

**Vicente Huidobro o una genealogía latinoamericana  
para la vanguardia invencionista**

*Dra. Luciana Del Gizzo*  
Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Universidad de Buenos Aires  
Conicet

“Ubicación definitiva de Vicente Huidobro” es el título de un artículo firmado por Wolf Roitman, que aparece en el número 7 de *poesía buenos aires* del otoño de 1952. Allí coloca al poeta chileno en el centro de la vanguardia latinoamericana, no solo por su carácter precursor y su participación directa y protagónica en los movimientos europeos, sino como un modo de trazar una genealogía vanguardista. Pocos años después Roitman se consolidaría como artista plástico madí, pero en la época su interés estaba centrado en la poesía e incluso llegó a dirigir la revista junto a Raúl Gustavo Aguirre. El texto coloca al chileno en medio de una trilogía que completa con Vallejo y Neruda, como una tradición vanguardista, ¿pero cuál era la pertinencia de trazar esa línea genealógica en *poesía buenos aires*, una revista dedicada a la poesía universal, cuyo propósito era modernizar la producción argentina, que en los años cuarenta había olvidado el martinfierrismo y había vuelto al verso medido y las metáforas tradicionales (Giordano, 1983; Zonana, 2001)?

En verdad, esta revista no era la única en esa línea. Seguía los pasos de algunas predecesoras, de corto aliento, que en la década anterior habían tenido el mismo propósito de renovar el arte y la poesía argentinos a través del lenguaje de la vanguardia, para lo cual habían señalado la necesidad de delimitar el conjunto de los pioneros latinoamericanos. Tanto *Arturo* (1944), hito que inició el arte abstracto en el país, como *Contemporánea*, 1º época (1948-1950), dirigida por Juan Jacobo Bajarlía, y *Ciclo* (1948-1949), que reunía surrealistas y concretos, habían tenido las mismas inquietudes. Pero si todas las expresiones reunidas en estos órganos de difusión tenían un propósito rupturista con respecto a las prácticas corrientes en la época, ¿cuál era el sentido de entroncarse en una

tradición, aunque fuera latinoamericana y de vanguardia? En otras palabras, si hemos aprendido que la vanguardia procura romper con la tradición dada, adscribirse filiaciones podía implicar un contrasentido o la prueba de su falta de autenticidad.

Una pregunta más surge en esta operación de filiación literaria: veinte años después de su momento heroico, ¿eran las vanguardias, y particularmente Huidobro, parte de la tradición? Este trabajo propone analizar el modo en que estos poetas construyeron una genealogía latinoamericana para el invencionismo con base en la figura del poeta chileno, teniendo en cuenta estos interrogantes que no solo cuestionan el estatuto rupturista del movimiento, sino fundamentalmente, la especificidad de lo que entendemos por vanguardia.

\* \* \*

El sólido análisis materialista sobre el origen y la gestación de la vanguardia que ha hecho Peter Bürger (2000) ha definido este objeto de manera categórica y prácticamente definitiva: todavía ponderamos qué injerencia tiene para cualquier movimiento vanguardista el objetivo de religar el arte con la praxis vital y no podemos negar como característica esencial el estadio general de autocrítica que alcanza el arte a partir de las vanguardias, las dos tesis centrales del teórico alemán. Sin embargo, al hipostasiar esta noción, dejando muchas veces de lado el extenso análisis histórico del autor, olvidamos que las nociones de arte y poesía con las que cada vanguardia rompe o en las que basa su autocrítica son históricas y varían en cada etapa.

Si por un momento colocamos entre paréntesis las definiciones de Bürger (2000), es posible advertir que toda vanguardia surge en un umbral de época, es decir, lo que para Jauss (2004) es el momento previo a un quiebre histórico y a la plena conciencia social de una nueva fase. Por eso es una instancia de inflexión en el devenir artístico de cada escena en la que irrumpe, que corporeiza lo que ya no es y lo que todavía no ha tomado forma en el derrotero hacia modernidad. De ese modo señala la cesura histórica en la que se inscribe y en cuyo paréntesis despliega su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conforma lo que podemos llamar una *estética de umbral*.

