

VICENTE HUIDOBRO:

CAGLIOSTRO, SUBVERSIÓN CREACIONISTA

No fueron pocos los que tomaron a Huidobro (1893-1948) por profeta de una teoría bella pero irrealizable. El anuncio de la creación no sonó a amenaza sino a vaticinio. Como si Huidobro hubiera escalado el mismísimo monte Parnaso y se hubiera alzado sobre los brillantes huesos de tantos poetas para anunciarles una nueva era, en la que el reinado de la literatura sucumbiría ante la potencia de la verdadera Poesía. Él se proclama hacedor puro, ve en sus manos el brote terrible de la creación, en su hombro la garra griega aterida por los siglos de la *poiesis*, la sombra dorada que le respalda para coronarse demiurgo. Es “el poeta, de esta nueva especie que habrá de nacer pronto, según creo. Hay signos en el cielo”(Manifiesto *El Creacionismo*). La megalomanía otorga ciertos privilegios. Y *Cagliostro* es una prueba de ello. Esta obra es una muestra inigualable de las pretensiones de Huidobro, bastión de su teoría creacionista y base de lo que estaría por venir.

Aunque no necesita presentación, Huidobro, creador y único miembro de su propio movimiento –un megalómano es legión–, pretendía la integración total de las artes y la creación de una imagen totalmente nueva. Huidobro es “un pequeño dios” que se distingue del resto por ser capaz de ver lo que nadie jamás vería “fuera de las fronteras de lo habitual y de lo que el ojo puede percibir sin ser de larga vista” (*Manifiesto de Manifiestos*). La palabra, puesta en manos del hacedor, es el medio para crear el mundo: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador” (*Altazor*, Prefacio). Huidobro es capaz de iluminar dos realidades lejanas para acercarlas y crear la imagen creacionista, “algunas nubes medio vacías se alejan hacia el redil lejano y las otras yacen enredadas en los picachos como pañuelos de adiós todavía brillante en las últimas lágrimas”(Cagliostro, 38)”, puesto que “la

imagen es el broche que las une, el broche de luz” (*Manifiesto de Manifiestos*). Esta imagen se crea a partir de la comparación, bien de realidades concretas: “frota los párpados del ciego levantándolos de cuando en cuando como un telón de un teatro sin vida donde ningún espectáculo ha dejado trazas”(Cagliostro, 45); o de la asociación de un elemento abstracto más uno concreto: “el cochero responde humilde, y sus palabras tímidas lamen la mano de la noche” (Cagliostro, 33).

La imagen vanguardista, ya fuera pictórica, literaria o fotográfica, se desvela portadora de una dimensión más profunda y se hunde en el abismo para revelar lo irracional: “Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente” (Manifiesto *Non Serviam*).

En esta exposición se pretende, mediante la previa presentación de las líneas que se cruzan y convergen en *Cagliostro*, mostrar cómo Huidobro escala y se alimenta de una serie de soportes (el creacionismo, el cubismo, el cine) que utiliza como ejes formales para, inmediatamente después, dar el gran salto de la creación y caer –aún sin paracaídas– en el otro lado, el de la subversión y el humor que se extienden en cada página de la obra. *Non Serviam*, escrito en 1912, es el germen de esta teoría creacionista donde ya plasma su sentido del humor: “La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: «Eres una viejecita encantadora»” (Manifiesto *Non Serviam*).

Este interés por integrar las artes y transgredir los géneros, constante en las vanguardias históricas, entronca de forma perfecta con la hibridez que propone el cubismo literario y con los intereses particulares de Huidobro, que comienza a empaparse de París a finales de 1916. En el contacto con el cubismo (1907-1914) en-

cuentra grandes semejanzas que ayudarán a afianzar su teoría y a evolucionarla a través del cubismo literario. Al igual que el cubismo plantea la integración de todos los planos, puntos de vista y artes; el cubismo literario y el creacionismo eliminan lo anecdótico para quedarse, como los artistas plásticos, en las formas más representativas.

Así, en 1922 el músico Varèse musicalizó los versos de su poema *Tour Eiffel* en "Chanson de là-haut" creando un poema-canción. En abril de ese mismo año tuvo lugar una fugaz exposición de su nuevos *poèmes peints* en la galería del Théâtre Edouard VII que resultó ser "demasiado avanzada y moderna de más". En julio del mismo año colaboró con Sonia Delaunay en la creación de un poema para vestir, el poema-vestido para el que bordan un "corsage" sobre una blusa.

