

Acercamiento a la novela vanguardista hispanoamericana

Katharina Niemeyer, Universidad de Hamburgo

Ahora bien: Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento.¹

Con esta apertura de un círculo de lectura interminable, 'iluminada' por la consciencia de la barrera entre las 'páginas' y lo que está fuera de ellas, termina la *Vida del ahorcado (Novela subjetiva)*, la segunda y última novela del ecuatoriano Pablo Palacio, publicada en Quito en 1932.² Y varios años más tarde, hacia 1948, otro escritor vinculado en su momento a la vanguardia histórica, Macedonio Fernández, iba a hacer empezar el "Prólogo final" que sigue al epílogo de su *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)* con la siguiente reflexión: 'Lo dejo libro abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria'.³

Entre tales textos, que se instalan en su propio futuro para el cual se ofrecen como pasado recién por hacer, se desarrolla lo que se puede llamar la novela vanguardista hispanoamericana. La representan, según las clasificaciones bastante unánimes de la crítica actual, aparte de las novelas de los autores ya mencionados, obras como *La señorita etc.* (1922) y *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela, *El habitante y su esperanza. Novela* (1926), de Pablo Neruda, *La casa de cartón* (1927–28) de Martín Adán, *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen, las novelas de Jaime Torres Bodet, Vicente Huidobro, Juan Emar y Rosamel del Valle, la llamada triagonía de novelas 'gaseiformes' de Enrique Labrador Ruiz y, también, a su modo, el *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, para sólo citar los nombres más conocidos.

Mas, por razones que aún están por aclarar, la novela vanguardista hispanoamericana siempre ha sido desatendida tanto por la crítica como por la historiografía literaria.⁴ Es así como recién en los años 80 se presentaron los primeros trabajos sobre el 'género' de la novela vanguardista hispánica,⁵ apeando un campo de investigación que, no obstante, todavía está apenas explorado.⁶

En lo siguiente quisiera esbozar algunos de los pasos necesarios para contribuir a llenar esta laguna. Con ello se adelantan los primeros resultados, en muchos aspectos aún provisorios, de un proyecto de investigación que se propone aclarar – y, por fin, modelizar – los rasgos específicos y el devenir histórico de la llamada novela hispanoamericana de vanguardia.

Una de las preguntas centrales que se han de resolver en este contexto puede formularse como sigue: ¿Qué es lo que caracteriza al grupo de textos hispanoamericanos que en su momento se presentaban y/o se acogían como ‘novelas vanguardistas’? Planteada así, esta pregunta implica que el término ‘novela vanguardista (hispanoamericana)’ puede emplearse como término que remite a un tipo o género de novela ubicado en un determinado idioma, tiempo y lugar y caracterizado por un conjunto de rasgos específicos, representados en forma concreta e individual por los integrantes de un grupo de novelas que como tal resulta discernible de otros grupos de novelas ubicadas en el mismo lugar y período histórico. Este uso del término parte de hechos históricos bastante unívocos: de reseñas por parte de la crítica de la época, que clasificaba ciertas novelas como ‘novelas vanguardistas’ o ‘de vanguardia’,⁷ de la autodenominación de algunas novelas (por ejemplo, novela ‘estridentista’ equivale, en el léxico de la época, a novela ‘vanguardista’), y, también, del hecho de que determinadas novelas se publicaron en órganos expresamente dedicados a la difusión de la vanguardia.⁸ Todos estos datos testimonian la existencia histórica de un concepto de ‘novela vanguardista’, a la vez que proporcionan indicios importantes para la delimitación del corpus correspondiente y la modelización de sus rasgos. Pero ninguno de estos datos puede servir de criterio sea necesario, sea suficiente, para decidir sobre el carácter ‘vanguardista’ de una novela.