Efectivamente, la vanguardia “es ‘estética’ en el sentido original de la palabra de ‘percepción a través de la sensibilidad’. (...) Es la experiencia de la obra de arte (o de cualquier otro objeto cultural: texto literario, fotografía...) lo que cuenta en un sentido cognitivo” (Buck-Morss, 2004: 82); el término “estética” subraya el rasgo experiencial que

Adorno (1983) señala como fundamental para desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno. O en términos de Buck-Morss:

El poder de cualquier objeto cultural para detener el flujo de la historia y abrir el tiempo para visiones alternativas, varía con el curso cambiante de la historia. Las estrategias van desde la negatividad crítica a la representación utópica. Ningún estilo, ningún medio tiene siempre éxito. Lo que cuenta es que la experiencia estética nos enseñe algo nuevo acerca de nuestro mundo, que nos saque de la complacencia moral y la resignación política y que nos llame la atención por la irresistible falta de imaginación social que caracteriza a tanta producción cultural en todas sus formas (Buck-Morss, 2004: 82).

Ahora bien, si la vanguardia sustancia lo que ya no es y lo que todavía no ha tomado forma, ¿cómo autoriza su práctica? ¿Cómo sostener lo que abjura del proceso de institucionalización del arte, mientras se reconoce a su vez como praxis artística? Ese ha sido el desafío invariable de toda vanguardia que suscribió la función de actualizar el arte cuando la historia producía quiebres y giros. Para superarlo, estos movimientos ensayaron diferentes soluciones: el vínculo interdisciplinario y la fundamentación grupal o entre pares fueron algunas de ellas. La definición de una genealogía, esto es, la demarcación de los precursores y de un pasado que acredita la propuesta, ha sido otra de las prácticas por las cuales legitimaron su experimentación.

\* \* \*

El artículo de Roitman (1952) pretende ser definitivo. Luego de que Jorge Enrique Móbili (1951) conformara un altar vanguardista latinoamericano con Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* y el mismo Huidobro en el número anterior, reacomoda el retablo y coloca al chileno en el centro “como promotor y punto de partida de la nueva poesía en América”. Al mismo tiempo deja escurrirse a los otros dos: a Neruda por “la sensualidad pegajosa de sus gerundios”; a Vallejo, “por la obsesión vertiginosa de su desnudez”, “su humanismo (...) demasiado vibrátil” (Roitman, 1952: 2) que, de algún modo y desde su perspectiva, volvía su poética excesivamente orgánica para la vanguardia.

Pero la defensa del chileno por sobre otras poéticas tenía también otro sentido, dado que las múltiples alusiones previas por parte de las vanguardias del continente hacía que su sola mención delinearan los hitos de un pasado específico. En efecto, Huidobro ya había sido rescatado por otros movimientos y, de esa manera, permitía trazar un recorrido temporal y geográfico hasta acercarlo a la Buenos Aires de los años cincuenta. En el caso del grupo poesía buenos aires, los conectaba directamente con tres momentos vanguardistas preliminares: el creacionismo y su vínculo con el surrealismo (Harris y Pérez

Barreiro, 1994); el ultraísmo, más vernáculo e ineludible aunque fuera de forma tácita, y el invencionismo, más cercano en el tiempo y más abiertamente reconocido en el “árbol genealógico” (Roitman, 1952: 2) del grupo, ya que Edgar Bayley, el ideólogo del movimiento, se había unido a la revista.

En una nota a pie del artículo, Roitman cuenta que “Vicente Huidobro hace llegar, con motivo de aparecer en Buenos Aires (1944) la revista *Arturo*, punto de partida (por más contradictorio y deficiente que este documento nos parezca en la actualidad) del arte de vanguardia en la Argentina, el total apoyo de su entusiasmo y de su obra” (Roitman, 1952: 2). Aún hoy esta publicación se estudia desde la historia de las artes visuales como el hito fundador de la abstracción y la instalación definitiva del lenguaje vanguardista en Argentina (García, 2011; Giunta, Gradowczyk, 2006; Lauria, 2003), que derivó posteriormente en tres importantes expresiones: el movimiento Madí y la Asociación Arte Concreto-Invención y, posteriormente, el Perceptismo. Sin embargo, aproximadamente la mitad de sus páginas están dedicadas a la poesía y gran parte de las restantes, a teorías poéticas y plásticas. Están allí los gérmenes de la poética invencionista y su manifestación más heroica, menos reflexiva y totalmente entusiasta.

La valoración entre paréntesis de *Arturo* puede entenderse si se considera la adscripción que Roitman, como artista plástico mantenía al movimiento Madí, que era crítico de la otra facción. Pero también hace referencia a ciertas vacilaciones que son evidentes en las definiciones artísticas y poéticas de la revista, y que se ajustaron poco después en los grupos resultantes de ella: abstracciones líricas y a mano alzada, que luego derivaron en geometría, o definiciones poéticas poco específicas, que únicamente planteaban renunciar a la representación sin una propuesta para llevar a cabo el objetivo. Pero lo que definitivamente quedaba claro desde ese inicio era la intención de determinar una genealogía latinoamericana: el primer grupo que editó la revista *Arturo* (1944) buscó sus antecedentes plásticos en Joaquín Torres García, Juan del Prete, Yente e intentaron vincularse sin éxito con Petorutti (Lauria, 2003); los poetas se apoyaron en Vicente Huidobro y Murilo Mendes para dar sustento a su modernismo.

