 1) llevar al comediante a pensar en su papel; 2) llevar al poeta a escribir para la escena; 3) dotar a la obra literaria de un estilo de arquitectura teatral; y 4) alcanzar una profunda unidad del espectador.²

Gilles de Raiz es una obra parcialmente de cuño simbolista, estetizante. Para Copeau el poeta debería ser hombre de teatro por el "conocimiento profundo de sus problemas estéticos y de su misión."³ Hacía coincidir la personalidad del poeta con la del escenógrafo. Huidobro en tal obra recurre a filtros mágicos y a la leyenda de Tristán e Isolda. Retoma elementos antiguos, los mezcla con la presencia viva de Juana de Arco y transgrede su historia (asunto), mostrándola como una fugitiva que cambió su ropa con una inglesa

parecida a ella. Le poda el "aura" heroica. El epílogo presenta una discusión medio cine/medio teatro (según las acotaciones, que subrayan la presencia de una pantalla al fondo con las imágenes del Gilles y Gila) de cinco escritores y personajes. Ellos son: el Marqués de Sade, la Marquesa de Brinvilliers, Don Juan, Huysmans, Anatole France, Bernard Shaw (con un ojo en tinta), el doctor Hernández, Yo (Huidobro). Discuten la ética amorosa del personaje Gilles y él se distancia críticamente de lo simbólico de su papel, aproximándose al efecto V de Brecht, que desconfiaba de la obra acabada y le pedía a los espectadores sus impresiones. La presencia del "teatro dentro del teatro" neutraliza la configuración plena de este recurso brechtiano. Hay una aproximación al quehacer de las vanguardias de la época. Pirandello en *Seis personajes en busca de un autor* (1921) creó personajes tipos, naturalezas humanas, relativizando la verosimilitud absoluta e intentando aproximar la vida al palco. George Bernard Shaw representa el intelectualismo puritano para Huidobro. Se ilumina así la crítica dialéctica al simbolismo de la obra, así como al naturalismo, que era una de las preocupaciones de Copeau, puesto que endiosaba al poeta en sí. Es conocida la expresión huidobreana del "Arte poético," contenida en *El espejo del agua* (1915-1916): "El poeta es un pequeño Dios." Es la presencia del Yo Huidobro, que usa simultaneidades y reinventa creacionísticamente los datos de la fábula (argumento) teatral, procurando poetizar siempre "hechos nuevos." Esta es una de las afirmaciones del manifiesto "Época de creación" (*Obras completas*, vol. 1, p. 750).

En *En la luna*, obra editada nueve años después (1934), Huidobro observa la parodia del poder como parámetro gradativo, variable y autocrático en América Latina de su época, vista, ideológicamente, desde un prisma crítico, que se sustenta a través de parodias. Muestra que el futuro reside en los jóvenes, en los obreros, en los colectivistas y en la mujer, reconociendo sus simpatías con el feminismo.

En esta obra de 1934, el poeta propone el *creacionismo político*, hablando del "hombre nuevo" que de él surgiría (idea presente en cuentos de Cortázar, como ya es muy conocido, como por ejemplo, "La isla al mediodía"). Engarza el surgimiento de una sociedad nueva en la voz de un obrero y subraya la necesidad de que la mujer se sitúe en el mismo nivel que el hombre; resalta la solidaridad, la fraternidad, el optimismo y la mutua ayuda. En síntesis, se trata del hombre contento de vivir. Eso no es elitismo, fenómeno propio de las vanguardias, según Hans Magnus Enzensberg en "Aporias das vanguardas."⁴ Según este crítico, "caminar hacia un más allá es lineal y propio de retardatarios" (98). Pero Huidobro piensa su obra dándole valor al colectivismo (una forma de socialismo utópico) y no abandona el proceso histórico, que sería el contrapunto negativo de la vanguardia para Enzensberg.

