

Función ideológica y función poética  
EL JUEGO DE LOS ESPEJOS  
EN *EN LA LUNA* DE VICENTE HUIDOBRO\*

*Sergio Saldes Báez*

## DE LOS OBJETIVOS

Me propongo en las páginas que siguen determinar los mecanismos que Vicente Huidobro opera para convertir su segunda obra teatral, *En la Luna* (Santiago de Chile, 1934)<sup>1</sup>, en vehículo de expresión para su ideología político-social, transformándola, en cierto sentido, en instrumento de lucha para la consecución de cambios fundamentales en la sociedad y, a la vez, en una obra poética que responde a una lógica interna y que se cierra sobre sí misma mostrándose como tal.

Para cumplir este objetivo, el primer paso será precisar cuál es la ideología que formula Huidobro en esta obra; en seguida se intentará definir genéricamente *En la Luna* para determinar de qué manera puede convertirse en medio de expresión ideológica. Se procederá, luego, a la determinación de los mecanismos que opera el autor para lograr sus objetivos ideológico y poético, postulándose como hipótesis la existencia de un juego de espejos que definiría la construcción de la obra; se intentará comprobar esta hipótesis buscando describir el funcionamiento de este juego de espejos. Finalmente, se examinará las diversas manifestaciones de lo cómico-humorístico en la obra, que se proponen, también, como un espejo.

## 1. IDEOLOGÍA Y GÉNERO DE *EN LA LUNA*

Para Lidia Neghme Echeverría<sup>2</sup> *En la Luna* formula el "creacionismo

\*Trabajo presentado en el seminario "La representación del absurdo en el teatro chileno contemporáneo". Magistratura en Literatura. Universidad de Chile.

Alumno del programa de Magistratura del Depto. de la Lit. de la "U".

<sup>1</sup>Ocupo la edición de *En la Luna* contenida en *Obras Completas de Vicente Huidobro*, edición preparada y revisada por Hugo Montes, Andrés Bello, Santiago, 1976; Tomo II, pp. 655-721. Citaré indicando entre paréntesis la(s) página(s) correspondiente(s).

<sup>2</sup>Neghme Echeverría, Lidia: "El creacionismo político de Huidobro en *En la Luna*", en *Latin American Theatre Review*, N., Fall 1984, pp. 75-82.

político” de Huidobro: “En esta obra de 1934, el poeta propone el *creacionismo político*, hablando del ‘hombre nuevo’ que de él surgiría (...). 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”<sup>3</sup>. No sé hasta qué punto se puede homologar su pensamiento político a su pensamiento poético, llegando a hablar de “creacionismo político”, pero indudablemente en algunos de los escritos de Huidobro, y sobre todo en cierta etapa de su vida, el poeta plantea en forma clara sus ideales sociales<sup>4</sup>. En este sentido no aparece de manera alguna hermético, e incluso, visto desde nuestra perspectiva, muchas veces puede parecernos ingenuo; el mismo Huidobro, que, como otros artistas de vanguardia, en un primer momento adhirió al comunismo, hacia el final de su vida se mostraría desilusionado y renegaría de la doctrina, aunque no de sus ideales. Es así como *En la Luna* plantea la consecución del anhelado “mundo nuevo”, propio del modernismo de las vanguardias, por el camino del colectivismo, que, como señala L. Neghme es “una forma de socialismo utópico”<sup>5</sup>. La atención de Huidobro se centra sobre América Latina<sup>6</sup>, criticando las revoluciones y regímenes dictatoriales que desde siempre han sido una constante en esta parte del mundo. En *La la Luna* “...Huidobro observa la parodia del poder como parámetro gradativo, variable y autocrático (de la) América Latina de su época, vista, ideológicamente, desde un prisma crítico, que se sustenta a través de parodias”<sup>7</sup>. En este sentido, la obra adquiere una función social, se constituye en “teatro popular”. Muestra paródicamente las motivaciones y acciones de quienes sustentan el poder en una rotación que no significa avance, personajes y situaciones

<sup>3</sup>op. cit., p. 76.

<sup>4</sup>En el escrito mayormente panfletario *Finis Britannia* (1923), y sobre todo en la novela *La Próxima* (1934), además de algunos artículos y el guiñol que nos ocupa.

<sup>5</sup>Neghme Echeverría, Lidia: op. cit., p. 76.

<sup>6</sup>No se menciona expresamente en el texto a América Latina, pero existen indicios que avalan esta identificación: de partida la tradición histórica de gobiernos rotativos en gran parte de los estados latinoamericanos; luego, la dependencia económica de estos países respecto de potencias capitalistas: “...no es muy difícil conseguir dinero de alguna gran potencia que tenga intereses especiales por estos lados...” (p. 663), “Venderemos un millón de hectáreas a alguna gran potencia extranjera, venderemos el otro millón a otra gran potencia y nos quedaremos con las doscientas mil hectáreas restantes” (p. 718); e incluso una alusión a nuestro himno a la batalla de Yungay: “...cantemos la magna gloria del inmenso triunfo tan marcial que la patria ha obtenido con la elección de este grandísimo ciudadano” (p. 666).

<sup>7</sup>Neghme Echeverría, Lidia: op. cit., p. 76.

que mueven a la risa y que por su medio revelan al público (latinoamericano) su realidad: “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 (...). El contraste paródico es tan violento —entre lo que dice y gesticula el actor (...) y lo que descodifica el espectador— que éste adquiere una identidad circunscripta y definida de una autoconciencia crítica de su sociedad”<sup>8</sup>.

*En la Luna* se plantea como ‘guignol’<sup>9</sup>, como tal es presentada en escena por Maese López. La teatralidad de la representación está marcada desde la advertencia del autor al actor y al escenólogo, antes del texto dramático propiamente tal (“Los actores no deben olvidar que la pieza es guñolesca y que pueden emplear un tono exagerado, de grandes gestos, sin extremarse hasta la vulgaridad”, “Los militares, trajes *teatralmente* militares. Todos los personajes deben vestir del modo más convencionalmente teatral o algo opereta” (655) ), hasta la presencia del teatro en el teatro, cuando se representa en escena la obra *En la Tierra*. Este procedimiento contribuye efectivamente a que el público reconozca una realidad propia en el mundo representado en el escenario: “El teatro no oculta que es teatro y la representación cabe dentro de la representación de manera inhabitual. Este guñol patentiza acciones reiterativas de las posibilidades de una sociedad típica, arbitraria e injusta. Hasta que triunfan los colectivistas”<sup>10</sup>. Ese es el mensaje ideológico que entrega la obra, absolutamente explícito en el texto, por lo que su determinación no merece discusión.