Como se acaba de ver, el empleo del término ‘novela vanguardista’ depende de la concepción del término ‘vanguardia’ que le sirve de marco conceptual e histórico y que forma parte de las hipótesis heurísticas según y en las cuales el objeto del presente estudio – la novela vanguardista hispanoamericana en cuanto género histórico – recién se constituye para el análisis y la interpretación. Precisamente en atención a su funcionalidad heurística conviene atenerse aquí a un concepto de la vanguardia (histórica) – entre las muchas que se han elaborado⁹ – que retoma la propuesta de Harald Wentzlaff-Eggebert,¹⁰ entendiendo el término ‘vanguardia’ como nombre propio que remite, en el contexto hispanoamericano, a un determinado discurso.¹¹ Este discurso se ubica, principalmente, en los años 20 y 30 de nuestro siglo y se caracteriza como ‘un ‘anti’-discurso que cuestiona todo el sistema de discursos existente, provocando con ello también el orden social representado por este mismo sistema’.¹²

Ahora bien, a nivel de los textos, la ‘actitud contestataria y disidente’¹³ de la vanguardia se perfila en materiales y estrategias de expresión de gran diversidad y de muy diferente envergadura y eficacia con respecto al proyecto de provocación ante el sistema discursivo y social vigente. Es decir, la vanguardia sí se distingue, pero no se reduce a un conjunto de procedimientos: ellos manifiestan y concretizan el proyecto vanguardista pero no lo definen en cuanto tal.¹⁴ De ahí, también, que el carácter vanguardista de un texto no se cifra en la presencia de determinados

rasgos de contenido y expresión como tales, sino en la relación 'anti'-discursiva intencional o potencial entre el texto, entendido como signo complejo en un proceso de comunicación específicamente literaria, y sus contextos de producción, recepción y referencia.¹⁵ Por tanto, el corpus de la novela vanguardista hispanoamericana no se puede limitar a los textos que en su momento se recibían como 'novela vanguardista',¹⁶ sino ha de comprender a todos aquellos que, en su contexto, podían entenderse como ejemplos de este tipo. Ello, precisamente, también demarca con alguna nitidez la diferencia entre textos que en su momento y lugar debían y/o podían ser comprendidos como vanguardistas, y otros textos que, si bien ostentan rasgos innovadores, no expresaban una intención vanguardista.¹⁷ Desde el punto de vista del sistema discursivo y social vigente en el contexto respectivo hay un línea divisoria reconocible, si bien de márgenes a veces algo deshilachados, entre un proyecto de innovación que se mantiene dentro de los límites establecidos y otro que se propone su cuestionamiento total, su transgresión. Con base en este criterio se ha de discutir la posible pertinencia al discurso vanguardista de novelas como *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez, y *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Uslar Pietri, así como de las novelas de Roberto Arlt, María Luisa Bombal y de *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1926), de Mariano Azuela.

Volviendo ahora a la pregunta inicial, resulta que la búsqueda de rasgos que distinguen a un cierto grupo de novelas en cuanto expresan una intención vanguardista en el sentido explicitado – sentido hipotético, no hay que olvidarlo – debe tener muy en cuenta que las novelas susceptibles de figurar en el corpus se escribieron en contextos no sólo configurados por el sistema discursivo vigente, sino también por los movimientos vanguardistas hispanoamericanos y europeos que ya se habían perfilado como tales. Es decir, las novelas podían contar con una noción de vanguardia por parte del lector enfocado frente a la cual podían manifestar su propia versión de pertinencia a la(s) vanguardia(s). La investigación ha de partir, por ende, de los análisis narratológicos que se realizan sobre el doble trasfondo de lo que en los contextos discursivos respectivos se entendía, por un lado, bajo el término 'novela' y lo que desde la perspectiva de la vanguardia se podía ofrecer como rasgo capaz de señalar una posición antagónica, por el otro. Especial atención se ha de prestar a la cuestión de la función que en los diversos contextos discursivos se asignaba a la novela y a sus productores y receptores. Como se verá, es ésta una de las preguntas cruciales a las cuales los textos en su momento querían responder o podían ser entendidos como respuestas. Su análisis permitirá enfocar más nítidamente cómo y con cuáles finalidades la novela vanguardista hispanoamericana buscaba manifestar una actitud que por y a través de la provocación del sistema discursivo establecido también cuestiona el orden social representado por este mismo sistema. En suma, el conjunto de rasgos esbozado a continuación se ha

de entender como hipótesis acerca de dónde, cómo y con cuáles intenciones generales una novela podía presentar marcas que señalaran su pertinencia a la vanguardia, una hipótesis necesaria para guiar el análisis de los textos en su contexto y la (re)construcción de su sentido vanguardista específico, individual.