En "Pasando y pasando" (1914) Huidobro habla de romper cadenas y vínculos con el pasado. Esto lo aproxima al vanguardismo. Pero estos planteamientos pueden ser vistos como datos de la modernidad, que ultrapasarían el sentido de los "ismos" como retórica. Para fundamentar esto es necesario leer la *Obra completa* de Huidobro y no desconocer su participación viva en la Segunda Guerra Mundial y en la Guerra Civil Española. Además en sus *Manifiestos*, Huidobro critica a los surrealistas (Breton) porque pro-

pusieron “la escritura automática”; el futurismo de Marinetti, que posterga el presente y el formalismo del dadaísmo. Critica su *hic et nunc*, pues intenta crear a partir de lo inhabitual. Por eso, apostrofa al poeta en el prefacio de *Altazor*: “¡Poeta! he aquí tu paracaídas maravilloso como el imán del abismo” (I, 384).

En *Altazor* (1931) escribe poemas, usando recursos tipográficos, cual Mallarmé (la caída de *Altazor* es una demostración de esto), inventa palabras, creando cortes del sentido lineal, como su precursor Apollinaire en sus *Caligrammes*, y usa simultaneidades poéticas e históricas. En el primer canto de *Altazor* se hace coincidir la dialéctica de lo natural con la contingencia histórica de Europa, decaída y en crisis por causa de la Primera Guerra Mundial (Recordemos que el poema fue escrito en 1919 y publicado en 1931):

Soy yo que estoy hablando en este año 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
Venid, venid, os esperamos porque sois la esperanza
la única esperanza
la última esperanza (I, 387)

Delante de la crisis europea, del desempleo y de la destrucción del mundo, no resulta extraño que la voz poética pase de la dialéctica de lo natural hacia la dialéctica de lo social. El signo de pluralidad (“nosotros”) en “esperamos” es un matiz colectivista de la historia: le confiere importancia crucial a la masa productora. Se trata de la misma solución, que se encuentra en el fin de *En la luna*, donde el autor subraya el triunfo de los colectivistas, después de haber marcado la parodia del vaivén del poder, en la voz de un obrero: “Yo soy la esperanza” . . . “Yo soy el futuro” . . . “Yo soy la mina inexplorada. Yo soy el obrero, yo soy el hombre nuevo, el hombre que habéis mantenido al margen de la vida y que también tiene su palabra que decir” (II, 710-711). En *Acción*, No. 4 (8 de agosto de 1925), surgió el manifiesto político de Huidobro.⁵ Infelizmente, no fue editado en ninguna de las dos ediciones de las obras completas, pero ha sido recogido en el libro de Mario Góngora, *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX* (Santiago de Chile: Ed. La Ciudad, 1981, 113-120). Critica el poeta la historia financiera de Chile, la justicia “tuerta,” las instituciones, las leyes, a los políticos (“siempre dando golpes a los lados, jamás apuntando el martillazo en medio del clavo,” 118). Advierte que nos ha faltado el Hombre y que “el pueblo lo siente y lo presiente y se descorazona y se desalienta, ya no tiene energías ni para irritarse, se muere automáticamente” (116). Esto enmarca la modernidad del autor hasta nuestros días.

Por lo citado, pensamos que el creacionismo político es paralelo al poético y que es necesario leer *En la luna* (1934) vinculada con los *Manifiestos* y por lo menos con el poema *Altazor*. El título ya alude a la parodia de lo que son los gobiernos y la vida en América Latina.⁶ Se trata de un contraste, pues se vivía y se vive “en la luna” a través de regímenes autocráticos y demagógicos, que

cambian paulatinamente. Se muestra así la alienación latinoamericana que se va desmenuzando a través de la rotación periódica del poder, sugerida mediante la caracterización nominativa o nominal de los personajes. Los Juan-Juanes son reemplazados por los militares, éstos por los bomberos, por los dentistas, las secretarias, y éstas, por Permanganato (ex-farmacéutico y ahora sastre) de quién usurpa el poder el Hipnotizador, proclamando la monarquía absoluta—hasta que vencen los colectivistas. Esta mutación paródica y absurda de gobiernos y amantes-prostitutas de gobernantes muestra la innovación de la obra: se trata de la primera creación teatral en lengua española que hace reír al público, al tratar con humor popular la política y la demagogia continental. Por detrás de eso, está lo dicho por Huidobro en “Balance patriótico” en 1925: “Chile aparece como un inmenso caballo muerto, tendido en las laderas de los Andes bajo un gran revuelo de cuervos” (115).

