

Cagliostro novela-film

de Vicente Huidobro

como heterocósmica y pionera del tratamiento cinematográfico

20

Cagliostro, film-novel by Vicente Huidobro
as a heterocosmic and pioner of film treatment

Marcelo Báez Meza,

Escuela Superior Politécnica del Litoral,
Guayaquil, Ecuador

Resumen

El poeta chileno radicado en Francia, Vicente Huidobro, publicó en 1934 *Cagliostro, novela-film* que constituye un texto híbrido: guion, poema en prosa y novela. Demostraremos que esta anti-novela es, en el aspecto formal, un tratamiento cinematográfico y en términos de contenido una heterocósmica (un mundo posible único). Treinta y nueve años después de inventado el cine (1895), este texto se constituye como el pionero que mezcla el formato del guion con la literatura. Todo un acontecimiento señero en la literatura de América Latina.

Palabras claves: Creacionismo, cine y literatura, mundos posibles, tratamiento cinematográfico, Vicente Huidobro, Cagliostro.

Abstract

The France-based Chilean poet Vicente Huidobro, published in 1934 *Cagliostro*, *film-novel* which is a hybrid text: screenplay, prose poem and novel. We will prove that this anti-novel is, in its formal aspect a film treatment and in terms of content a heterocosmic (an unique possible world). Thirty nine years after the invention of cinema (1895), this texts is the pioneer that mixes the script format with literature. A true milestone in Latin American Literature.

Key words: Criationism, cinema and literature, possible worlds, cinematographic treatment, Vicente Huidobro, Cagliostro.

El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.

La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.
Hace frío.

Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.

Vicente Huidobro, «Año nuevo», 1916.

El presente trabajo analiza *Cagliostro*, *novela-film* (1934) de Vicente Huidobro, texto que puede ser tildado de poema en prosa, novela poética y/o de tratamiento cinematográfico. El análisis lo haremos desde tres vertientes: el guionismo que nos permitirá demostrar que estilísticamente el texto es un tratamiento cinematográfico; la teoría de los mundos posibles que mirará el texto como el espejo de un universo cinematográfico personalísimo creado por ese *pequeño Dios* que es el poeta; y el creacionismo como la construcción de un

universo único (heterocósmica) por parte del poeta.

Como bien lo plantea en su arte poética, la poesía es la llave que abre la puerta hacia otros mundos:

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
(Huidobro, 2016, pág. 27)

Nótese la hipérbolo: llave que abre mil puertas. No se trata de un solo mundo el que va a ser abierto por la palabra poética, son múltiples. Es un universo poliédrico que la teoría de los mundos posibles bautizará como *multiverso*, como veremos adelante.

22

El cine en Huidobro no es un motivo ausente en su obra. El poema «Año nuevo» de 1916, que hemos incluido como epígrafe, da cuenta de esa pasión por el séptimo arte. Este poema de clara inspiración en la estructura del noticiero cinematográfico, tiene saltos temporales semejantes a los primeros cortometrajes de la historia del cine. Esa compresión de tiempo y espacio procedían de la técnica del montaje en secuencia en la que se juntaban escenas grabadas por separado. Esta técnica cinematográfica es la que dota de un aura especial a un arte que permite crear un universo ficcional único que es heredero de la pintura, el teatro y la fotografía. A propósito de esta genealogía, el mismo poeta sostiene:

El hombre empieza por ver, luego oye, después, habla y por último piensa. En sus creaciones, el hombre siguió este mismo orden que le ha sido impuesto.
Primero inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocales mecánicas y, por último, el cine, que es el pensamiento mecánico. (Schwartz, 1999)