La posición contestataria frente a las convenciones del género ‘novela’ se presenta, pues, como un punto de partida para cuestionar el sistema discursivo y social vigente. Varios de los textos en cuestión ya en sus títulos expresan distancia frente a las acepciones convencionales del término ‘novela’.¹⁸ En el interior de los textos la posición antagonica se señala a través de rasgos que afectan siempre, si bien en medida variada, a todos los planos constitutivos de la novela: a la configuración del mundo narrado, el modelo de mundo subyacente y la proyección hacia la llamada ‘realidad extraliteraria fáctica’, lo mismo que a la presentación narrativa de este mundo y la relación significativa entre narración y narrado como plano de expresión de sentido y, también, de concreción de una poética. Y consisten en un uso de procedimientos que dotan al texto de elementos y estructuras incompatibles con las normas y exigencias del código novelístico dominante – en parte decisiva, pues, el de la novela realista-criollista – a la vez que con los valores y principios que lo sustentan.

En el plano del contenido ello se manifiesta en la organización ‘caótica’, inorgánica y, a la vez, indeterminada y poco o nada verosímil del mundo narrado. Se trata de mundos en disolución, faltos de categorías estables, de personajes que fracasan y que apenas logran afirmar su individualidad. Hasta se borra, a veces, su identidad: pueden ser uno pero también otro (por ejemplo, *La señorita etc.* y *Museo de la Novela de la Eterna*¹⁹) y/o carecen de contornos físicos y psíquicos definibles. Ello puede coincidir, por un lado, con la falta ostensible de ubicación local y temporal y/o de presentación de una realidad social; por otro lado, puede correr parejas con la anulación de las fronteras entre sujeto y objeto, entre subjetividad y objetividad. La realidad exterior (ficcional) se constituye en oposición al mundo interior del personaje, pero ante todo aparece en cuanto forma parte de éste (por ejemplo, en *La casa de cartón*²⁰ y *El habitante y su esperanza*). Se supera, así, la diferencia categorial entre vigilia y sueño, consciente y subconsciente, memoria y sujeto memorizador, percepción y objeto percibido, sujeto enunciador y enunciación y, también, entre realidad (ficcional) y ficción (por ejemplo, en *Eva y la fuga* (1930), de Rosamel del Valle, y *Sátiro o el poder de las palabras* (1939), de Huidobro²¹). Asimismo se transgreden muchas veces los principios de la lógica convencional, de la causalidad y la motivación. Entonces, estados y acciones no guardan relación razonable entre sí, suceden como en sueños, porque sí – o ‘por milagro de novela’.²² Las historias narradas por lo general resultan fragmentarias, difíciles o hasta imposibles de reconstruir unívocamente en cuanto a su orden lógico-cronológico; en ellas ya casi

no ocurre nada, ya se agolpan, en sucesión vertiginosa, los sucesos 'dramáticos'; se nutren ya de pequeños detalles cotidianos, ya de acciones inverosímiles, absurdos, 'ridículos'; muchas veces apenas se vinculan con una realidad social (ficcional) o con conflictos morales; y a menudo no se llega a saber si acontecieron 'realmente'. Con otras palabras, los mundos narrados se sustraen a clasificaciones dicotómicas: pueden estar llenos de elementos inverosímiles, fantásticos, absurdos, oníricos, junto a otros bien 'realistas' (por ejemplo, en las novelas de Emar y *Tres inmensas novelas*, de Huidobro), pueden contener una gran cantidad de datos a la vez que mostrar considerables blancos. Es así como en algunos casos incluso parece poco adecuado hablar de un 'mundo' narrado, ya que de él se ofrecen sólo fragmentos más o menos inconexos y hasta contradictorios entre sí (piénsese en las novelas de del Valle y Palacio). Otras veces, sí se puede observar la modelización de un mundo relativamente coherente, sólo que entonces esta coherencia se basa en principios distintos a los 'verosímiles' establecidos – el del tiempo subjetivo, de la posible sincronía de los tiempos históricos o también, en algo como el *hazard objectif* – o se revela como coherencia creada, o sea, puramente ficcional. Por todo ello, los mundos narrados se apartan también visiblemente del postulado de la ficción mimética verosímil, algunas veces incluso de la ficción mimética en general (por ejemplo, *Museo de la Novela de la Eterna*²³). Son, en fin, mundos e historias que ya por su misma organización se manifiestan como 'lo otro' a la vez que insisten en su relación indisoluble con el discurso que los presenta.