La función ideológica, que, junto con la patentización de lo teatral en sí, aparece como fundamental para la aprehensión de *En la Luna*, nos indica que estamos ante un *vaudeville*<sup>11</sup>, “comedia de intriga sin acción”<sup>12</sup>. La acción, definida como un “esquema dinámico” que permite el desarrollo, o regresión, de un carácter o una situación<sup>13</sup>, implica “...personajes que piden vivir y situaciones que tienden a ser representadas, estando vida y representación dirigidas en determinado sen-

<sup>8</sup>Ib., p. 81.

<sup>9</sup>Recuérdese que el guñol no sólo se relaciona con el teatro de títeres o marionetas, sino también con un género de vaudeville muy popular en Francia hasta la Primera Guerra Mundial, que se caracterizaba por la representación de farsas de una comicidad grotesca y sátiras amargas o punzantes que buscaban impactar en el público.

<sup>10</sup>Neghme Echeverría, Lidia: op. cit., p. 82.

<sup>11</sup>Recuérdese lo indicado en nota 9.

<sup>12</sup>Gouhier, Henri: *La obra teatral*, Eudeba, Buenos Aires, 1962 (segunda edición), p. 183.

<sup>13</sup>Véase Gouhier, op. cit., pp. 62-77.

tido”<sup>14</sup>; los caracteres son movidos por el impulso de fuerzas que los ponen en “situación”, surgiendo de ellas una determinada significación que deberá concretizarse por el desarrollo de la intriga. La comedia, si bien presenta “tipos”, presenta también personalidades encarnando esos tipos, “...oscila así del tipo, que es condición de lo cómico, a la personalidad, cuya condición es lo serio. Por una parte se acerca a la farsa; por la otra roza el drama”<sup>15</sup>. El vaudeville, en cambio, muestra sólo tipos, desligados de manifestación personal, cuya vida sólo es en virtud de la intriga, “...el *vaudeville* tiene exactamente la verdad de una trama. Esta es una intriga en la que todo se dispone y donde por consiguiente los personajes no tienen ser sino merced a su función y a diversas situaciones en el todo (...) aquí la trama tiene por fin interesar y hacer reír”<sup>16</sup>. La forma del vaudeville se presta fácilmente para la función ideológica. Al convertirse la obra en medio para la expresión de determinado pensamiento (político, social, económico, etc.), la acción desaparece, no existe tensión ni confrontación de fuerzas que produzcan una resolución en principio incierta, “... Allí donde el desenlace debe coincidir con una conclusión (...) no se concluye una acción, no se desenlaza una demostración; entonces no puede haber sino una intriga que ofrezca a la ideología del drama o de la comedia ocasiones de explicarse, situaciones fortificadas para defenderse, episodios-trampolines para atacar, en resumen, las peripecias de una batalla ganada de antemano”<sup>17</sup>; tal es el caso de *En la Luna*, la mostración paródica de sucesivos gobiernos (inútiles y guiados por falsos patriotismos que ocultan intereses personales) culmina con el triunfo colectivista anunciado indicialmente a lo largo del desarrollo de la intriga (colectivista detenido (Acto I, cuadro IV), muerte de la Srta. Remington y captura de una bandera colectivista (Acto III), conversación de los estudiantes y aparición del obrero (Acto IV, cuadro II) y el constante clamor del pueblo que va creciendo en frecuencia e intensidad culminando en el triunfo colectivista del cuadro III del IV Acto).

La configuración de los personajes corresponde plenamente también a la del vaudeville “... Los personajes no están ciertamente dotados de fuertes personalidades originales, pero si no tienen genio, a menudo son ingeniosos; si no están llamados a crear grandes cosas, saben crear recursos. Tienen más imaginación que razón; su voluntad se da por satisfecha con el mínimo de reflexión; pero toman decisiones,

<sup>14</sup>Gouhier, Henri; op. cit., p. 77.

<sup>15</sup>Ib., p. 190.

<sup>16</sup>Ib., p. 191.

<sup>17</sup>Ib., pp. 194-195.

seleccionan”<sup>18</sup>; nos encontramos, en *En la Luna*, con personajes cuya única motivación es ocupar el poder, pero en el ejercicio de ese poder se ven enfrentados a la solución de problemas propios de quien gobierna; asumen esa labor, pero en la medida de sus limitaciones, no alcanzando verdaderas soluciones, sino produciendo cambios de estado de los mismos elementos (decretan la mendicidad nacional para paliar la falta de circulación del dinero, empeñan los relojes de los funcionarios públicos para pagarles los sueldos) o simplemente eliminando, literalmente, los problemas (fusilar a los analfabetos para que así todos los habitantes del país sepan leer, y a los enfermos para mejorar las condiciones de salud); por supuesto no debe escapársenos la intención crítica que subyace en estas soluciones cómicas, pero es claro que este proceder de los personajes obedece a un plan absolutamente dispuesto por el autor, “...sus decisiones tienen su razón en el ser que les da la intriga; triunfan o fracasan según el sentido que ha de tener la peripecia con relación a la intriga”<sup>19</sup>, y esta intriga, como ya hemos visto, está orientada a la demostración del colectivismo como la única salida para la situación política de América Latina en particular, y el mundo en general.

Si se sigue paso a paso la intriga es fácil advertir el plan ideológico que sirve de base para la estructuración de la obra: Una progresiva usurpación del poder (primero un gobierno elegido por un Consejo de Ancianos, presumiblemente vendido, luego un gobierno castrense que da paso a tres efímeros gobiernos “gremiales”, para llegar a la instauración de una monarquía que también es después usurpada por quien parece contar con el mayor poder, el Hipnotizador), llega a su fin con el triunfo del pueblo, del colectivismo, que no se detiene ni ante la magia negra. Así, lo que acontece en *En la Luna*, como dice uno de los personajes, Plauso, “Es la lucha entre dos mundos...” (710): un mundo gastado, sin base sólida, un poder ejercido sin fundamentos ideológicos ni objetivos sociales, sólo por el placer de ejercerlo (“Voy a firmar mi renuncia (...). Ya he sido Presidente. Mi renuncia probará al mundo que he sido Presidente” (696) ), gobiernos que tienen al pueblo como oponente, debe dejar paso a un mundo nuevo basado en la filosofía colectivista<sup>20</sup>. Sobre esta oposición Huidobro construye la intriga, for-

<sup>18</sup>Ib., p. 191.

<sup>19</sup>Ib., p. 192.