La inclusión del brasileño resulta anómala o parte de esas vacilaciones, cuando se advierte que su evidente cuño vanguardista (verso libre, alteración de la puntuación, lenguaje coloquial, revisión de la tradición poética) no se ajusta al ideal invencionista de la imagen pura, dado que las alusiones a la realidad destructora de la guerra se pueden

apreciar en “Homenaje a Mozart” (1944: 19) y en “Momentos puros” (1944: 21), hay claras referencias a la ciudad. Únicamente en “La operación plástica” (1944: 21) y en “La vida cotidiana” (1944: 22) sus recursos se acercan a la poética huidobriana, pero no a la imagen-invencción. No obstante, Mendes era precursor y maestro, amigo de Bayley desde su viaje a Río de Janeiro en 1942, cuando también conoció a Carmelo Arden Quin (Pozzi Harris, 2007).

El dogma invencionista de los años cuarenta, en concordancia con el del arte concreto y tal como lo concebía Edgar Bayley, planteaba la necesidad de renunciar a la representación, produciendo objetos poéticos que no reflejaran la realidad –ni miméticamente ni de ningún modo–, sino que presentaran una realidad nueva, extraña, que con su presencia incidiera en lo real circundante. El desafío consistía en encontrar el modo en que la poesía pudiera adaptarse a ese estatuto no representativo, porque aunque Mayacovski había colaborado en la redacción del manifiesto suprematista o Apollinare había tenido gran injerencia en el cubismo y el surrealismo (De Michelis, 2000), ninguno había avanzado sobre un lenguaje completamente no representativo. La aplicación literal de la propuesta teórica de Huidobro permitía una solución posible:

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (Huidobro, 1988 [1925]).

Si la creación poética para el poeta chileno era independiente de la realidad, cabe preguntarse por qué los invencionistas no tomaron directamente sus fundamentos, que se acercaban a los del arte concreto. Una posible respuesta radica en la diferencia de sentido entre la creación huidobriana y la invencción: aunque la primera implique una producción apartada de la representación, se encuentra tradicionalmente unida al campo semántico de la producción artística; la segunda, en cambio, está ligada al campo de la ciencia y de la técnica, más afín con el ideal de los jóvenes artistas. Además, Huidobro postulaba la creación de una lógica nueva que sustituyera a la anterior:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada (Huidobro, 1952: 3).

Ese nuevo sentido era mágico, metafísico, algo que no coincidía con el ideal invencionista de acabar con las ilusiones y alcanzar la trascendencia a través de la immanencia humana. Es que Huidobro planteaba una hermenéutica: “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta” (Huidobro, 1952: 3). Los invencionistas no estaban dispuestos a practicar una lógica alternativa, sino que pretendían romper con toda lógica. Quitar la palabra del inventario, sí, pero no elevándola para expresar un sentido oculto y metafísico, sino rebajándola para exponer cada una de sus partes desmembradas. Por abstracción sintética y no analítica como la de Huidobro, que extrae formas de lo real, la poesía invencionista trabajaba en la superficie del lenguaje, desmontaba y exponía sus engranajes como formas desligadas por completo de su naturaleza, provocando el extrañamiento de lo desconocido, como en el final de este poema de Bayley:

Pero  
si eres un pulgar que horada  
lo infinito grandulón que tropieza  
o el simple cabrestante de la puna  
con ganas de dormir  
si eres un lento ojo complicado  
en un viaje sin retorno de la rana  
o abreviatura  
o bioceánico tajo  
o dedicado a mortificar el agua  
si eres una edad y un sido  
con demostraciones estaba y fue  
encuentros escurre una mano este lado  
y bueno así ha de ser  
si eres estreno para las estrellas  
y arrepientes el veloz dirigible vitriolo  
dejas a la tierra librada a su pez (1944: 16).