Para la creación de la Novela-Film, subtítulo que da Huidobro a *Cagliostro*, entra en escena un nuevo elemento artístico que intrigó a muchos vanguardistas: el cine. Qué mayor integración artística, qué mayor novedad prodigiosa que aquella en la que, en un espacio plano, se interrelacionan tiempo, espacio y movimiento, las tres dimensiones que a su vez mezclaban los cuadros cubistas en la superficie plana del lienzo. La imagen que nace con el cinematógrafo se caracteriza por la fragmentación. Como anuncia el *Paris-Journal* en 1923, Huidobro trabaja *secretamente* en una película que "habrá de revolucionar nuestros hábitos como espectadores" (*Cagliostro*, 7).

Fascinado por el nuevo arte, en especial por las películas vanguardistas de horror rodadas en los estudios alemanes, *Cagliostro* parte de los procesos propios del sistema cinematográfico que Huidobro quiso transferir a la narración escrita. En 1927 anuncian el premio al "libro del año con mayores posibilidades de ser adaptado al cinematógrafo". Según cuenta René de Costa (*Cagliostro*, 8), Huidobro quería hacer una novela totalmente nueva con la que poder llegar al público que había adquirido el hábito del cine. Los principios de composición de la Novela-Film están puntualizados en el prefacio de la edición inglesa (*Mirror of a mage*, 1931) y en ellos se hace

alusión al argumento, a los personajes, al estilo y al lenguaje utilizados en la novela.

Al igual que en el cine mudo, la primera característica tiene que ser el desarrollo rápido de la trama, para lo que hay que simplificar al máximo los problemas de argumento (mago malvado domina a inocente muchachita) y las descripciones de personajes: "Es imposible soñar rostros y cuerpos más hermosos. Ni los pinceles del opio ni el éter podrían pintar tales bellezas extrahumanas" (*Cagliostro*, 108); de tal forma que prime la visualidad cinematográfica y se vacíe el arte en sus líneas esenciales. Huidobro elimina lo anecdótico atendiendo a dos motivos fundamentales: por un lado, para centrarse en la rapidez de la historia desechando lo descriptivo:

"La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón o, mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

Cagliostro

Por

Vicente Huidobro
Etc., etc., etc., etc., etc

Luego aparece el subtítulo general explicativo del argumento y lo más breve posible" (*Cagliostro*, 29).

Por otro lado, preserva, de forma intencionada, el misterio -clave en las películas de horror- y omite un dato al lector, ya sea sobre la identidad oculta de *Cagliostro* o sobre su misteriosa vida. Actitud que encaja con la propia de Huidobro, para el que sólo unos pocos eran los seres elegidos: "signo que no podemos revelar al público bajo pena de muerte" (*Cagliostro*, 37). Sin embargo, cuando el autor no sigue esta pauta es por alguna razón formal, como la de enfatizar sobre un elemento "la extraña portezuela del extraño carruaje" (*Cagliostro*, 32)- poner algo de relieve, o como parodia de un elemento "afectado":

¿De dónde venía? Ya lo he dicho, venía del infinito en una carroza en medio de relámpagos al revés del pro-

feta Elías, que de la tierra subió al cielo en un carro en llamas. Venía de lo más profundo de la leyenda. Del fondo de algún designio poderoso, atravesando todos los siglos a trote de sus caballos y sacudiendo el tiempo con el crujido de su carroza sobre caminos olvidados. Apareció en la historia de repente entre dos truenos (*Cagliostro*, 34)

Siempre tiene un motivo ya que hay que recordar que, para Huidobro, "el adjetivo, cuando no da vida, mata" (*Arte Poética*). La persuasión mediante la incursión del autor en la trama funciona como elemento que resalta la tensión de la situación, recordando a las preguntas retóricas de las series por entregas: "¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?" (*Cagliostro*, 134).

En el cine expresionista, el uso de la luz para generar contraste es esencial para recrear ambientes y mantener el misterio: "apaga las bujías, dejando la sala en una penumbra con raros efectos de luz pálida, ramajes de reflejos sobre la mesa en donde debe sentarse" (*Cagliostro*, 51). Para lograr este efecto, el lenguaje tiene un carácter visual y plástico. Aunque no explique ni de qué color- para el cubismo y el creacionismo el color era un elemento superfluo relegado a la forma y a la imagen, respectivamente-, ni de qué forma en "una carroza misteriosa, a causa de la forma y el color" (*Cagliostro*, 32), prima la concepción cubista, el juego con las líneas y la luz, vital como generadora de sombras: "no se sabe si es su cuerpo o su sombra la que extiende las manos sobre las dos cabezas y detiene, con ese solo gesto, el choque de las bocas" (*Cagliostro*, 96).