<sup>20</sup>A nivel macrocósmico, además de la lucha entre dos sistemas de organización social (Capitalismo vs. Colectivismo), subyace una lucha entre las fuerzas del bien y del mal: Zizí Zozó condenada por casarse por amor; “El hombre contento de vivir y no el hombre triste, sombrío, la víctima de hoy” (711) que se postula como objetivo del colectivismo,

mulando un planteamiento ideológico cuyos receptores inmediatos debieran ser los pueblos latinoamericanos.

## 2. EL JUEGO DE ESPEJOS

La obra se constituye en elemento revelador, el teatro se vuelve instrumento para hacer consciente al espectador de una realidad que le pertenece y que debe superar. En este sentido se torna importante el hecho de presentar la obra una acción que, como el título lo indica, sucede en la luna; no es sólo que la expresión "en la luna" apunte a una situación de alienación de los pueblos latinoamericanos, como señala L. Neghme<sup>21</sup>, sino el especial simbolismo que culturalmente tiene el astro lunar. Primeramente es símbolo de cambio, "...es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones 'dolorosas' en forma de círculo clara y continuamente observable"<sup>22</sup> (piénsese en los sucesivos cambios de gobierno y en la mutación de estado final, en la obra), pero también la luna es el espejo de la Tierra: "Objetos lunares pueden considerarse los que tienen carácter pasivo y reflejante, cual el espejo"<sup>23</sup>. Es tomando en cuenta este último simbolismo que la funcionalidad reveladora de la realidad que tiene *En la Luna* se aclara y se explica. Si por un lado la marcada teatralidad del guiñol, trajes recargados en forma y colores, tono exagerado de hablar, escenografía convencional (edificios pintados en tela, oradores y Consejo de Ancianos dibujados en silueta), objetos reconocibles como caricaturas identificando a los personajes (espadas de juguete en los soldados y marinos, mangueras y hachas como armas de los bomberos, tijeras, y enormes las del jefe, como armas de los sastres, más pistolas de juguete en las dactilógrafas), remarcada por la representación de una pieza guiñolesca (*En la Tierra*) dentro de la representación, dirige la atención del espectador hacia el cuestionamiento de lo verosímil, y con ello de la realidad; por otro lado este mismo recurso del teatro dentro del teatro nos hace pensar, si consideramos también el simbolismo lunar, en la existencia de un juego de espejos que determinaría la estructuración de la obra y que constituiría el principal elemento revelador.

En lo que sigue intentaré demostrar la existencia y funcionamiento

opuesto a la figura en cierto sentido diabólica del Hipnotizador (poder que finalmente es vencido por el pueblo).

<sup>21</sup>Cfr. Neghme Echeverría, Lidia: op. cit., pp. 77-78.

<sup>22</sup>Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1982, p. 283.

<sup>23</sup>Ib., p. 285.

de este juego de espejos, que hasta aquí debe considerarse sólo como una hipótesis. Para ello primeramente debemos precisar los niveles de realidad que es posible detectar en la obra:

1. Un nivel extradiegético<sup>24</sup>, en el que Maese López presenta al público lunense su pieza de guiñol, que se plantea como “una pieza de teatro verdadera, es decir, de mi propia fantasía” (es decir, como es una verdadera pieza de teatro, es una fantasía), de ahí que aquello representado “...no ha pasado nunca en ninguna parte, ni pasará jamás en parte alguna. 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 eso la advertencia que hace a su público: “Por lo tanto, cuando estéis viendo lo que veréis, no olvidéis un momento que no estáis viendo lo que veis” (658) (es decir: lo que ustedes ven que pasa en escena no pasa realmente en la Luna).

2. El nivel diegético o intradiegético que constituye lo representado por la pieza guiñolesca de Maese López.

3. Un nivel metadiegético, constituido por la realidad representada en la pieza *En la Tierra*, incluida en el nivel diegético.

Ahora bien, entre estos niveles se producen metalepsis, es decir irrupciones de un nivel en otro. Estas metalepsis son las siguientes: primeramente la aparición del mismo Maese López representando el personaje de vocero en la primera escena del guiñol (el nivel extradiegético irrumpe en el diegético), luego la advertencia del rey Nadir I de que va a caer el telón (último parlamento del Acto III; 702) (el nivel diegético toma conciencia del extradiegético), fusión de planos diegético y metadiegético al producirse simultáneamente la revolución en la Luna y en la Tierra (cuadro III, del Acto IV) y, por último, irrupción de un personaje del nivel diegético, Colorín Colorado, para, a petición del propio autor, Maese López, poner término a la obra desde el nivel extradiegético. La obra, así, permanece enmarcada, pese a las metalepsis, por el nivel extradiegético. Hay aquí, evidentemente, la intención, como se ha señalado más arriba, de poner en juego la verosimilitud, intentando romper aquella “frontera movediza pero consagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta y aquel que se cuenta”, de que habla Genette<sup>25</sup>, pero la realidad se mantiene dentro de los límites de la Luna, no se rompen los límites entre el nivel extradiegético y lo que

<sup>24</sup>Ante la falta de instrumentos operatorios respecto de estos problemas, referidos específicamente al teatro, me tomo la libertad de seguir a Gerard Genette, en “El discurso del relato”, según traducción de Ramón Suárez, “La Voz”, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, apunte mimeografiado.

<sup>25</sup>Trad. cit., p. 14.

llamaremos el *nivel 0*, vale decir, el nivel del espectador (y del autor real), pese a que en determinado momento, cuando el rey Nadir I y la reina Zenit intentan escapar hacia el público (Acto IV, cuadro III), pareciera que los límites entre el nivel diegético y el *nivel 0*, pasando por el extradiegético, se podrían romper; sin embargo, desde el escenario los personajes son detenidos y regresados a su nivel. He dicho que los límites entre el nivel extradiegético y el *nivel 0* no se rompen; debería decir mejor que no se romperían si no existiera el juego de espejos que estoy postulando y cuyo funcionamiento paso a explicar.

Al iniciarse la obra, desde el *nivel 0*, los espectadores ven primeramente un personaje lunense que desde su nivel extradiegético presenta una obra que debe ser tomada como fantasía por su público, obviamente también lunense, fantasía, puesto que lo que verán no puede suceder en la Luna; luego, desde el *nivel 0* se contempla el nivel diegético, que de todas maneras se plantea como una acción que transcurre en la Luna. La realidad de la Luna respecto del *nivel 0*, como la de todo espejo, es la del mundo al revés, la de la Tierra, pero con signo cambiado:

*Astrónomo.* —Te digo, Silfo, que en la Tierra no puede haber habitantes.

*Pedolurio.* —¿Qué sabemos nosotros?

*Astrónomo.* —Sabemos científicamente que no puede haber habitantes, porque hay atmósfera.