Como vemos en la cita, Huidobro se sentía, como casi todos

los escritores de su tiempo, muy atraído por ese naciente arte al que ve como algo mecánico, o sea, como un *dispositivo* que en términos foucaultianos es “una red de relaciones entre cosas, hombres y prácticas sociales. No es una idea, sino una máquina”. (Agamben, 2011) Este dispositivo era la revelación para Huidobro pues unía simultáneamente tiempo(s) y espacio(s) en una misma composición (la pantalla). De paso, el poeta chileno vivió en un contexto privilegiado. La Francia de entreguerras fue un caldo de cultivo perfecto para una serie de expresiones artísticas de vanguardia. No es gratuito que las artes se hayan interrelacionado en esta época que unió a Dalí con Buñuel, a Picasso con Braque o a Henry Miller con Henri Cartier Bresson. El auge del cubismo y el surrealismo fue llevado al terreno del desarrollo del séptimo arte. Del cubismo prestó las técnicas basadas en la teoría del montaje del realizador Sergei Mijailovich Eisenstein y del surrealismo tomó la *imagoteca* onírica e irracional. En este sentido, el poeta tiene todas las cualidades metafóricas para poder yuxtaponer imágenes distintas o disímiles dentro de un todo nuevo. El cineasta ruso, cuyos filmes tienen que haber sido vistos por Huidobro, llamaba a este procedimiento *montaje de atracciones* que no es más que un elemental principio en el que un fotograma atrae dramáticamente al siguiente o, si se quiere, se puede ver el término *atracción* en el sentido que nos dice la Física: «La que ejercen todas las moléculas (fotogramas) de los cuerpos mientras están unidas o en contacto (a través del montaje)». O en el decir de Eisenstein (y por qué no en el Mundo Huidobro) es «someter al espectador a una acción sensorial o psicológica calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados *shocks* emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado» (leemos esto y parece ser dedicado al lector de *Cagliostro*). La teoría del montaje de atracciones se resume en un principio básico: «La suma de dos tomas es diferente a la suma del sentido de cada una de ellas». Toda esta explicación sobre sintaxis cinematográfica es para apuntar la naturaleza innovadora del montaje de imágenes poéticas, narrativas y cinematográficas de Huidobro. No sabemos si leyó a Eisenstein pero de seguro vio su obra maestra *El acorazado Potemkin* (1925) que bien ejemplifica la teoría del montaje de atracciones.

Contextualización de la obra

En junio de 1927 el *New York Times* difundía la noticia de que «el joven chileno Vicente Huidobro» había ganado el premio de diez mil dólares en un concurso de guiones con Charles Chaplin como uno de los jurados. La institución que convocaba al concurso era la *League for Better Motion Pictures*. Dice la leyenda que el rodaje se hizo pero que, por tratarse de una de las últimas películas del cine mudo, fue sepultada por la llegada del cine sonoro. (De Costa, 1977) La verdad es que no hay vestigios de dicho filme. Nunca se terminó de filmar y, por ende, jamás se lo estrenó. Lo que el poeta envió al concurso fue un *découpage* (estructura guionística de orden técnico que será explicada más adelante). La novela-film vendría a ser una adaptación de ese desglose técnico que envió al certamen. Lo que el jurado quería era un texto en el que se proyectara las posibilidades creativas de una historia con miras a ser filmada.

Cagliostro se edita por fragmentos capitulares entre 1921 y 1922 en diversas revistas vanguardistas, según se lee en la nota de la edición original chilena. La prensa parisina menciona en 1923 que «M. Huidobro prepara en secreto un film cubista que asombrará a la gente», «Monsieur Huidobro, una de las luminarias del cubismo literario, prepara secretamente un film que revolucionará nuestros hábitos como espectadores» y «Vicente Huidobro, el poeta más puro de Horizon Carré y Tour Eiffel, ha escrito el guion de un film: *Cagliostro*, en el que la acción específicamente cinematográfica se visualiza con un agudo sentido del ritmo óptico-dinámico» (Morelli, 2011).

En 1931, *The Mirror of Mage* (Huidobro, 1931), la versión en inglés de *Cagliostro*, fue publicada en Londres y Nueva York por Spottiswood y Houghton Mifflin respectivamente, dos de las mejores editoriales del momento. El *New York Times* y el *Times Literary Supplement* avalaron el libro saludándolo como innovador. En Chile una colección popular (a través de Editorial ZigZag, S.A.) publicó la obra tres años después sin lograr ningún tipo de resonancia.

La historia de *Cagliostro* estaba a tono con la época cinematográfica que le tocó vivir a Huidobro. El expresionismo alemán estaba en su apogeo con figuras misteriosas como *Nosferatu* (1922) y *El gabinete del doctor Caligari* (1920). De hecho, en un momento del texto se convocan fantasmagorías que serán la norma del cine gótico: «De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de

una nube herida». Esta cultura cinéfila no debe asombrar si tomamos en cuenta que el chileno vivía en Francia y estaba familiarizado con las corrientes artísticas vigentes, incluyendo el cubismo que habría de influir mucho en la escritura cinematográfica de la época con la técnica del collage que no es más que la yuxtaposición de imágenes inconexas.