Precisamente la insistencia 'ofensiva' en la relación entre narración y narrado aparece como otro rasgo específico de la novela vanguardista. Se manifiesta en la diversidad de estrategias textuales empleadas para minar desde varios puntos la tradicionales funciones narrativo-representativas del discurso novelístico, reafirmadas por el modelo de la novela realista-criollista. Es así como la narración no sólo se interrumpe continuamente por pausas descriptivas, digresivas, autorreflexivas etc. También aparece fragmentarizada, despojada, si bien en medida variable, de nexos temático-sintagmáticos entre los segmentos textuales (capítulos, apartados, párrafos etc.), lo mismo que entre frase y frase y, a menudo, dentro de la frase misma. La fragmentación corre parejas con la llamada 'metaforización' o 'poematización' del discurso: abundan los tropos, muchas veces 'audaces', así como relaciones de equivalencia de tipo fónico, sintáctico, léxico y semántico, y se perfila la necesidad, impuesta por los textos mismos, de una lectura lo mismo sintagmática que paradigmática (piénsese en *La señorita etc.*, en *El habitante y su esperanza* y en *La casa de cartón*). La transgresión de los tradicionales límites de género se realiza empero también en otras direcciones: hacia el cine (por ejemplo, en las novelas de Huidobro), y las artes gráficas (en las novelas de Emar), lo mismo que hacia tipos de discurso originalmente pragmáticos: el de la (auto)-crítica literaria, ante todo, pero también el

de la política o el del estudio científico. Esta heterogeneidad la refuerzan las múltiples referencias intertextuales, así como, a veces, el empleo del ‘montaje’ (piénsese en *Vida del ahorcado* y las novelas ‘gaseiformes’ de Enrique Labrador Ruiz). Y también la asegura el peculiar manejo de la instancia del narrador, que aparece privado de sus poderes de unificación y autenticación. Se crea, por ejemplo, una multiplicidad de niveles narrativos que transgreden los unos a los otros, de modo que se desvanece la identidad de la(s) instancia(s) narradora(s) en varias voces imposibles de ubicar unívocamente en la jerarquía de los planos comunicativos, que así se revelan mutuamente como ficticios (por ejemplo, en *Novela como nube*,²⁴ en *La próxima* (1934), de Vicente Huidobro, en *Vida del ahorcado* y *Museo de la Novela de la Eterna*²⁵). Ello coincide con la falta de autoridad del narrador, su pérdida de dominio sea con respecto a lo narrado (piénsese en *Vida del ahorcado* y en *Mío Cid Campeador* (1929), de Huidobro), sea con respecto a su narración, que no le parece adecuada (por ejemplo, en *Novela como nube*) o que incluso llega a imponerse a él, ‘deconstruyendo’ su papel en cuanto sujeto y origen de su propio discurso (por ejemplo, en *Ayer* (1935), de Emar²⁶). Casi huelga decir que tampoco el narratorio escapa a semejantes tratamientos.

Por todo ello el discurso narrativo vanguardista no sólo se sustrae de cumplir con la función narrativo-representativa prevista por el código novelístico dominante, también se vuelve irrevocablemente ambiguo – plural – y ‘opaco’ y, a través de ello, autorreflexivo, crítico y, *last but not least*, nuevo. La explícita autorrefencialidad del discurso y, a veces, incluso del texto, tantas veces empleada para revelar la propia ficcionalidad y romper la ilusión mimética, es el procedimiento más destacado al respecto, pero, como se acaba de ver, no resulta necesario para lograr una estructura autorreflexiva que no sólo permite sino reivindica la pluralidad de lecturas que nunca llegan a un fin preestablecido.