La acción expresionista es casi teatral por lo que la interpretación, quizá uno de los elementos más llamativos en las películas de cine mudo, se intensifica. Este procedimiento es de sobra conocido por Huidobro y recurre a él numerosas veces a lo largo de la obra: "Pero cualquier observador vería que está conteniendo su pasión, que no quiere ir demasiado lejos [...] vuelve a la carga más insistente, más expresivo, le coge las manos y se las besa con pasión" (*Cagliostro*, 93). En otras ocasiones, la exageración de los gestos, la hipérbola da pie a la imagen creacionista: "Lo-

renza, por el terror que va aumentando en sus ojos abiertos, indica el aproximarse del mago, como si cada uno de sus pasos se posa en sus pupilas" (*Cagliostro*, 45).

Otros elementos de carácter oscuro propios del cine de terror son los poderes que se asocian a los protagonistas, los elementos fantásticos. Kracauer¹ señala la utilización de la tiranía como recurso temático. Aparte de los efectos siniestros y terroríficos, en muchas de las películas existe un personaje que ejerce una poderosa dominación de control: el rabino que manipula al Golem, Caligari sobre Cesare para obligarle a cometer crímenes o Cagliostro sobre Lorenza a la que "conduce, como arrastrada por la cadena de su mirada" (*Cagliostro*, 46) y a la que hipnotiza y aterra "al sentir que Cagliostro se acerca, aun antes que él haya abierto la puerta y corrido las cortinas. Lorenza se levanta con el rostro convulso y los ojos llenos de espanto" (*Cagliostro*, 45) para aprovecharse de sus dones proféticos (*Cagliostro*, 60-62).

La hipnosis, se convierte en tema central para muchos vanguardistas, que ven en el nuevo siglo el amanecer de una nueva mirada. Por otro lado, es conocida la fuerza que atribuía Huidobro a su propia mirada o los episodios singulares que experimentó Buñuel, asegurando que era capaz de levitar muebles sin que en ello encontrara ningún tipo de actividad sobrenatural (*Mi último suspiro*, 46). El mismo Buñuel encuentra en la sala del cine otro tipo de hipnosis, la habitación se oscurece para que centremos toda nuestra atención en la pantalla en blanco de modo que "el espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas"². De este modo no es de extrañar que este tipo de sugestión sea uno de los poderes que posee Cagliostro, que se presenta desde el principio de la novela como un personaje extraordinario, diría cercano a la inmortalidad, capaz de abrir puertas con la fuerza de su mirada (*Cagliostro*, 34) o prever lo que está por suceder:

¹ <http://www.temakel.com/cineexpresionista.htm>

² Luis Buñuel "El cine como instrumento de poesía" en *Litoral*, nº 235

Levanta la cabeza, una vaga sonrisa se dibuja en sus labios, con sumo cuidado coloca los frascos sobre la mesa y se dirige en puntillas hacia la puerta que da a la antesala exterior. Coge la españoleta, se detiene un instante para escuchar y de repente, abre la puerta quedando escondido detrás de ella. El prefecto Gondin, arrastrado por su propio impulso, se precipita adentro (Cagliostro, 56).

John Fell en *El tragaluz del infinito* destaca que existe una coincidencia histórica entre el discurso naturalista y el melodrama teatral de finales del s. XIX con los orígenes de la narrativa cinematográfica, de tal manera que esta escritura visual, caracterizada por la tensión, la celeridad de la acción y la yuxtaposición espacial; podrían formar parte de la esencia del cinematógrafo en su origen:

En este instante se diría que todo el salón se llena con el rostro trágico de Eliane de Montvert. En el interior de la pecera la cabeza del herido se agranda, se vuelve enorme, enormemente, enorme, desborda de la pecera y ocupa toda la escena. La cabeza sola, una herida en la frente, chorreando sangre. La cabeza es como un muro ante nuestros ojos (Cagliostro, 52).

Formalmente, la yuxtaposición de las imágenes podría estar tanto ligada al creacionismo como al cubismo o al expresionismo cinematográfico. Un elemento más donde varios movimientos convergen: “al ruido de la puerta que se abre, los doce personajes se cubren el rostro con sus cogullas” (Cagliostro, 43). Del mismo modo: “se oyen tres golpes secos en la puerta. Al oírle entrar, Cagliostro levanta la cabeza aún sumida en sus alquimias, semejante a un sonámbulo que vuelve de un mundo lejano” (Cagliostro, 42).