Giuseppe Balsamo, alias Alessandro, Conde de Cagliostro (1743-1795) era la figura histórica ideal para una película. Dicen los manuales de historia que Cagliostro entró de muy joven a un convento, luego fue expulsado de Italia por sus estafas. Fue entonces cuando se dedicó a viajar por Grecia y Oriente Medio donde aprendió alquimia. Se convirtió en un saltimbanqui que vendía elixires de amor y de longevidad y en un contumaz falsificador de papel moneda. Fue por último condenado por un tribunal de la Inquisición a cadena perpetua por pertenecer a la secta masónica. La fascinación por este personaje se da por su vinculación con el mundo esotérico. Huidobro le vio una serie de posibilidades estéticas provenientes de ese mundo mágico. Por eso en inglés tituló a su texto *The Mirror of Mage* (el espejo del mago).

A continuación, veremos cómo Huidobro asimiló la normativa de esa disciplina llamada guionismo y llevó a cabo la redacción de una historia tan literaria como cinematográfica, demostrando que dominaba el vocabulario de la industria y unas leyes que dictaminan cómo se debe escribir un texto que luego será trasladado a la pantalla.

25

***Cagliostro* y el guionismo**

Ese mundo poético de la cita anterior, con normas propias, Huidobro logra trasladarlo al mundo de las imágenes móviles. En el prefacio de *Cagliostro*, el poeta hace una declaración que debe ser tomada como cinemática:

He querido hacer una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. De todas mis lecturas y reflexiones sobre tan misterioso personaje, ha nacido esta novela-film. Lo que le ha colgado

mi fantasía es acaso menos que lo que él pudo hacer y tal vez lo que él hizo y que nosotros ignoramos. Cuando se tienen buenas espaldas se puede echar carga encima, y la tentación es grande... (Céspedes, 1976, pág. 72)

Es fundamental la categoría de *novela visual* que usa el poeta chileno. Estamos ante una declaración de principios que ya consta en el rótulo de *novela-film* que constituye el subtítulo de la obra. Esta propuesta de Huidobro recuerda a David Wark Griffith, el padre de la gramática cinematográfica. Al inventor del montaje paralelo los productores lo presionaban para que cambie la forma en que había editado *After many years* (1908). En pantalla se veía el primer plano de la mujer añorando a su esposo, luego da paso a un corte y posteriormente viene el primer plano del marido en una isla desierta. La discusión que tiene con sus jefes hará de Griffith el primer gran objeto de los estudios que vinculan al cine con la literatura. El cineasta responderá que lo que él hace no dista mucho de lo propuesto por Dickens en la literatura. Un magnate de la compañía productora *Biograph* intenta refutarle diciéndole “Dickens es Dickens”. La contrarreplica es ya célebre en los manuales cine/literarios: “La diferencia no es tan grande... yo hago novelas en cuadros”. (Peña-Ardid, 1992, pág. 98) Esta declaración es tan semejante al subtítulo de *Cagliostro* y a la categoría de *novela visual* planteada por el mismo autor chileno.

Lo más importante es que el párrafo citado termina con la propuesta de elevar este tipo de obras al estatus de género literario. En este sentido, Huidobro se adelanta a Pier Paolo Pasolini que plantea que el guion debe ser tomado en cuenta como un género literario o como una técnica. Esto lo hace el director italiano a propósito de un análisis de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez.

Pasolini reconoce la maestría, pero destroza en su texto la posición moral del escritor colombiano a quien acusa de «fascinante burión» al que le falta una mistificación (tal es el término que usa) que parece sobrarle a Borges (pone al escritor argentino como contrapunto). Luego se dirige a los críticos literarios a quienes sugiere que

(...) deben tomar nota de un nuevo «género» o técnica, que ya pertenece históricamente a la literatura: el guion cinematográfico, y también el denominado «tratamiento». En el guion y el tratamiento, el autor tiene conciencia de que su obra no es literaria ya que

se trata de estructuras provisionalmente lingüísticas, que en realidad «quieren» ser otras estructuras: estructuras, puntualmente, cinematográficas. El autor de un guion o de un tratamiento es tanto más hábil literato cuanto más consigue obtener la colaboración del lector en la visualización de lo que está escrito provisionalmente. (Pasolini, 1973, pág. 31)