No obstante, las principales marcas de la novela vanguardista no se reducen al cuestionamiento de la mimesis y a la autorreflexividad, sino se cifran en lo que a través del manejo particular de los procedimientos esbozados y en atención al contexto discursivo y social histórico pueden (re)construirse como intencionalidades específicas. De otra manera, la novela vanguardista sólo se entendería como otro paso, si bien muy llamativo, en la tradición de la ‘anti-novela’ o ‘metaliteratura’. Y con ello se desatendería la orientación totalizadora de sus planteamientos, su pertinencia a la vanguardia. Pues en atención de la relación texto-contextos resulta que en el plano de sentido la novela vanguardista hispanoamericana no sólo se propone el cuestionamiento de las normas novelísticas establecidas, en particular de la mimesis y de la exigencia de comunicar algo de importancia humana, social y/o nacional en el sentido fijado por estas mismas normas. A través de ello, se propone negarse en general a la función estético-comunicativa institucionalizada por el sistema discursivo y social vigente: dar respuestas constructivas a

preguntas que, no obstante cierta orientación crítica, habían de corresponder a las premisas epistémicas y sociales y a los intereses del sistema respectivo. Desde este punto de vista, la aparente 'intranscendencia' de la novela vanguardista hispanoamericana se vuelve 'transgresora' y 'anti'-discursiva en el sentido propio del término. Precisamente a través de sus rasgos de contenido y expresión, la novela vanguardista hispanoamericana supone el cuestionamiento de las estrategias de lectura e interpretación de sentido establecidas. Y ello equivale a una crítica radical del convencional concepto del lenguaje y de los usos de este lenguaje constitutivos para el sistema discursivo vigente, crítica que conlleva también consecuencias sociales y políticas. En la medida en la cual la novela vanguardista hispanoamericana revelaba la condicionalidad irreductiblemente lingüística no sólo de la narración, sino también de lo narrado y del sujeto narrador, también podía hacer hincapié en la condicionalidad lingüística del sistema discursivo y de sus premisas. Y si 'la realidad' sólo existe en y por medio del lenguaje (¡y precisamente no al revés!), entonces también existe la posibilidad de crear, en y a través de un nuevo uso del lenguaje, nuevas realidades, no menos 'reales'. Los mundos narrados por la novela vanguardista hispanoamericana, mundos que se instalan en la alteridad de la realidad vieja, adquieren así un sentido, para decirlo así, utópico.

Ahora bien, esta breve exposición ha de pasar de aquí a su comienzo: a los textos en su contexto. Sólo en el análisis de ellos puede perfilarse si las hipótesis que propongo logran acercarnos al objeto y nos explicarán su iluminado alucinamiento.

NOTAS

- ¹ Pablo Palacio, *Obras completas* (Quito: Casa de la Cultura, 1964), p. 276.
- ² Pablo Palacio, *Vida del ahorcado (Novela subjetiva)* (Quito: Talleres Nacionales, 1932).
- ³ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna. (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor, 1975), p. 265.
- ⁴ Esto lo lamentó Nelson Osorio ya hace quince años, "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*, 114-115 (1981), pp. 227-254: 'hasta ahora la historiografía tradicional, al referirse a las tendencias de vanguardia en nuestra literatura, ha tomado casi exclusivamente en cuenta la producción lírica' (p. 252).
- ⁵ 'Pioneros' en este sentido son los trabajos de Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934* (Durham, N.C.: Duke University, 1982) y Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia* (Madrid: Orígenes, 1986) y "La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa", *Nuevo Texto Crítico*, 2, no. 3, (1989), 157-