*Pedolurio.* —A lo mejor no hay atmósfera.

*Astrónomo.* —Si no la hay, podría haber habitantes.

*Pedolurio.* —Es posible que haya seres que puedan vivir en un astro con atmósfera.

*Astrónomo.* —Estás diciendo tonterías, Silfo Pedolurio. ¡Qué mal discípulo eres! Vas a desacreditar mi ciencia" (661).

Los dichos lunenses son los terrestres, pero con su correspondiente inversión: "¡Por los cuernos de la Tierra, dejadme trabajar!" (661).

También los valores terrestres se invierten en la Luna, así la joven Zizí Zozó es condenada debido a que se casó por amor, sin pensar en las conveniencias, en el interés; un hombre es también condenado porque le han robado un reloj, siendo detenido en el preciso momento en que se lo robaban y otro lo es porque no puede ganarse la vida, todos los negocios le salen mal (este último finalmente gana algo: la muerte, y cuando es condenado agradece ese don). La inversión de valores se manifiesta, por supuesto, desde el punto de vista ideológico:

*Prefecto.* —Éstos son los que predicán que el trabajo debe hacerse en común y que todo el mundo debe trabajar.

*Presidente.* —¿Pero ese hombre está loco?

*M. del Interior.* —Es un loco” (671).

*M. de Finanzas.* —¿Qué se puede hacer con hombres que creen en lo que dicen?

*M. de Obras.* —Figúrense ustedes. ¿Qué se puede hacer con hombres que creen en lo que piensan y que dicen lo que piensan?

*M. de Guerra.* —El país está perdido. Hay que acabar con esas alimañas” (672).

La realidad de la Luna, vista desde el *nivel 0*, es una realidad que recuerda la de la Tierra, por su organización política, por sus costumbres, por su lenguaje, pero deformada, invertida. Lo que sucede es que el *punto 0*, la Tierra, se está mirando en su espejo, la Luna. Pero luego se representa en escena otra obra, *En la Tierra*, la que, tal como aquella en que se inscribe, es presentada como fantasiosa, “...basada en un absurdo, tal es el suponer que la Tierra está habitada por seres vivientes, con alma y cuerpo, con razón y conciencia, con gestos y palabras como nosotros”. Y se añade: “Sobre la base de un absurdo pueden crearse todos los absurdos que se quiera. Éstos vienen a ser los sucedáneos del primero. Ya nada debe extrañarnos, ni siquiera ver un pueblo díscolo, rebelde e ingrato contra su amo y bienhechor...” (713); sin embargo, el público lunense, más precisamente el rey Nadir I, al presenciar la representación experimenta la sensación de estarse contemplando en un espejo; inicialmente ve en el rey terrestre virtudes que cree poseer: “—¡Qué poeta y qué filósofo este Rey! ¡Por los cuernos de la Tierra! Me gustaría conocerle” (714), pero luego, y desde el momento que en la escena metadieгética aparece concretamente el espejo en el cual se contempla el rey Nortedur III (“Recitador. —¡Oh espejo de virtudes! Contemplad vuestras virtudes en este espejo” (714)) los planos comienzan a fundirse, al rey lunense le cuesta distinguir qué sucede en su mundo y qué en la Tierra representada: “Ese ‘pan pan’ ¿es en mi corte o en la corte de ese Rey terrestre?” (715), comienza a experimentar la deformación del espejo:

*Nortedur III.* —¡Tatarántulas! En este espejo veo un melón y mis virtudes se han convertido en pepas de dos colores. ¡Por los cuernos de la Luna!

*Nadir I.* —Se atreve a imitar nuestro lenguaje lunense.

*Gran Visir.* —Volviéndolo al revés” (715).

Así como el mundo lunense visto desde el *nivel 0* aparece como deformación de éste, el mundo terrestre representado en escena se torna deforme respecto del lunense. La realidad de *En la Tierra* cae en lo

grotesco; así, los límites entre los seres humanos y los animales se rompen: la reina Hidraulía no sólo ha “engordado como una vaca”, sino que es tratada como tal: “Además, debo deciros que no me obedecéis. He dicho a Vuestra Mamajestad que puede pastar en aquel potrero y no en el otro, ¿por qué saltáis los alambres y pastáis donde os da la gana?” (715), el nacimiento del heredero se programa como si la madre fuese una máquina y el hijo el producto por ella fabricado:

“*Chambelán*. —Yo venía a deciros que Su Majestad la Reina ha olvidado que hoy debía dar a luz al heredero.

.....

*Reina Hidraulía*. —Perdón, mi Rey y esposo mío. Os juro que esto no se repetirá. Señor Chambelán, daré a luz al heredero en dos meses más.

.....

*Chambelán*. —(...) Pienso que la Reina debe dar a luz en veinte días más a lo sumo.

*Nortesur III*. —Es demasiado tiempo, Chambelán; la Reina dará a luz en ocho días más” (716).

*En la Tierra*, espejo de la Luna, es respecto del *nivel 0* una doble deformación. Nos encontramos en este punto con que la Tierra se ve reflejada en *En la Tierra*: al estar el mundo lunense contemplándose en el espejo de la representación, por tanto de espaldas al público (o al menos de lado, no se especifica acotacionalmente esta posición), este espejo no sólo muestra deformada la faz de la Luna, sino además aquella que se encuentra a sus espaldas, la del *nivel 0*.

Sin embargo, semánticamente aún existen frenos para que el público pueda identificar como suya la realidad que ve en escena; son éstos las respectivas advertencias de fantasía que se han realizado tanto para la obra total de Maese López como para la que se incluye en ella. Este freno actúa también a nivel diegético: el rey Nadir I, pese a que se contempla en el espejo que tiene frente a sí (*En la Tierra*) y reconoce los errores del rey Nortedur III (apremiado por una inminente revolución, ante la cual permanece impasible, pensando que sus palabras y deseos son autoridad y poder), no reconoce los suyos, que son los mismos: “Ese pobre Rey no sabe gobernar” (718), “Ese Chambelán es un cobarde y el Rey un ciego imprudente” (719). La identificación se produce cuando los planos diegético y metadiegético se funden y estalla la revolución tanto en la Luna como en la Tierra<sup>26</sup>. Esta revolución