Es una obra anterior al humor paródico de los relatos de dictadura escritos entre 1974-1975. Me refiero a las novelas de Roa Bastos (*Yo, el supremo*, 1974), de Carpentier (*El recurso del método*, 1974), y de García Márquez (*El otoño del patriarca*, 1975). Tales relatos derivan de la literatura de los proscriptos argentinos que combatieron a Rosas—Mármol, E. Echeverría y Sarmiento. En el acto IV, cuadro II, se contraponen los viejos a los jóvenes (reminiscencia romántica) y Huidobro muestra que las mujeres como Astra pueden ser progresistas (feminismo de la obra, paralelo a los movimientos feministas de la época). Propone una sociedad nueva, donde todos sean iguales, a través del habla de un obrero, citada atrás. La obra termina con la apoteosis y el triunfo de los colectivistas.

Paradójicamente, se inicia con Maese López, que vende entradas en la puerta de un teatro, cuya obra se presentará como “novedad”; se trata de la “luna.” Esta imagen, máscara paródica de nuestro mundo, revela la potencia creadora de Huidobro. Maese López enmarca la teatralidad arbitraria del comienzo y del final de la representación. Equipara “pieza de teatro verdadera” con “de mi pura fantasía” (658). Pone en crisis verosímil y la temporalidad relativa del espectáculo. Huidobro en sus manifiestos exalta a Bergson sobre Freud; de allí provenga, tal vez, esta duración ambigua del tiempo de la representación (arbitrario) teatralizado dentro de la obra con el tiempo del espectador, que habitualmente no espera ser interrumpido por quién le vende boletos y hace propaganda. Añade: “Y los que digan que esto ha pasado o podría pasar en nuestro planeta, mienten y me calumnian a mí y calumnian a nuestra Luna. Por lo tanto, cuando estéis viendo lo que veréis, no olvidéis un momento que no estáis viendo lo que véis” (658).

Enclava una temporalidad retórica, que se niega y afirma a través de la *durée* del lenguaje, patentizando “la incapacidad de resistencia de todo lo que en nuestra mente es conciencia de realidad.”⁷ La fantasía *ex machina*, unida a la definición de “pieza de teatro verdadera” y lo recién citado, además de poner en crisis las significaciones, lo verosímil, nos revela el modo de ser de la palabra enajenada del poder. Nos evidencia la “falsa conciencia” que de ella dimana. En el universo lunense Nadir I (el Hipnotizador) y la reina Zenit asisten a la obra “En la tierra.” Dentro de la fantasía teatral se relacionan ambos espacios y el discurso inicial de Maese López adquiere sentido, pues se

relacionan ámbitos inhabituales y esta originalidad es propia de los manifiestos huidobreanos (Ver "Manifiesto de manifiestos," *Obras completas*, I, 730). La modernidad de "En la tierra" reside en que se la define como basada "en un absurdo" . . . "Sobre la base de un absurdo pueden crearse todos los absurdos que se quiera" (II, 713).

Tal vez, esto aclare la modernidad de Huidobro en Jorge Díaz, el mejor dramaturgo chileno. En su obra de 1962, *El velero en la botella*, llega a usar un epígrafe de Vicente Huidobro, siendo él un autor de lo absurdo. Conviene recordar que en España, entre 1930-34, tal tendencia fue recreada por García Lorca en la farsa *La zapatera prodigiosa* (1930), que a diferencia de *En la luna*, exige "naturalidad" del actor, según las acotaciones del segundo acto, dirigidas al director. Alberti siguió direcciones absurdas en *Fernán Galán* (1931); Casona *idem* en *La sirena varada* (1934) y Jardiel Poncela enclavó lo mismo en *Angelina o El honor de un brigadier* (1934).⁸ La parodia y lo absurdo rompieron viejas formas teatrales en España y ayudaron al debate y luchas políticas, anteriores a la Guerra Civil.