- 169, precedidos, sin embargo, por el excelente ensayo de Ángel Rama, “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922–1972)”, en Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980* (Bogotá: Procultura, 1982), pp. 99–202 (originalmente publicado, en italiano, en 1973).
- ⁶ Véase Harald Wentzlaff-Eggebert, “Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika”, *Iberoromania*, 33, (1991), p. 127 (pp. 125–127). Para cerciorarse de la poca atención prestada hasta el momento a la narrativa vanguardista basta una breve hojeada en las orientaciones bibliográficas sobre la vanguardia hispanoamericana (Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamos y otros escritos* (Roma: Bulzoni, 1986); Merlin H. Foster y K. David Jackson, *Vanguardism in Latin American Literature. An Annotated Bibliographical Guide* (Nueva York/Westport/Londres: Greenwood Press, 1990); Harald Wentzlaff-Eggebert, *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica* (Francfort d.M.: Vervuert, 1991).
- ⁷ A modo de ejemplo piénsese en las reseñas de *La casa de cartón*, de Martín Adán, de la pluma de Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, que sirven de “Prólogo” y de “Colofón” al texto con motivo de su primera publicación en forma de libro. Cfr. Martín Adán, *La casa de cartón* (Lima: Talleres de Impresiones y Encuadernaciones Perú, 1928).
- ⁸ Los primeros capítulos de *La casa de cartón* se publicaron en *Amauta; Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia, y *Novela como nube* se publicaron por Ediciones de Ulises etc.
- ⁹ Un resumen crítico de este debate en el marco europeo ofrece Manfred Hardt, “Zu Begriff, Geschichte und Theorie der literarischen Avantgarde”, en Manfred Hardt (ed.), *Literarische Avantgarden* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), pp. 145–174; reflexiones esclarecedoras con respecto a la discusión en el contexto hispanoamericano se hallan en Nelson Osorio, “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”; Wentzlaff-Eggebert, “Avantgarde in Hispanoamerika”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext/La vanguardia europea en el contexto latinoamericano* (Francfort d.M.: Vervuert, 1991), pp. 3–30; Harald Wentzlaff-Eggebert, “Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika” y Sergio Vergara, *Vanguardia literaria, ruptura y restauración en los años 30* (Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994).
- ¹⁰ Harald Wentzlaff-Eggebert, “Avantgarde in Hispanoamerika”; “Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika”.
- ¹¹ Siguiendo a Wentzlaff-Eggebert, “Avantgarde in Hispanoamerika” y “Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika”, empleo el término en el sentido – crítico – que Manfred Frank reconstruye para este concepto foucaultiano, “Zum Diskursbegriff bei Foucault”, en Jürgen Fuhrmann y Harro Müller (eds.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* (Francfort d.M.: Suhrkamp, 1989), pp. 25–44.
- ¹² Wentzlaff-Eggebert, “Avantgarde in Hispanoamerika”, p. 29.
- ¹³ Vergara, *Vanguardia literaria, ruptura y restauración en los años 30*, p.

- 12.
- ¹⁴ Vergara, *Vanguardia literaria, ruptura y restauración en los años 30*, p. 14.
- ¹⁵ Frente a las dudas que se han arrojado sobre las condiciones de posibilidad de 'entender' un texto – piénsese, por ejemplo, en el Neoestructuralismo – se sostiene, así pues, que sí existe la posibilidad de 'entender', en el sentido de un entender en última instancia irreductiblemente hipotético. Por consiguiente, se busca (re)construir, con base en modelizaciones semiótico-pragmáticas que no se olvidan del elemento individual, la intención de sentido, que ya de por sí puede ser polivalente, tal como ésta se realiza en las estructuras significativas del texto visto desde sus propios contextos.
- ¹⁶ Este es el criterio al que se atiene Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926–1934*.
- ¹⁷ Véase Wentzlaff-Eggebert, "Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika", pp. 132–133.
- ¹⁸ Aparte de los títulos ya citados de Palacio y Macedonio Fernández, puede pensarse a este respecto en "¡Qué México! Novela en que no pasa nada" (1923), de Salvador Novo, en las tres primeras novelas de Arqueles Vela que se anunciaron como 'novelas estridentistas', en *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, *Cagliostro, novela-film* (1934) y *Tres inmensas novelas* (1941) de Vicente Huidobro y *Una novela que comienza* (1941) de Macedonio Fernández.
- ¹⁹ Tanto aquí como en los casos subsiguientes, las novelas citadas presentan ejemplos destacados del rasgo en cuestión, pero, desde luego, no configuran los únicos ejemplos al respecto.
- ²⁰ Véase John Kinsella, "La creación de Barranco: Un estudio de *La casa de cartón*, de Martín Adán", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 26 (1987), pp. 87–96.
- ²¹ Véase Francisco Tovar, "Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro: *Sátiro o el poder de las palabras*", en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext/La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, pp. 259–272.
- ²² Véase Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna. (Primera novela buena)*, p. 201.
- ²³ Véase Katharina Niemeyer, "Las novelas de Macedonio Fernández", en Hans-Otto Dill et al. (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX* (Francfort d.M.: Vervuert & Madrid: Iberoamericana, 1994), pp. 242–256.
- ²⁴ Véase Margarita Vargas, "Las novelas de los Contemporáneos como 'textos de goce'", *Hispania*, 69 (1986), pp. 40–44.
- ²⁵ Véase Katharina Niemeyer, "Las novelas de Macedonio Fernández".
- ²⁶ Véase Esteban Vergara Báez, "Ayer de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica", *Acta Literaria*, Concepción, 18, (1993), pp. 113–126.