Detengámonos en esta cita de Pasolini. Según lo planteado por el director de *El evangelio según Mateo*, Huidobro sería un habilidoso literato que logra obtener la complicidad del lector que tiene el hábito de ir al cine, según plantea el prólogo del poeta chileno, y al que por ende se le hará más fácil entender lo que está viendo-le- yendo. «Autor consciente de que no es un literato» es lo que plantea el cineasta italiano, o sea, que piensa en términos cinematográficos. «La visualización de lo que está escrito provisionalmente», remata el italiano en el párrafo, es decir, hay una conciencia del estatus provisional que tiene el guion, pues se trata de una estructura lingüística que está hecha para el momento de la filmación y muere apenas se deja de rodar.

Dentro de esta conciencia de literaturidad del escritor son cuatro los puntos cardinales de *Cagliostro*, señalados por Vicente Huidobro en su prefacio: trama, personaje, estilo y lenguaje. La trama ha de ser (en palabras del mismo poeta) de «rápida andadura», pues se trata de una convención cinematográfica la de ser breve en las descripciones; igual pasa con la caracterización de los personajes que debe ser dinámica y telegráfica, a base de «cuatro pinceladas»; y el estilo tiene que ser visual para que se acomode mejor a la «comprensión de los ojos»; más el lenguaje preciso y conciso que exige un guion.

Vamos ahora a explicar *Cagliostro* desde el punto de vista del guionismo. Estamos ante un tratamiento o *treatment* que es el argumento de un largometraje expuesto en, aproximadamente, unas treinta o cuarenta páginas (*Cagliostro* tiene ochenta y tres). Según el guionismo, el tratamiento es una proyección narrativa de la trama, escrita en forma de relato, más detallada y amplia que la sinopsis. Este formato surgió en los primeros años del cine sonoro. En este sentido, y aquí está su gran aporte, Huidobro es un adelantado a su época ya que cuando escribe *Cagliostro* no existen aún los tratamientos.

Históricamente el *treatment* ha sido de uso generalizado en los escritores ya que han hecho de este formato un campo donde expla-

yarse con la más absoluta libertad. Vamos ahora con la forma en que se escribe esta fase del guionismo audiovisual. Las normas estilísticas del *treatment* coinciden con las de la sinopsis y podemos constatarlas en *Cagliostro*: narración en tiempo presente, exposición ágil de las acciones, descripciones sucintas y muy visuales. Está permitido uno que otro tecnicismo cinematográfico (aspecto ausente en Huidobro) que facilite la visualización de la historia: movimientos camarográficos (sutilmente sugeridos por el chileno), encuadres (Huidobro está siempre adoptando el punto de vista de la lente), etc. Por lo tanto, un *treatment* debe plantear el estilo visual de la historia que se va a filmar, la forma en que las imágenes se van a presentar en la pantalla. Y esto es lo que hace Huidobro con su talento poético. Veamos ejemplos tomados del primer capítulo, «Preludio en tempestad mayor», en los que la voz narrativa asume el lugar de la cámara: «La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos», «El extraño personaje a quien siguen nuestros ojos», o da indicaciones de visualización: «A la derecha del lector la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas». Estos son ejemplos de cómo cine y literatura (específicamente la poesía) se funden en un ejercicio lúdico. El primero se erige como el arte de enseñar (*to show, not to tell*, dice una de las leyes del guionismo), y el segundo como el arte del decir en tropos. Ambos medios de expresión (que Huidobro conoce tan bien) tienen su propia sintaxis, sus propias reglas.

Esto crea una complicidad lúdica inusual con el receptor: «Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa». Esto inclusive da lugar para que la voz poético-cinematográfica se dirija al que está leyendo: «Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción». Estos guiños logran quiebres espacio-temporales como el siguiente que parece escrito por Italo Calvino: «Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquiera noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página». Este tipo de estrategias retóricas se adelanta a la introducción de *Si una noche de invierno un viajero* (1979) en la que también está clara la forma en que involucra al lector, lo apostrofa, invitándolo a ser parte de una lectura lúdica. De esta manera, Huidobro se adelanta a la reinención del lector al que se lo convierte en partícipe importante del proceso de lecto-escritura. La voz narrativa que se dirige a él lo invita a participar como si fuera un espectador

cinematográfico.