En el medio de "En la tierra," la representación del actor Nortedur III le provoca "malestar" a Nadir I, quien se reconoce en las tensiones sociales, presentadas con "humor" en la obra "En la tierra," alegoría y manifestación de la ideología implícita del descontento popular, que se muestra en el coro reiterativo—"queremos pan."

NADIR I—¿Es el 'pan, pan' de la Luna que resuena en la Tierra o es el 'pan pan' de la Tierra que resuena en la Luna?

NORTESUR III—Yo soy el Primer Rey del Universo. ¡Tarántulas!
(II, 715)

En la novela huidobreana de 1934, *La próxima*, el poeta sostuvo que "nuestra Tierra, se ha comido ya varias Lunas" (II, 260). Los nombres de Zenit y Nadir I fueron poetizados en el prefacio de *Altazor*, así: "Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del cenit al nadir, porque ése es tu destino, tu miserable destino . . ." (I, 384).

El contexto es otro. *Altazor*—demiurgo y héroe de su tiempo (por el impacto de la Primera Guerra y la conciencia de su caída)—apela al lector, revelándole que su destino es paralelo al del hombre de su tiempo histórico, por eso, éste oscila entre los polos astronómicos opuestos: cenit y nadir. Pensamos que tal vez el cosmos universo en crisis es lo sugerido, mediante la representación de "En la tierra." La Tierra—forma independiente de vida, aparentemente por la alienación de los gobernantes lunenses—sería la configuración ideológica de lo dicho por Charles Fort en 1919, al señalar que los "destrozos de América derivan hacia Europa," después de la Primera Guerra Mundial.⁹ El cambio de grafía de /c/ por /z/ entre "cenit" (*Altazor*) y Zenit (*En la luna*), refuerza lo dicho. Esto ya explica el ámbito creacionista, casi alquímico de lo real, manifestado a través de las parodias y del título de la obra. ¿Y el final? Tal vez sea la mostración de la novedad pregonada por Maese López al inicio. Ella quiebra la linealidad paródica de las acciones que consiguen derribar el poder y tomarlo. Al mismo tiempo, la obra se torna más ambigua. Propone el desenlace a través de la obra dentro de la obra y mezcla "realidad teatral" con "irrealidad teatral." La mimesis alcanza grados de

modernidad propios de Huidobro, pues él como creacionista le da vida a lo inhabitual. Esto se cruza con las soluciones dadas por Picasso a sus cuadros y su aporte a la historia del teatro. Picasso en 1933, resalta el papel del diseño, del color, del director de escena y del actor como instrumento de éste. Sobre todo, habla del movimiento y de "libertar lo que se encuentra, sin conocimiento del hombre en las profundidades de su espíritu," según Redondo Júnior (169). Es lo que sucede en *En la luna* y el habla de Maese López al inicio es una anticipación teatral que orienta al público.

En la obra, la realidad inventada por los actores y marionetas de Maese López, unida a la advertencia de Huidobro al actor y escenólogo, resalta colores fuertes y se pide que los militares usen "trajes teatralmente militares. Todos los personajes deben vestir de modo más convencionalmente teatral o algo opereta," según el autor (II, 655). Eso hace explícita el teatralismo de la obra, uno de los recursos de Brecht y de los estilos escénicos modernos. Según Redondo Júnior: "es una combinación de viejos y nuevos estilos. Apoyándose en el estilo realista, acepta todas las experiencias plásticas, casi siempre en el sentido de transfiguraciones simbólicas" (160).¹⁰

Para acabar la obra, se usa un elemento viejo. En los países de lengua española, se nos dice al final de un cuento: "y Colorín Colorado este cuento está acabado." Maese López transgrede esta tradición al pedirle al tal personaje que le "mate la inspiración," es decir, la obra de teatro. No es el mismo recurso de *Hamlet*, que contenía "la representación dentro de la representación" para provocar el reconocimiento de la culpa. Aquí ésta sólo es percibida por los colectivistas y está en la ideología implícita del autor que "sabe" cómo es América Latina y su país.