<sup>26</sup>Erminio Neglia formula el planteamiento de *En la Luna* como obra cubista, en la que coexisten dos sistemas esféricos, el planetario y el político-social, así “...la analogía

simultánea acaba con la supuesta ficción de *En la Tierra*, convirtiendo su realidad en reflejo de la Luna, puesto que la revolución se produce a ambos lados del espejo. Ahora bien, si la ficción representada por el guiñol *En la Tierra* resulta ser reflejo de una verdad que acontece en la Luna, siendo ésta reflejo del nivel 0, ¿no será la revolución también posible en este nivel, no será aquella realidad absurda también la del nivel 0? Así como la ficción del nivel metadieгético es negada por su fusión con el plano dieгético, la de éste es puesta en duda cuando uno de sus personajes, Colorín Colorado, es llamado por el Maese López extradieгético para que acabe la pieza, cortándole la inspiración. No obstante, la obra de todas maneras queda enmarcada extradieгéticamente, como ficción lunense, puesto que la última fusión de planos está dentro del proyecto de Maese López: "Os juro (...) que yo habría querido esta obra mucho más corta y que *para acortarla tuve que apelar a medios violentos, sin detenerme ni aun ante el crimen*, pues de lo contrario ella habría durado un año entero" (659). Estas palabras, especialmente las que he subrayado, dichas en la presentación de la obra, anuncian el disparo de Colorín Colorado matando la inspiración de Maese López en la escena final de *En la Luna*; el mismo Colorín Colorado sólo aparece al comenzar propiamente el guiñol, barriendo y esperando: "...esperar, esperar, que ya tengo para rato" (660), es su turno en la escena final lo que debe esperar este personaje. Maese López queda como autor lunense dominador de su obra, aunque el dinamismo de las figuras en la escena final pareciera impulsarlas a adquirir vida propia (comprensible, dado el triunfo colectivista que inaugura un nuevo mundo, absolutamente vital). Siendo entonces Maese López un personaje lunense, desde la perspectiva del nivel 0 su nivel extradieгético es el nivel dieгético. Esta distinción es importante para seguir sustentando el juego de espejos: la Luna frente a la Tierra (nivel 0), así como *En la Tierra* resultó ser el reflejo de la Luna, *En la Luna* lo es de la Tierra; las palabras de Maese López al presentar su obra, desde la perspectiva 0, atendiendo a la inversión del espejo, adquieren otra significación, si allí se advierte que lo que se verá no ha pasado ni podrá

---

entre los dos sistemas desempeña un papel estructural importante, convergiendo en la revolución en la escena final. La revolución de los astros alrededor del sol corresponde a la revolución en la sociedad en torno al todopoderoso Dinero-Poder Político. Por tanto, se destaca el doble significado con que Huidobro usa la idea de la "revolución". Al final de la obra deja de significar movimiento giratorio para cobrar el nuevo sentido de cambio violento y radical del sistema social". Véase "El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas", *Revista Iberoamericana*, XLV, N<sup>os</sup>. 106-107 (enero-junio, 1979), pp. 277-283, p. 280.

pasar en la Luna, esto, para el *nivel 0*, significa que ha pasado y puede pasar en la Tierra.

Sin embargo, si se examina lo que se ha dicho hasta aquí surge el siguiente problema: si el espejo muestra el mundo al revés ¿de qué manera el triunfo colectivista, tanto en la Luna como en *En la Tierra*, puede significar la esperanza social que formula Vicente Huidobro? Para responder a esta pregunta es necesario percatarse del hecho siguiente: las revoluciones en la Luna y en la Tierra no sólo son simultáneas, sino que se podría decir que es la misma revolución, el pueblo que rompe las puertas en la escena del guiñol es el mismo que entra por la puerta de la Sala del Palacio. Los ideales del colectivismo no cambian de signo, no se deforman en el espejo, sencillamente porque están por sobre el mundo y su espejo, pertenecen a un estrato superior, trascendente; por ello, tal como no se deforman en el espejo *En la Tierra*, en el espejo que constituye *En la Luna* tampoco deben verse con signo contrario. Se cumple aquí otra de las notas que Cirlot señala como pertenecientes al simbolismo de la Luna: "Su destino (el de la Luna) consiste en reabsorber las formas y volver a crearlas. Sólo lo que está más allá de la Luna o encima de ella trasciende el devenir"<sup>27</sup>.

### 3. LO CÓMICO-HUMORÍSTICO

Creo, con lo señalado, haber demostrado que la estructuración de la obra como un juego de espejos constituye para el público de *En la Luna* el principal elemento revelador de la realidad que Huidobro postula como caduca y de la solución que plantea, del nuevo mundo que preconiza.

Sin embargo, también un papel importante en el proceso de revelación cumple, pienso, el humor, que en rigor debe considerarse como otro espejo:

Si por una parte el humor conduce a la risa (o a la sonrisa), ésta se torna un elemento distanciador; así, respecto de la comedia, Touchard ha dicho: "...la risa y, más profundamente aún, el sentimiento de liberación, de ruptura total de la que aquella es signo, se nos presentan como el fin mismo de la comedia"<sup>28</sup>. La risa, entonces, conlleva una liberación, pero como consecuencia de esa liberación, de esa distancia que se produce, es posible observar integralmente la realidad, ampliar el campo de visión, revelar aspectos que, inmerso en ellos, el hombre

<sup>27</sup>Cirlot, Juan Eduardo: op. cit., p. 284.

<sup>28</sup>Touchard, Pierre-Aimé: *Apología del Teatro*, Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1961; p. 41.

no alcanza a percibir; el humor permite objetivar la realidad: “Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”<sup>29</sup>. “Desde el momento en que el personaje que está en escena no me representa ya a mí mismo en ese instante que vivo, en cuanto se transforma en ‘el otro’ —un otro que puede incluso ser el yo que fui en el pasado o el que seré en el futuro— puede ya desplegarse la comedia”<sup>30</sup>. Por medio de lo cómico los personajes en escena se distancian del espectador. Esta distancia permite la revelación, es entonces cuando “El humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricornio y lo serio de las sombras grotescas. El humor hace pariente de la mentira a la verdad y a la verdad de la mentira”<sup>31</sup> (piénsese en el juego de espejos, los signos cambiados). “El humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo aunque no lo crea, cómo puede ser otra cosa o ser de otra manera, aunque esté muy pegado de como es”<sup>32</sup>. La función social del humorismo, lo cómico en este caso<sup>33</sup>, resulta clara, se trata de hacer consciente al espectador de su propia realidad, mostrándole en escena personajes que son su espejo, aunque precisamente deformados por lo cómico: “Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede”<sup>34</sup>.

Habiendo precisado la funcionalidad del humor y de lo cómico, me propongo a continuación describir los procedimientos que Huidobro utiliza para producir esta comicidad en *En la Luna*<sup>35</sup>.

<sup>29</sup>Bergson, Henri: *La risa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973; p. 16.

<sup>30</sup>Touchard: op. cit., p. 37.