En lugar de suponer y especificar un sentido oculto, procuraba manifestar una falla de sentido, con lo que la palabra poética quedaba despojada no sólo de resabios representativos, sino que acababa con cualquier concepción idealista. Casi al borde de lo poético, podríamos pensar. Huidobro, en cambio, había tematizado la ruptura de la semiosis y la construcción de un lenguaje nuevo en *Altazor* (1974 [1931]), pero difícilmente había llegado a hacer trizas el sentido de la lengua. Sin embargo, el poeta chileno envía su apoyo a la nueva iniciativa vanguardista rioplatense, en respuesta a una carta, con un poema titulado “Una mujer baila sus sueños”:

Tierra de ritmo aéreo

Sangre de raza escalonada hacia arriba  
Profundidad geológica saliendo a la luz en armonía  
Células de antigua carne en nueva etapa  
Tierra tierra para su cielo y traspasar su cielo  
Hasta la negra nada giratoria y la locura del universo

Recuperar el firmamento  
Recuperar la tierra  
Envolver el mundo en ritmos de experiencia  
Aprisionar el éter que se escapa  
Aprisionar el aire  
Con esta carne presurosa  
En olas envolventes sobre el ensueño  
Y la fuga de las estrellas en el momento  
en que iban a contar su historia

Este gran torbellino de fuego originario y fuentes vivas  
Este cuerpo de viento en su horizonte puro  
No cae de su cumbre al drama sin razón precisa

Significa la luz herida gravemente  
La paloma sonámbula  
El árbol que sueña que se está ahogando  
La piedra que rueda y cambia de planeta  
Significa el despertar de las edades  
El camino hacia adentro con sus ejércitos de hormigas  
Que empiezan a cantar para subir de rango

Con su sangre que se pierde de vista  
Antes de caer la noche  
Con sus entrañas en lo más profundo  
En lo anterior a todo pensamiento y la blancura misma  
Significa hipnotizar los siglos las montañas y los mares  
Llegar en un delirio de veramos entre polo y polo  
Con los ojos pletóricos  
Levantar sus abismos en los brazos  
Y morir de sol sobre la yerba

Dice el torrente en vértigo de nubes y regiones  
Aquí estoy para el triunfo de las viejas soledades  
De las tumbas remotas que aprenden a volar  
Aquí estoy entre los pueblos respirando  
Sobre arenas calientes que se mueven  
Aquí estoy con la fascinación de las esferas  
En substancia de anhelos perdidos en la noche  
Aquí estoy para atar el día a mis caderas  
Y que la edad de piedra sea la edad de oro  
Espantando las lágrimas que pudieran quemarse  
Arrojando el dolor a sus eclipses solitarios

Aquí estoy como una perla errante en el espacio  
Para tus vendavales infinitos  
Y tu cráter abierto a su primer suspiro

El poema, que salió publicado casi simultáneamente en *Cuadernos Americanos* (Huidobro, 1944a) de México, parece ajustarse a la propuesta de Bayley: aunque para el chileno un poema creado era también un hecho independiente de la realidad circundante, en general, solía hacerlo a partir de la evocación de imágenes que se dislocan con cierto control, donde el sentido resuena en una dispersión; aquí, en cambio, rompe violentamente con la representación mediante el trastocamiento de la lógica del lenguaje. En otras palabras, lo real está presente con referencias veladas y polisémicas, que apenas permiten darle unidad. Por ejemplo, en la primera estrofa, la naturaleza, la Tierra y la pertenencia humana a esa evolución evoca como un todo (“Células de antigua carne en nueva etapa”), cíclica (“negra nada giratoria”), con un lenguaje que, más que vincular elementos disímiles, produce la falla lógica en la relación entre los versos. Así, cada uno es una unidad semántica cerrada que, puesta en relación con el resto, reproduce su significación.

En esa falla semántica, resurge el sentido en la combinación de términos: tierra, sangre, profundidad geológica, antigua carne en nueva etapa, traspasar el cielo, nada giratoria, universo. Sumidos en sus propias imágenes, pero vinculados por la concatenación del lenguaje poético, esos términos propios de lo viviente y de lo inerte evocan la pertenencia a la naturaleza, la tierra y el universo como un todo vital. Luego avanza hacia la idea de la apropiación humana y de su historización (“envolver el mundo en ritmos de experiencia”), la caída del hombre (“No cae de su cumbre al drama sin razón precisa”), el éxtasis vital en consustanciación con la naturaleza (“Levantar sus abismos en los brazos/ Y morir de sol sobre la yerba”) y, finalmente, la conciencia humana de ser ínfimo en el conjunto del orbe (“Aquí estoy como una perla errante en el espacio / Para tus vendavales infinitos”).