En *En la luna*, la represión del poder patentiza el creacionismo político de Huidobro, paralelo al poético. Los actores—el Rey y la Reina—intentan bajar del proscenio para huir hacia la platea o los bastidores. "Aparecen tres hombres del pueblo, armados, apuntándoles con sus fusiles (720). Es el triunfo del pueblo, de los colectivistas, delante de la usurpación de la parodia de la monarquía absoluta y de las dictaduras absurdas de América Latina.

Pirandello rompió la barrera entre el palco, los personajes y el público en *Seis personajes en busca de un autor*. El problema ideológico supera al estético en Huidobro; por eso, esto no llega a suceder. Los actores no salen desde atrás, gritando sus problemas como sucede en Pirandello. El recurso es "inhabitual," propio de Huidobro, de sus manifiestos y de su observación crítica de su país, pues en "Balance patriótico," afirmaba: "Buscáis a los agitadores del pueblo. No, mil veces no, el más grande agitador del pueblo es la Injusticia, eres tú mismo que andas buscando a los agitadores de abajo y olvidas a los de arriba" (116). Por ello, él crea planos contrastantes y paródicos de los agitadores de arriba, unidos siempre a las prostitutas Fifi Fofó y Lulú Lalá, que mudan de amantes con el gobierno. Es una crítica a la "falsa conciencia" del latinoamericano.

En el cuadro IV del acto I se patentiza el creacionismo lingüístico y lúdico de Huidobro, perceptible en *Altazor*, por ejemplo, al definirse la lista de Ministros y sus soluciones:

Ministro del Interior Triste: Don Rodrigo Rodríguez.
 Ministro del Exterior Agresivo: Don Fernando Fernández.
 Ministro de las Finanzas Inseguras: Don Enrique Henríquez.
 Ministro de la Instrucción Nula: Don Álvaro Alvarado.
 Ministro de la Justicia Relativa: Don Gonzalo González.
 Ministro de las Obras Invisibles: Don Domingo Domínguez.
 Ministro de la Guerra Inevitable: Don Ramiro Ramírez (II, 669).

De gran modernidad son estos epítetos, que definen paródicamente, a través de “juegos de lenguaje” la máscara verbal (concepto de parodia de Tynianov), el papel político de cada uno de estos individuos del gobierno de Juan-Juanes. La máscara verbal será más clara en las soluciones propuestas para resolver problemas serios. Por ejemplo, en el acto I, escena III (668-670) el Ministro de las Finanzas Inseguras sugiere “requisar relojes de empleados” y luego “empeñarlos” para pagar los sueldos de los empleados públicos. Así, las caracterizaciones nominales de los ministros, además de evidenciar la parodia, enfocan la modernidad del tratamiento del tema de las dictaduras. Quién lea los periódicos sabrá que en el Tercer Mundo hay Ministros del Exterior Agresivos, Ministros de la Justicia Relativa y, casi siempre, Ministros de la Guerra Inevitable.

El creacionismo poético de Huidobro se articula teatralmente aquí, pero al describir estructuras de Poder, adquiere dimensiones políticas y casi proféticas de nuestro *hic et nunc*. Se dirige a un público no elitista. Se trata de la presencia de *modos de vida ejemplares*, cuya ilustración paródica provoca la risa del público y el reconocimiento desalienante de cómo son estos países en que nacemos o vivimos. Es así como se construye el “teatro popular.”¹¹ El contraste paródico es tan violento—entre lo que dice y gesticula el actor (*En la luna* y *En la tierra* se declaran discursivamente “obras de guiñol”) y lo que descodifica el espectador—que éste adquiere una identidad circunscripta y definida de una autoconciencia crítica de su sociedad.

En la luna, resaltando lo teatral en sí (en el acto II, cuadro II, un ciego con un acordeón toca una canción de *La ópera de tres centavos* de Brecht, música de Kurt Weill) revela que la obra puede ser un medio de conocimiento y un modo de tomar conciencia de lo real. Brecht, en sus ensayos teatrales, resaltaba la importancia de los *moritat*—cantos descriptivos del cantor ambulante para ilustrar desgracias y hechos sangrientos y el espacio de las tabernas. Algo similar sucede en tal acto y escena, donde se toca la música de Weill en ritmo de *fox-trot* en la obra huidobreana.