<sup>31</sup>Gómez de la Serna, Ramón: “Gravedad e importancia del humorismo”, en *Revista de Occidente*, N° 84, junio 1930, pp. 348-391; p. 352.

<sup>32</sup>Ib., pp. 352-353.

<sup>33</sup>Acerca de las categorías del humor, véase Santiago Vilas: *El humor y la Novela Española Contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 89-97: “Comicidad. —(...) Su configuración expresiva más importante es la comedia (...). Necesita público para manifestarse. Juega generalmente con las incongruencias, los contrastes, usa del disparate, sin intenciones profundas; produce risa. Se mofa del ridículo por la técnica de degradación —desvalorización—, que nos conduce, según la intención y medios, a la *parodia* (“transposición de lo solemne a lo familiar con ánimo de burla”), y por otro lado a la *broma* más o menos malintencionada...”, p. 94.

<sup>34</sup>Gómez de la Serna: op. cit., p. 351.

<sup>35</sup>En esta parte ilustraré sólo con ejemplos, en ningún caso pretendo entregar un escrutinio exhaustivo de los procedimientos utilizados y de las ocurrencias de esos procedimientos.

1. *La Parodia*: Tradicionalmente definida como la transposición de lo solemne a lo vulgar, la parodia se constituye en elemento fundamental para la comicidad de la obra; de partida la misma *teatralidad* implícita y explícita de la pieza refuerza la parodia: una empresa y una actividad absolutamente seria, solemne, como es el ejercicio del gobierno es vulgarizada al ser ejercida por personajes pequeños, de intelecto reducido, cuyos objetivos son también extremadamente reducidos (sustentar el poder, por vanidad). La pequeñez de los personajes los lleva a encontrar soluciones infantiles a problemas graves y difíciles (hacer circular el dinero mediante la mendicidad nacional, empeñar los relojes de los empleados públicos para pagarles el sueldo, etc.). La labor de gobierno es parodiada, como lo es también la sucesión de gobiernos, los golpes de Estado. Junto a estos dos elementos una tercera acción es objeto de parodia: la actitud de los interesados que siempre están al lado del vencedor, no importando quién sea éste (es el caso de Fifi-Fofó, Lulú-Lalá, Don Fulano de Tal). Estas tres líneas de acción que son parodiadas presentan en común dos notas que de por sí constituyen fuente de comicidad: la automatización y la repetición: tanto los que gobiernan como aquellos que derrocan un gobierno para instaurar el propio y aquellos que se les unen por conveniencia, realizan estos actos movidos por una fuerza de inercia ante la cual no oponen resistencia; el que gobierna debe resolver problemas de Estado y lo hace sin detenerse a reflexionar verdaderamente ante lo que realiza, la reflexión se reduce a una mera discusión formal en donde jamás el problema a resolver es analizado, el gobierno llega a ceñirse por un horario estricto que hay que cumplir: hora de los problemas, hora para la audiencia de Justicia, hora de visitas (689-691). Los golpes de Estado se suceden porque hay que llevar a los respectivos "gremios" (militares, bomberos, dentistas, dactilógrafas, etc.) al poder, ante el fracaso del gobierno vigente. Los aprovechadores adulan de la misma forma una y otra vez a los vencedores. Gobernantes, golpistas e interesados repiten las mismas acciones a lo largo de la intriga: "Lo rígido, lo enteramente hecho, lo mecánico, oponiéndose a lo flexible, a lo que continuamente cambia, a lo viviente; la distracción oponiéndose a la atención; en suma, el automatismo oponiéndose a la actividad libre, todo eso es lo que la risa subraya y quisiera corregir"<sup>36</sup>. Por otra parte, los gestos automáticos implican carencia de autoconciencia, "...un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es *inconsciente*. Como si usara al revés el

<sup>36</sup>Bergson: op. cit., p. 109.

anillo de Giges, se hace invisible a sí mismo, haciéndose visible a todo el mundo”<sup>37</sup>.

La constante sucesión de gobiernos resulta ser un factor cómico importante, mientras parodia, presumiblemente, los sistemas de gobierno latinoamericanos, de por sí la repetición del hecho, en sentido ascendente en cuanto a gravedad (de un gobierno elegido por un Consejo se pasa a un gobierno castrense, al que siguen, en rápida sucesión, varios gobiernos “gremiales” que terminan en una monarquía, que es usurpada), constituye un elemento cómico: “...(las repeticiones que se nos ofrecen en el teatro). Son tanto más cómicas cuanto más compleja sea la escena repetida, y también cuanto más naturalmente se produzca...”<sup>38</sup>.

La parodia toca también, por supuesto, al plano lingüístico; así, se parodia el lenguaje demagógico: “Se especula gritando contra supuestos especuladores y peculadores de nuestros políticos más ilustres y más honrados, y esto sólo porque tienen buena suerte en los negocios o porque saben trabajar mejor que los demás. (...) No hay que confundir, señores, el dinero ganado con el sudor de la frente, con las frentes ganadas con el sudor del dinero” (667), el lenguaje ritual-religioso: “Aquí venimos a alabarte y también a implorarte ayuda y protección, ¡oh Archidiós! Tú nos das amor, gloria y felicidad mientras vivimos en este paisaje de sollozos. Tú haces que el idiota sea inteligente y el inteligente sea idiota, tú haces que la fea sea hermosa y la hermosa sea fea. ¡Oh Todopotentoso! Por ti el vicio es virtud y la virtud es vicio” (703) y el lenguaje amoroso:

“*Fifí-Fofó*. (Al general Sotavento y al Almirante Estribor). —Sabéis que yo soy vuestra sirena. Yo anuncio en la noche del alma un incendio.

*Almirante Estribor*. —Y los que se queman somos nosotros.

*General Sotavento*. —Nosotros nos incendiamos. Tú eres la chispa, el contacto, el cortocircuitos.

*Fifí-Fofó*. —Tengo hambre de infinito. Soy capaz de devorarme en dos mascadas a todos los regimientos, de todos los húsares, de toda la historia de la Luna” (693).

El, por Bergson, llamado *lenguaje profesional*<sup>39</sup>, unido al sentido popular que ese mismo lenguaje puede tener, y al ser usados como lenguaje político, crea en el ejemplo siguiente una interferencia de sentidos que

<sup>37</sup>Ib., pp. 24-25.

<sup>38</sup>Ib., p. 80.

<sup>39</sup>Véase Bergson, op. cit., pp. 144-146.

resulta cómica: "Con nosotros los sastres no hay bromas. Nosotros sabremos tomar nuestras medidas; nosotros cortaremos por lo sano, cortaremos el hilo por lo más delgado. Con nosotros no se juega" (698).