Una segunda estrategia para la inserción del lector en el texto cinematográfico-literario es el uso de microtextos que encabezan capítulos como «Cumbre y tiniebla»: «Algunos meses más tarde el joyero Abraham Lember recibe la visita de un caballero desconocido que por cuarta vez viene a cambiar un lingote de otro contra monedas del estado». (Huidobro, 2011, pág. 107) Esos microtextos están en letra cursiva y operan como los intertítulos de las películas mudas. Este recurso se percibe, sobre todo, en las últimas líneas donde aparecen las preguntas «¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?». Acto seguido aparece la palabra FIN, usual en los letreros del cine silente.

Una tercera estrategia es la inserción, al final de cada capítulo, de elementos narrativos que operan como disolvencias.

Como una curiosidad bibliográfica la edición de Cátedra trae en sus apéndices las tres primeras páginas del *découpage* de *Cagliostro* que fue filmado parcialmente en 1923 por el cineasta rumano Mime Mizu. Se trata de un documento valioso porque permite tener una idea de cómo fue el proceso de preproducción, ya que no sobrevive metraje alguno.

El *découpage* (término de la industria cinematográfica francesa) es el desglose técnico de cada escena, narrada de manera sucinta, en la que se especifica el número de planos, su duración, si se va a filmar de día o de noche o en interiores o exteriores y qué contiene exactamente cada escena que se va a filmar.

Los fragmentos del *break down* (como le llaman los norteamericanos al *découpage*) o desglose demuestran un conocimiento del lenguaje técnico de una industria que está sistematizando sus modos de producción. El filme fue producido por Pathé que viene a ser el equivalente de lo que luego será Warner Brothers o United Artists en Norteamérica.

Veamos una muestra de ese *découpage*:

ST. 5. Una noche de tormenta en un camino de Alsacia:

Noche

- 1.- Plano general. Una tempestad.
- 2.- A la vuelta de un camino aparece la carroza de

CAGLIOSTRO, las linternas encendidas avanzan hacia la cámara. El cochero azota a los caballos que aceleran la marcha. La carroza pasa en primer plano ante la cámara y sale del campo.

(Noche tormenta)

3.- Otro tramo del camino (plano corto, cámara sobre un coche en tomar algunas imágenes de la lluvia golpeando al cochero y de éste fustigando a los caballos (fundido encadenado a).

(Noche tormenta)

4.- (Plano largo del 3) (la cámara en el suelo) la carroza sigue avanzando hacia la cámara, un relámpago cruza el espacio y alcanza a uno de los caballos de la carroza, que cae.

Con esta breve muestra basta para confirmar la asimilación por parte de Huidobro de un lenguaje técnico muy específico. Hay que pensar en términos visuales, no en términos literarios. Si se reprodujera todo el *découpage* que consta en los archivos de la Fundación Vicente Huidobro en Santiago de Chile se podría constatar la ausencia de tropos. El desglose técnico presume de ser tan específico que no debe haber cabida para figuras retóricas. Es un texto en el que no puede existir lugar para las ambigüedades pues será puesto a consideración de los miembros de un equipo de filmación. En un documento tan profesional que no admite un lenguaje poético que conduce a varias interpretaciones. El guionista (el exescritor) ocupa el lugar de la cámara que va auscultando la realidad. El texto se convierte en un desglose de los planos, es un documento que exige la industria para ahorrar tiempo y dinero, de tal forma que se cumpla con el cronograma de rodaje y con el presupuesto prefijado de antemano.

El cine como mundo posible del poeta

Para Aristóteles el concepto de lo posible es fundamental; para el pensador griego, todas las obras literarias copian la realidad, de acuerdo con el principio de la verosimilitud; lo que diferencia a la literatura de la historia es que la segunda copia las cosas que han sucedido (lo que es), y la primera las que podrían suceder (lo que es posible). En las teorías de la ficción, este concepto de posibilidad vuelve a incidir a través de la llamada teoría de mundos posibles formulada por Lubomir Doležel y reformulada con el nombre de heterocósmica por Thomas Pavel.

La teoría de los mundos posibles implica evitar dos cosas: el constructivismo radical (dudar de la existencia de cualquier realidad extratextual) y el monismo (dudar que un texto ficcional es portador de la verdad). Para algunos teóricos toda palabra no es sino una metáfora, por lo que se puede dejar libre curso a la imaginación asociativa; para otros toda palabra es un esfuerzo de realismo, de imitación. Estamos ante dos extremos que no reflexionan sobre la diversidad de relaciones posibles que se encuentran entre estos dos polos opuestos de la hermenéutica.