En un bar, Tangoni (nombre derivado, paródicamente, de “tango” “oni,” ajiño de apellidos italianos), un “cafiche,” le pide a su amante Memé Mumú (mumu onomatopeya de vaca en español parodia), que para sobrevivir sea más coqueta. Paralelamente, en otro rincón del bar, Pipí Popó (onomatopeyas paródicas de “orina” trasero) le da igual consejo a su hija por la miseria y el hambre del momento. Esta se llama Zizí Zozó (sería, tal vez, una onomatopeya irónico por el “sonsonete” que conlleva y la sandez evidente de la chica, que es algo “sonsa” o necia, según la madre). Hay una inducción a la prostitución para evitar el hambre. La música del ciego, que ellas bailarían, se vuelve un “gesto social,” es una “expresión mímica y conceptual de las relaciones sociales,” como diría Brecht, al hablar del efecto de distanciamiento.

El teatro no oculta que es teatro y la representación cabe dentro de la representación de manera inhabitual. Este guiñol patentiza acciones reiterativas de las posibilidades de una sociedad típica, arbitraria e injusta. Hasta que triunfan los colectivistas. La solución es propia de los socialistas utópicos que, como Fourier (1772-1837), lucharon por la justicia social en Francia y anticiparon las ideas de Marx. Algunos de estos pensadores articularon entre 1864-1876 la Primera Internacional. Huidobro retomó estas ideas y la prueba de eso es "la elegía a la muerte de Lenin" y la comparación de su obra con la actitud de los románticos ingleses y los procesos revolucionarios, idea desarrollada por Jaime Concha en "Huidobro: Fragmentos."¹² La visión de los poetas franceses Rimbaud y Mallarmé fue desarrollada de nuevo en París, durante los movimientos de 1968, con una novedad, que anticipó Huidobro en 1934 con *En la luna: la búsqueda de la felicidad colectiva*.¹³ Esa es la mostración máxima de su modernidad y vigencia. Por ello, el creacionismo poético se une al político en esta obra teatral, antecedente del teatro de lo absurdo en Chile.

Universidade de São Paulo

NOTAS

1. Hice esta relación en un ensayo publicado en portugués. Ver Lidia Neghme Echeverría, "O 'Creacionismo' de Vicente Huidobro," Revista *Pirâmide*, No. 1 (1981), 21-41.
2. Lisboa: Ed. Arcádia (1961), p. 19.
3. *Ibid.*, p. 19.
4. Hans Magnus Enzensberg, Trad. port. de Ana M. Lima Teixeira. Revista *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro), Nos. 26-27 (1971), 85-112.
5. El manifiesto se llama "Balance patriótico."
6. Sobre parodia, ver I. Tynianov, "Destruction, parodie." *Change* (Paris), No. 2 (1969), 67-76.
7. Edoardo Sanguineti. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Trad. esp. de A. Pasqualini. Caracas: Monte Avila (1979), 72-75.
8. Paul L. Mignon. *Historia del teatro contemporáneo*. Trad. esp. de Jesús Torbado. (Madrid: Guadarrama, 1973, 266-267).
9. Ver *O Despertar dos Mágicos: Introdução ao Realismo Fantástico*. Trad. port. de Gina de Freitas. S. Paulo: Difel (1980), 148.
10. Erminio Neglia considera esta obra como farsa y la yuxtaposición de la Luna y la Tierra, un recurso cubista. Nuestra posición es otra. Ver "El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas," *Revista Iberoamericana*, XLV, Nos. 106-107 (enero-junio 1979), 279-283.
11. Esta es la opinión del checo P. Bogatyrev en el ensayo "Os signos do teatro," *O Signo Teatral: A Semiologia Aplicada à arte dramática*. Trad. port. de L. A. Nunes y otros. (Porto Alegre: Ed. Globo, 1977), 15-32.
12. Ver la coletánea "Vicente Huidobro y la vanguardia," *Revista Iberoamericana*, XLV, Nos. 106-107 (enero-junio 1979), 29-36.
13. Olegaria Matos. *Paris 1968: As Barricadas do Desejo* (São Paulo: Brasiliense, 1981), 26.