El procedimiento se repite: cada verso encierra una imagen que distorsiona con el resto, o bien que cobra sentido no con el siguiente, sino con la acumulación. Por eso, no puede hablarse de una significación unívoca en el poema, sino más bien de la evocación de un universo eterno, sumido tal vez a la acción y la historización humanas, pero que opera en el poema como una totalidad orgánica cerrada que se dispersa con fuerza centrípeta. Resulta imposible especular si Huidobro escribió este poema en base a las ideas que los flamantes invencionistas le habrían transmitido a través de la potente red virtual de la correspondencia. Pero es evidente lo que señala Roitman (1952): lejos de volver a una estética más tradicional una vez consagrado, que restituya la comodidad del sentido, el



poeta es consecuente y mantiene su constancia no sólo en promover las estéticas de ruptura, sino también en practicarlas. Este es el rasgo fundamental que Roitman reconoce y destaca.

\* \* \*

El texto de Huidobro que publica *poesía buenos aires* a continuación del artículo referido, “Prólogo de *Temblor de cielo*” (1952), había salido originalmente una década atrás, pero reproducía un fragmento de una conferencia de 1921. Allí el poeta exponía su poética más característica, ya delineada antes del primer cuarto del siglo: en el poema “las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa”, es decir, el sentido mágico del lenguaje poético que se ha mencionado, así como la presencia de una hermenéutica del poema. También afirma allí que “el lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana...” (1952), por lo que coloca al poeta por encima o por delante del resto de los hombres, con un saber o una capacidad que los supera.

Pero tal como Móbili lo presentaba en el artículo “César Vallejo – Pablo Neruda – Vicente Huidobro en una conciencia americana” no había en *poesía buenos aires* lugar para hincarse ante poetas-profetas: “El solar americano se enciende con ellos en un viaje sin postraciones. No hay costumbres ni fines para la gran poesía. Lejos de ser venerados, más lejos y menos vulnerables, ellos equidistan del caos y del prodigio [...]. Sólo a ellos aceptamos como contemporáneos” (1951: 3). De modo que más que una tradición ya conformada en la que se entoncaban, se trataba del recorte de una genealogía, es decir, la selección de precursores a los que consideraban pares y no autoridades a quienes emular, y que a su vez autorizaban la práctica vanguardista de este lado del mapa.

Además, esa legitimación se daba por contraste con la práctica que se mantenía en el centro del campo literario desde hacía más de dos décadas. El modelo de la revista *Sur* y sus intelectuales europeistas, que viajaban, se carteaban y recibían a los principales escritores del exterior funcionaba como contraste a esa voluntad de asentarse sobre un linaje latinoamericano. Aunque pronto ampliarían la patria de los contemporáneos hacia las poéticas de vanguardia de todo el mundo, incluidos Madagascar con Jean Joseph Rabèarivelo y Grecia con Odiseo Elytis, y con una predominancia de los poetas tardo-

surrealistas como René Char y Paul Èluard, si podían escribir de modo vanguardista en América Latina, lo hacían porque Huidobro había autorizado la práctica.

Como afirma Badiou: “Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte” (Badiou, 2005: 172) y para hacerlo, recorta su propio pasado. De modo que Huidobro era para el grupo poesía buenos aires el centro de ese pasado autodefinido, que decidieron vanguardista y latinoamericano.

### ***Bibliografía***

AAVV *Arturo*, nº 1. Buenos Aires, verano 1944.

Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.

Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.

Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Visor.

Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.

De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza.

García, María Amalia (2011). *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo xxi.

Giordano, Carlos (1983). «Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina». En *Revista Iberoamericana*, nº 125, pp. 783-796.

Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

Gradowczyk, Mario H. (2006). *Arte abstracto. Cruzando las líneas desde el Sur*. Caseros, Eduntref.

Harris, Derek y Gabriel Pérez Barreiro (1994). *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Old Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen.

Huidobro, Vicente (1944a). “Una mujer baila sus sueños”. En *Arturo*, nº 1, verano, pp. 10-11.

\_\_\_\_\_ (1944b). “Una mujer baila sus sueños”. En *Cuadernos Americanos*, nº 2, pp. 193-194.

- \_\_\_\_\_ (1974). *Altazor*. Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso [1931].
- \_\_\_\_\_ (1988): «El creacionismo», en Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 167-175 [1925].
- \_\_\_\_\_ (1952). «Prólogo a *Temblor de cielo*», en *poesía buenos aires*, n° 7, otoño, p. 3.
- Jauss, Robert (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor.
- Lauria, Adriana (2003). *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino / Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. <[http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03\\_definicion.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php)> (8-11-2017).
- Móbili, Jorge Enrique (1951). “César Vallejo – Pablo Neruda – Vicente Huidobro en una conciencia americana”. En *poesía buenos aires*, n° 4, invierno, p. 3.
- Roitman, Wolf (1952). “Ubicación definitiva de Vicente Huidobro”. En *poesía buenos aires*, n° 7, otoño, p. 2.
- Zonana, Víctor Gustavo (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, Ediunc.