La teoría de los mundos posibles ha sido vista con sospecha pues no constituye un acercamiento muy novedoso en el sentido de que ya algunos teóricos rusos como Bajtin o Lotman veían la literatura como un modelo del mundo, además de los teóricos de la hermenéutica del texto como Gadamer o Hirsch ya planteaban la diferencia entre interpretación verídica y sobre-interpretación y muchos críticos comparatistas como Auerbach miraron de cerca las leyes internas de los mundos literarios (ya sea como portadora de realismo o de algún género específico). La teoría de los mundos posibles simplemente propone sistematizar estas metodologías sobre el telón de fondo de la filosofía analítica y los parámetros de las ciencias positivistas.

La teoría de los mundos posibles establece pautas para determinar lo que puede ser la verdad en un contexto artificial, construido, por ejemplo, en un texto literario. El Cagliostro sobre el que escribe Vicente Huidobro comparte muchos rasgos con el personaje histórico; sin embargo, no pertenece al mismo universo que este, sino a una creación del poeta que se relaciona con el mundo real por ciertos procedimientos como el énfasis en el mundo esotérico. Una cosa es el personaje histórico y otra el literario. El personaje de Huidobro es Giuseppe Balsamo, nacido en Palermo, un trotamundos mezcla de

boticario y alquimista que vivía de la venta de pociones amorosas y amuletos del antiguo Egipto. La joven napolitana Lorenza Feliciani se unió a sus correrías. La pareja (que decía proceder de la nobleza) empezó a embaucar a cuanto incauto lo permitía en diversos países de Europa. Sus vagabundeos lo hacen recular en Londres donde se crea a sí mismo el personaje de Alessandro di Cagliostro, presentándose ante una logia masónica como un enviado del Gran Copto (un supuesto sanador proveniente de Egipto) para establecer en Europa el culto de la masonería egipcia. Todos los timos internacionales previos le permitieron embelesar a centenares con sus trucos mágicos, pomadas sanadoras y sus tan publicitados elixires de juventud.

Este procedimiento de trasladar a la ficción un personaje histórico nos permite relacionar los dos mundos, utilizando lo que sabemos del discurso de la historia y el discurso de la ficción literaria. Ambos discursos poseen una tradición y una normativa específicas e independientes. Ese traslado de lo histórico a lo ficcional lo vemos en la forma en que el poeta chileno se proyecta en la figura de Cagliostro. Para validar esto, Óscar Hahn, cita el *mecanoscrito* inédito del prólogo donde el autor de *Altazor* afirma que el esotérico conde salía cada noche desde el interior de su cuerpo y corregía la novela-film. Esta actitud que rayaba en la mitomanía se justifica por otros datos biográficos proporcionados por Hahn: Huidobro era un mago aficionado que solía divertir a los invitados de sus fiestas de adultos y las matinés de sus hijos. Al igual que el conde, el poeta también tenía su lado oscuro. Decía haber sido uno de los primeros en entrar al búnker de Hitler después de la irrupción aliada y como prueba presentaba el supuesto teléfono del Führer. Se inventó un secuestro por parte de una secta esotérica por el supuesto hecho de haber escrito un libelo anti imperialista contra Inglaterra. Fechaba sus poemas con años anteriores para presumir de ser el líder poético de las vanguardias. En numerosas ocasiones sirvió como médium en sesiones espiritistas. Incluso fanfarroneaba por haber estudiado hasta el último detalle la historia de la magia (Hahn, 2009). Como podemos ver por estos datos está más que justificado el título de ese prefacio no publicado: «Yo fui Cagliostro». Estamos ante una declaración de principios sobre la existencia de un mundo posible. El chileno se desdobra en ese personaje que él expone ante los otros. Huidobro creía que la vida tenía una dimensión oculta, paralela con sus leyes propias. Era todo un adelantado a la idea que la realidad (concebida como la suma de lo imaginario más que como la suma de lo físico) es un universo com-

puesto por una pluralidad de mundos paralelos. Prueba de esto es la conferencia que ofrece en el año 1915, en el Ateneo de Buenos Aires, en la que expone su teoría del poeta como un dios creador de universos:

El poema debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior. Debe oponer su realidad interna a la realidad circundante. El poema debe ser la arquitectura de la poesía, con sus leyes propias y no regido por las leyes del mundo cotidiano. (Céspedes, 1976, pág. 65)

Detengámonos en la oposición realidad interna versus realidad circundante en esta cita. Se trata de una declaración de principios: dos mundos conviven en nombre de la *poiesis*. Y el poema debe ser una realidad en sí misma sin pasar por el filtro de la mimesis. Esto es lo que le dará al poema su estatus supremo. Lo que el chileno no menciona en la mayoría de sus escritos es el hecho de que la figura del cineasta es la que más se equipara a la del poeta como creador de mundos, con leyes que se ajustan al filme con su arquitectura visual específica y con una serie de reglas a la hora de escribir el guion que se debe filmar.

Esa mixtura de lo literario con lo cinematográfico en Huidobro se ve en la advertencia que el autor le hace al lector. Estamos ante una invitación a ingresar en aquello que Lubomir Doležel denomina *mundo posible*: «un universo paralelo vasto, abierto y tentador que se erige como único, con personas ficcionales concretas, con propiedades individuales en locaciones espacio-temporales definidas, ligadas por relaciones peculiares y con búsquedas, frustraciones y victorias únicas». (Herman, 1998, pág. 72) Veamos el comienzo de *Cagliostro*:

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para el cinematógrafo.
Así pues lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando a un teatro. Te sientas en un sillón. 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

El poeta chileno parece decirnos que leer es entrar a una sala de cine en la que se van a proyectar imágenes. Está la alusión a la orquesta que precede a la exhibición de la película. Este mundo constituye una posibilidad porque estamos ante un tratamiento cinematográfico, es decir, ante un posible filme. Un texto guionístico es sólo eso: una guía, una proyección de lo que puede llegar a ser una cinta. El gran contexto de *Cagliostro* y su escritura es el creacionismo, movimiento poético de vanguardia del primer tercio del siglo XX. Esta escuela se va en contra de la mímesis, es decir, la operación en la que se logra un reflejo de la realidad de una forma verosímil, pues según el credo creacionista la mímesis no crea nada que no existía previamente. Es en el manifiesto «*Non serviam*» que el autor de *Altazor* despliega su pensamiento:

No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo [...]
Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos,
tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares,
tendré mi cielo y mis estrellas. Ya no podrás decirme:
«Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo . . . los míos
son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis
árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por
qué parecerse. (Céspedes, 1976, pág. 42)

34

Como podemos apreciar, el poeta es el arquitecto de su universo. Es un Pierre Menard de los mundos posibles. Y ningún elemento de ese *multiverso* (en contraposición al término *universo*) es constatable con el mundo actual.¹ Para la arquitectura de esa nueva semiósfera (el término es de Lotman) el poeta tendrá como aliado un lenguaje personalísimo basado en los juegos de palabras, neologismos, imágenes irracionales, ruptura de la sintaxis, la puntuación y de la forma en que se diagrama la página (obviamente hay vestigios de ultraísmo y nadaísmo en esta vanguardia). Esto aportes creacionistas se ven más que nada en la poesía de Huidobro, pero están presentes en *Cagliostro* en la forma novedosa con que se involucra al lector en el texto.

1 Umberto Eco plantea lo siguiente: «El llamado mundo actual es el mundo al que nos referimos, más o menos justamente, como el mundo descrito por la *Enciclopedia Espasa-Calpe o El País* (un mundo en el que Madrid es la capital de España, dos más dos son cuatro, es imposible ser padres de sí mismos y Pinocho nunca existió sino como personaje literario)». En *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.

Aquí vale retomar la teoría de los mundos posibles que estipula la existencia de un sinnúmero de universos paralelos (el *multiverso*), que tienen la misma validez ontológica que lo que consideramos como real; en la ciencia ficción, por ejemplo, aparecen muchas veces estos universos que son el espejo incompleto de nuestro universo. Sin embargo, esta noción de *mundo posible* muy difundida en la cultura popular contemporánea, no tiene gran importancia en la teoría de los mundos posibles en la medida en que los mundos paralelos convierten lo posible en real; los universos posibles son en este caso universos reales, o mejor dicho un *multiverso* en el que el concepto de posibilidad se convierte casi automáticamente en realidad.