Las formas de lenguaje parodiadas no son sólo las que he citado a modo de ejemplo, en general se puede decir que en todas las manifestaciones lingüísticas de *En la Luna* está implícita la parodia<sup>40</sup>.

Finalmente, la nominación de los personajes cabe también dentro de la parodia. Los nombres de la gran mayoría de los personajes obedecen a alguno de los siguientes tipos de relaciones:

- a) Personajes nominados con términos que se relacionan con su profesión: Almirante Estribor, Grifoto (un bombero), Señorita Remington (una dactilógrafa), Don Péndulo (un relojero).
- b) Personajes nominados con términos que apuntan a características físicas o intelectuales de su persona: Don Cojín (un cojo), Capitán Poliedro, Capitán Antípoda, Capitán Cóncavo (los nombres de militares se relacionan con las matemáticas ya sea por la geometría o la geografía, se alude así a la rigidez con que se suele identificar al ejército).
- c) Nombres originados en paranomasias; en esta categoría distinguimos dos clases:
  - aquellos surgidos de patronímicos: Fernando Fernández, Enrique Enríquez, Álvaro Alvarado.
  - aquellos que conllevan una connotación determinada (vulgaridad, vanalidad, obesidad, etc.): Fifí Fofó, Pipí Popó, Memé Múmú, Zizí Zozó<sup>41</sup>.

2. *El mundo al revés*: Asociado a la parodia y como producto del juego de espejos que la obra conlleva, el mundo de la Luna, en el que nuestros valores lenguaje y acciones son transpuestos al signo contrario, originándose un "mundo al revés", resulta también fuente importante de comicidad. (Este fenómeno ya lo he examinado al describir el juego de espejos que opera en *En la Luna*, por lo que no insistiré en él).

3. Por último examinaremos procedimientos que surgen de la ope-

<sup>40</sup>Debe exceptuarse aquí el cuadro II del Acto IV: conversación de los estudiantes, el periodista y el obrero; que por su funcionalidad ideológica (explicitación de los ideales colectivistas) no puede ser objeto de parodia.

<sup>41</sup>No pertenecientes a ninguna categoría paródica son los nombres de alguna manera simbólicos: Colorín Colorado, el que acaba el cuento; y los de los estudiantes, relacionados con el futuro colectivista: Cirio, nombre profético: los cirios se utilizan en el rito para anunciar celebraciones; (A) Plauso, señal de éxito, triunfo; Vatio y Astra: modernismo; Corola flor paz, belleza, amor.

ración directa con el lenguaje, tanto a nivel de significado como de significante, convirtiéndolo en fuente directa de comicidad:

a) Redundancia de significado entre términos de una misma cláusula:  
“...aquí estoy yo porque he llegado” (658).

b) Paranomasias: Nos encontramos aquí con la creación de nombres en base a paranomasias, acerca de los cuales ya me he referido al examinar las manifestaciones paródicas, remito, por tanto, a ese examen. Sin embargo, existe otra operación relacionada con la paranomasia que es necesario destacar: la “duplicación del sentido” de una expresión mediante la calificación de un sustantivo por su respectivo adjetivo derivado:

“Os juro en nombre de mi madre materna y de mi padre paterno que yo habría querido esta obra mucho más corta...” (659).

“Todas estas magníficas magnificencias, todas estas maravillosas maravillas que os voy a presentar son sólo el delirio delirante de una imaginación imaginativa” (659).

c) Duplicación de sílabas en una palabra para, produciendo el efecto de tartamudez, cambiar el sentido de la expresión usada:

“...los predicadores de absurdas doctrinas sociales no pierden ocasión para amenazar en sus mismas bases el orden perfecto del país y arrastrarnos al caos. Sí, señores, ellos quieren arrastrarnos al cacaos, al cacaos terriblemente cacaótico” (667).

“¡Oh mujer romántica!... Vuestra Mamajestad es bien débil” (718).

d) Degradación de formas lingüísticas de respeto o jerarquía mediante su deformación:

el presidente Juan Juanes es llamado “Excipiencia”, en vez de Excelencia; al invocar a su Dios el Sumo Sacerdote lo califica de Todopotentoso, en vez de Todopoderoso.

e) Intensificación calificativa por medio de cualidades asignadas a un objeto o una persona por diferentes personajes alternadamente, en base a expresiones que conllevan variaciones de sentido:

“*Almirante Estribor.* —Las mujeres son la alegría del mundo, son el espectáculo del mundo, son el nervio del mundo. La mujer es luz, es perfume. La mujer es madre, es hermana, es esposa, es hija, es prima, es tía, es sobriña.

*Capitán Cóncavo.* —La mujer es abuela.

*Capitán Poliedro.* —La mujer es pianista, es dactilógrafa.

*Comodoro.* —La mujer es florista, es telefonista.

*Capitán Antípoda.* —La mujer es la manicure de nuestra vida” (692).

El procedimiento funciona también en base a la repetición de un mismo calificativo aplicado a objetos distintos:

*“Almirante Estribor. —Las mujeres son el enigma del universo.  
Fifí Fofó. —No señor, los políticos son el enigma del universo.  
General Sotavento. —No señor, los ciclistas son el enigma del universo”* (686).

- f) El *humour*: Señala Bergson que la trasposición de abajo a arriba, aplicada al valor de las cosas, es una efectiva fuente de comicidad. “Expresar honestamente una idea deshonestas, tomar una situación escabrosa, un oficio bajo o una conducta vil y describirlos en términos de estricta *respectability*, resulta generalmente cómico”<sup>42</sup>, dentro de este tipo de trasposiciones está el *humour*, que consiste en describir “...minuciosa y meticulosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser (...) el *humour* se acentúa descendiendo cada vez más en el interior del mal que es, para destacar sus particularidades con mayor frialdad e indiferencia”<sup>43</sup>. Ejemplos de *humour* hay varios en *En la Luna*, este procedimiento se encuentra estrechamente vinculado con el “mundo al revés”, con la inversión del espejo. Una muestra clara es la denominación de los Ministerios en el gobierno de Juan Juanes que son nombrados mediante la expresión exacta de lo que no debieran ser, como si debieran ser así y como efectivamente son:

*Ministerio del Interior Triste.*  
*Ministerio del Exterior Agresivo.*  
*Ministerio de Finanzas Inseguras.*  
*Ministerio de la Instrucción Nula.*  
*Ministerio de la Justicia Relativa.*  
*Ministerio de Obras Invisibles.*  
*Ministerio de la Guerra Inevitable.*

Otro ejemplo de *humour*:

“... ¿Qué algunos (de los salvadores de la patria) poseen automóviles, yates; que comen bien, que poseen palacios, tierras? ¿Y qué es, señores, un automóvil? Un ataúd con ruedas y que anda solo (...) ¿Qué es un yate? Una especie de cachalote ahuecado por encima, con un motor en el vientre y una hélice por detrás. ¿Qué es un palacio? Una casa un poco más grande que las otras. ¿Qué es comer bien? Aumentar las probabilidades de una indigestión. ¿Y por eso

<sup>42</sup>Bergson: op. cit., p. 106.