El humor y la ironía se extienden a lo largo de toda la Novela-Film. Mediante técnicas de persuasión el autor logra captar al lector: “sin duda alguna todo el mundo ha oído hablar de Cagliostro” (Cagliostro, 21), utiliza fórmulas como pretexto para llamar la atención ya que, a continuación, explicará de forma detallada quién es el protagonista. El humor desacraliza y desmitifica la obra, mete de lleno al lector entre las páginas hasta que sale manchado del barro del camino.

A través de la subversión, algunos de los elementos que podríamos considerar típica-

mente románticos, como la tempestad, la carroza enlutada o los atardeceres adquieren en la obra de Huidobro un nuevo tratamiento que, mediante la hipérbole, revelan su lado lúdico: “la carroza enlutada que se torna mucho más enlutada con un caballo muerto tendido en tierra” (Cagliostro, 32) o en “cae la tarde con esa tristeza lenta que es sólo propia de las caídas de la tarde” (Cagliostro, 65).

Las técnicas características de la escritura visual expuestas anteriormente (tensión, celeridad de la acción y yuxtaposición espacial) también están subvertidas y parodiadas. Como muestran parte de los ejemplos anteriores, muchas de estas imágenes están al servicio del buscado efectismo huidobriano, ya sea en la acción o para imprimir ritmo a la trama, así como para llamar la atención del lector. Sin embargo, hay más efectos buscados por Huidobro. Es imposible no reír cuando Cagliostro, durante la curación de un enfermo que vuelve a andar, le dice, al más puro estilo Mary Shelley: “Yo te amo porque eres mi criatura” (Cagliostro, 44). O que la carroza de Maria Antonieta casi atropelle a un “Dr. Guillotin” que vive en “14 Rue de Saint-Louis” (Cagliostro, 115).

Al transformar el guión en novela se transforma también su código de lectura, convirtiéndose en una parodia de las convenciones del propio arte en el que se inspiraba. Algunos de los ejemplos más representativos pueden ser los siguientes: la tensión se parodia en “la lluvia se encarna intencionalmente sobre el mayoral” (Cagliostro, 35); “Cagliostro no puede reprimir un movimiento de rabia, que sería imperceptible si no tuviéramos los ojos clavados en él” (Cagliostro,) o de forma más evidente en “Momento angustioso. Aquí la capa cae lentamente sobre sus hombros” (Cagliostro, 35)

La celeridad de la acción también se subvierte: “El caballo muerto, desatado de su fatalidad, espera las leyes de la descomposición” (Cagliostro, 39); “partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada” (Cagliostro, 61) o en “Coloca la caja del ungüento sobre la mesa y se precipita hacia la alcoba contigua que se encuentra detrás de su sitio habi-

tual" (*Cagliostro*, 45); al igual que la yuxtaposición:

Albios aparece otra vez conduciendo un enfermo tendido sobre una camilla levada por dos hombres. La madre del enfermo, con el rostro surcado por una última esperanza, se arroja de rodillas delante de Cagliostro. Los dos hombres se retiran. La mirada de la madre suplica al infinito. El infinito es Cagliostro, que se acerca para mirar al enfermo. (Cagliostro, 44).

La figura central y que marca la pauta es la imagen visual. Ya desde el Prefacio, si el autor dice "suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para ir al cinematógrafo" (*Cagliostro*, 29) se está presentando un hecho insólito, mediante la sugestión al lector.

La novela-film es una obra cargada de imágenes, de asociaciones, de personajes, hechos siniestros y situaciones insólitas. Huidobro es un

auténtico devor(cre)ador de imágenes que ha conseguido como nadie integrarse y unificarse en el arte. Si arrancara, al azar, una única página de *Cagliostro* (aquí, insertar el chillido de desaprobación del buen lector amante de los libros) encontraría varias muestras de todo lo aquí expuesto, sólo hagan la prueba. Huidobro tiene una marca pura e invisible que sólo se puede ver durante unos segundos: en el momento en el que te deslumbre con su mirada oscuramente febril, en medio de la blancura dolorosa, verás brillar un NON SERVIAM alojado entre las costillas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN, Antonio [1994] *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Madrid, Cátedra
- COSTA, René de [1978] *En Pos de Huidobro*. Santiago de Chile, Universitaria
- BURCH, Noel [1991] *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra
- HUIDOBRO, Vicente [1997] *Cagliostro*. Santiago de Chile, Universitaria

MARÍA IGLESIAS PÉREZ

Universidad de Salamanca