Como bien lo dice «Época de creación», uno de los textos claves del creacionismo de Huidobro y escrito originalmente en francés: «Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo». Estamos ante una declaración de principios no sólo del creacionismo sino también ante palabras que podrían ilustrar fácilmente la teoría de los mundos posibles. La invención poética implica asociar dos objetos que en circunstancias realistas no habría podido hacerse efectiva. En este sentido, Huidobro se adelanta al surrealismo (al que conocerá de primera mano al radicarse en París) y al principio bretoniano: «El encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección».

Huidobro ha logrado aunar el naciente cine con la milenaria literatura. Ha sido un visionario que ha juntado lo mejor de cada arte y un pionero en la creación de una novela-film. Su formación poética y su vinculación con las vanguardias de la época le permiten crear un texto único en su especie originalmente escrito para ser traducido en imágenes. El filme se perdió, pero queda el testimonio literario de un experimento para la época, pero un verdadero adelantado.

En el prefacio de *Altazor* ya pregona Huidobro que no se debía escribir sino en «una lengua que no sea materna». De hecho, los primeros borradores de *Cagliostro* están en francés y las primeras ediciones se dan en lengua inglesa. En ese mismo prefacio al gran poema subtítulo «El viaje en paracaídas» se plantea algo que puede ser interpretado como una vía de escape hacia un mundo posible: «Huye del sublime externo si no quieres morir aplastado por el viento». Estamos ante una petición al lector de que construya una dimensión alternativa al *sublime externo*. En *Cagliostro* se trata al leyente como si este fuera el espectador en tiempo presente de un filme

que no existe y que nunca existirá. He allí el gran aporte creacionista. Se crea un espectador, se lo construye de manera cinematográfica y lo sitúa no en una librería, sino en un cine; no en un acto de lectura sino en el acto de estar visionando un filme. Como bien dice el poema, citado como epígrafe de este trabajo, «el sueño de Jacob se ha realizado» y acaba de plasmarse en una pantalla.

Bibliografía

- Agamben, G. (mayo-agosto de 2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*(73).
- Céspedes, M. (1976). *Antología de Vicente Huidobro*. San José de Costa Rica: Departamento de Cultura, Juventud y Deportes.
- De Costa, R. (1977). El cubismo literario y la novela filmica: “Cagliostro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*(6), 67-79.
- Hahn, O. (14 de Junio de 2009). Yo fui Cagliostro. *El Mercurio*, págs. 23-25.
- Herman, D. (1998). Possible Worlds of Fiction and History. *New Literary History*, 29(4), 72.
- Huidobro, V. (1931). *The mirror of mage*. Nueva York: Houghton Mifflin.
- Huidobro, V. (2011). Año nuevo. En V. Huidobro, *El espejo de agua*. Buenos Aires: Pequeño Dios Editores.
- Huidobro, V. (2011). *Cagliostro*. Madrid: Cátedra.
- Huidobro, V. (2016). *Breve selección de poemas*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores.
- Morelli, G. (2011). Introducción: Cagliostro, un guion en busca de su película. En V. Huidobro, *Cagliostro* (págs. 12-13). Madrid: Cátedra.
- Pasolini, P. P. (22 de Julio de 1973). Gabriel García Márquez, un escritor indigno. (R. Raschella, Ed.) *Tempo*.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Schwartz, J. (1999). La creación pura (ensayo de Estética). En J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (pág. 113). México: Fondo de Cultura Económica.

Marcelo Báez Meza (Guayaquil, 1969). Licenciado en Letras y Ciencias de la Educación por la Universidad Católica de Guayaquil. Máster en Comunicación Pública de la Ciencia y la Tecnología por ESPOL. Doctor en literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Catedrático universitario de Historia del Arte, Semiótica, Redacción Creativa, Composición de guiones y Apreciación cinematográfica. En 2015 ganó una beca Fulbright para estudiar Literatura Norteamericana en la Universidad de Louisville, Kentucky. Ganador de algunos premios nacionales de literatura, entre los que destacan el segundo premio en la IV Bienal Ecuatoriana de Novela (1996) por *Tan lejos, tan cerca*; el premio Aurelio Espinosa Pólit (2012) por *El mismo mar de todas las Habanas*; y el premio Miguel Donoso Pareja (2017) por *Nunca más Amarilis*.