<sup>43</sup>Ib., p. 107.

tanto alboroto? ¿Qué poseen tierras? ¿Y qué es la tierra? La palabra misma lo dice: tierra, polvo, señores, polvo y nada más que polvo, y cuando llueve, barro” (667).

- g) Interferencia de dos sistemas de ideas en una misma frase: En este nivel nos encontramos con los juegos de palabras, en éstos “...dos sistemas de ideas coinciden realmente en una sola y misma frase, y se trata de las mismas palabras; simplemente se aprovecha la diversidad de sentidos que puede tomar una palabra, sobre todo en su paso del sentido propio al sentido figurado”<sup>44</sup>.

Buenos ejemplos los encontramos en la discusión que sostienen el General Sotavento y el Almirante Estribor, en el segundo cuadro del Acto II:

*General Sotavento.* —(...). Soy un guerrero aguerrido; he leído la historia de dos mil cuatrocientos treinta y siete guerras.

*Almirante Estribor.* —Yo soy más aguerrido que usted. Yo he leído la historia de tres mil seiscientos ochenta y cinco guerras.

*General Sotavento.* —No le tengo miedo a usted ni a todas las marinas del mundo, ni a la más pintada de sus marinas” (683).

#### 4. FUNCIÓN IDEOLÓGICA-REVELADORA Y FUNCIÓN POÉTICA

Acercándonos al final de este trabajo, es posible ya comenzar a sacar ciertas conclusiones.

Primeramente, si revisamos el examen relativo al género de *En la Luna* llegamos a la siguiente conclusión: *En la Luna* es un vaudeville, comedia de intriga sin acción, en el cual la función ideológica parece determinar su estructuración. La obra exalta el colectivismo formulándolo como el único sistema capaz de llevar a los países latinoamericanos, en principio, ya que es su realidad la que es criticada, pero no por ello excluyendo el resto de las naciones dominadas o regidas por el sistema capitalista, hacia el establecimiento de sociedades en todo sentido justas y progresistas.

Luego, si tomamos en cuenta el juego de espejos que hemos descubierto como otro elemento estructural importante de la obra, surge con fuerza la función apelativa (en términos de Jakobson) que también cumple *En la Luna*, alcanzando incluso una función *reveladora*. Hace consciente al espectador de su alienación respecto del estado en que se encuentra el mundo en que vive y respecto de sí mismo.

<sup>44</sup>Ib., p. 102.

Igual función reveladora cumple la comicidad, que al producir el distanciamiento del espectador respecto de lo representado, lo coloca en condición de observador consciente de la misma realidad que, por estar inmerso en ella (comprometido subjetivamente), no es capaz de comprender sin la transformación humorística. El humor es, en definitiva, otro espejo.

Función ideológica y función reveladora, aspectos semánticos de *En la Luna*, que necesariamente deben concretizarse mediante una forma, una estructuración, un lenguaje. *En la Luna* no es un panfleto, aunque podría haberlo sido. *En la Luna* es una obra poética que así como señala a una realidad contingente (entonces, 1934, e incluso, en muchos aspectos, todavía) se señala a sí misma como obra de arte, como obra de teatro; en este momento la teatralidad manifiesta que se pide a la representación adquiere una nueva significación, lo mismo sucede respecto del marco extradiegético que encierra la obra, no sólo deja lo representado dentro de los márgenes lunenses sirviendo al juego de espejos, sino que cierra la obra convirtiéndola en un objeto creado (ideal creacionista) que responde a una lógica interna (el juego de espejos contenido en él), un hermeneuma. Así, mientras por un lado, ideológicamente, *En la Luna* trasciende hacia lo contingente, por otro, se cierra sobre sí misma, convirtiéndose en obra poética y también en objeto artístico, cultural; en este último sentido (el cultural) deben ubicarse las alusiones intertextuales que se encuentran en la obra: alusiones al mismo Huidobro en la voz de Maese Pérez (reflejo de todos los maeses titiriteros dispersos por la literatura universal): "...ni os traigo el arco iris cazado en regiones lejanas por mi hermano, el célebre explorador que todos conocéis" (658) (imagen que recuerda las del poema *Ecuatorial*, 1918), a Brecht: un ciego toca en acordeón la música de la "Ópera de cuatro centavos" (Acto II, cuadro I, 678) y a Jarry: "Soy el nieto de mi abuelo, mi abuelo Ubu Magno, el inolvidable Rey Ubu..." (714).

Ahora bien, tanto a nivel ideológico como a nivel poético, la palabra, el lenguaje, juega un papel fundamental. Obviamente es en el último nivel, el poético, en donde reside el ser de la obra. Es esta palabra la que posibilita la función reveladora a nivel semántico-ideológico (piénsese en las operaciones con el lenguaje para producir lo cómico, en la parodia lingüística). Textualmente, a nivel ideológico, está expresado el valor profético-revelador de la palabra poética: "Yo soy el poeta y el poeta es profeta" (711).

En el "nuevo mundo" que postulan las vanguardias, y que postula Huidobro, la palabra poética será carne, el hombre será un hombre poético: "La gran palabra que será el clamor del hombre infinito, que

será el alarido de los continentes y los mares hacia el cielo embrujado y la tierra escamoteada, el canto del ser realizando su gran sueño, el canto de la nueva conciencia, el canto total del hombre total"<sup>45</sup>. Por ello la voz del poeta se levanta como "La voz de una nueva civilización naciente, la voz de un mundo de hombres y no de clases. Una voz de poeta que pertenece a la humanidad y no a cierto clan"<sup>46</sup>. "Porque al principio era el verbo y al fin será también el verbo"<sup>47</sup>.

Así, *En la Luna*, concebida como objeto poético, autónomo, cerrado sobre sí mismo, logra convertirse en instrumento ideológico porque este objeto *es un espejo* en el cual deberán mirarse los pueblos del mundo.

<sup>45</sup>Huidobro, Vicente: "Total", en *Manifiestos, Obras Completas* (edic. cit.), tomo 1, pp. 715-756; p. 756.

<sup>46</sup>Id.

<sup>47</sup>Id.