

Los elementos y las estrategias de la novela film en *Cagliostro*, de Vicente Huidobro

José Sánchez Carbó
Universidad Iberoamericana, Puebla

Resumen

La relación del cine con la literatura, entre otros asuntos, se ha reducido comúnmente al de la adaptación y la trasposición, en otras palabras, a la “subordinación” o a la “autonomía” del cine respecto a la literatura. Otro tópico inverso es la influencia del cine sobre la literatura, al imponer una forma cinematográfica de narrar. En el ámbito de la cultura hispanoamericana, una novela que temprano materializó tales polémicas en el ambiente de las vanguardias literarias fue la novela *Cagliostro*, de Vicente Huidobro, publicada en inglés en 1931 y en español en 1934, cuyo antecedente había sido un guion cinematográfico redactado en francés en 1921. El escritor chileno transformó dicho guion en una “novela visual” o “novela film”, como la calificaría. En este capítulo asumimos, por una parte, que *Cagliostro* constituye una suerte de *novela de tesis*, escrita para comprobar de qué manera el cine influyó en la novela. Vicente Huidobro, en el prólogo de la edición en inglés, asumió el reto de comprobar una hipótesis que durante varias décadas sería motivo de discusiones. Por otra parte, también consideraremos que Huidobro, al concebir una novela film o visual, cuestiona una forma de narrar propia de la novela decimonónica, realista o naturalista, por lo que será preciso analizar las características literarias que explican la visualidad narrativa empleada por el escritor chileno.

Palabras clave: literatura y cine, Vicente Huidobro, narrativa de vanguardia, humor, novela film.

Abstract

The relationship between cinema and literature, among other issues, has been reduced to that of adaptation and transposition, in other words, to the “subordination” or “autonomy” of cinema in relation to literature. Another inverse topic is the influence of cinema on literature, by imposing a cinematic narrative form. In the field of Spanish-American culture, a novel that early materialized such controversies in the environment of the literary avant-garde was the novel *Cagliostro* –whose antecedent had been a written script in French in 1921–, by Vicente Huidobro, published in English in 1931 and in Spanish in 1934. The Chilean writer transformed that script into a “visual novel” or “novel film,” as he would call it. In this paper we assume, on the one hand, that *Cagliostro* constitutes a kind of novel of thesis, written to verify how the cinema influenced the novel. Vicente Huidobro, in the prologue of the English edition, took on the challenge of proving a hypothesis that for several decades would be the subject of discussions. On the other hand, we will also consider that Huidobro when conceiving a film or visual novel, questions a narrative form of the nineteenth-century, realistic or naturalist novel, for which it will be necessary to analyze the literary characteristics that explain the narrative visuality used by the Chilean writer.

Keywords: literature and cinema, Vicente Huidobro, narrative of avant-garde, humor, novel film.

Los elementos y las estrategias
de la novela film en *Cagliostro*, de
Vicente Huidobro

Cagliostro fue publicada por primera vez en español en 1934. Cobran importancia la fecha y el idioma de su primera edición porque estos datos permiten apreciar la azarosa vida de un texto cuyos antecedentes habían sido, primero, un guion cinematográfico, que Vicente

Huidobro (1893-1948) había empezado a redactar en francés en 1921, y, luego, una versión de la novela publicada en inglés en 1931.

Como es sabido, el escritor nunca pudo llevar a la pantalla grande su propuesta, pero no desperdició el guion para trasladarlo después a un formato narrativo para demostrar la influencia que el cine estaba teniendo en la literatura. En este sentido, *Cagliotro* vendría a convertirse en una novela de tesis, en la que todos sus elementos están pensados cinematográficamente para expresar de forma creativa su posición respecto al tema en boga de la época y, de paso, refrendar las posibilidades del creacionismo con una modalidad narrativa emergente que Huidobro denominó “novela film”. Para fundamentar esta propuesta de lectura se analizarán los prefacios de la edición tanto en inglés como en español, la correspondencia que existe entre la novela film con la mirada y el creacionismo, entre otras tendencias de las vanguardias, así como las funciones del narrador y la descripción de los personajes y los espacios. Finalmente, se analizará el humor como elemento distintivo de la novela.

El guion que Huidobro había empezado a escribir en 1921, en la época del cine mudo, fue sometido al gusto de los especialistas de la industria cinematográfica cuando lo envió a un concurso con el que consiguió un premio de 10 mil dólares otorgado por la League for Better Motion Picture en 1927. Cabe mencionar que probablemente haya sido uno de los más cuantiosos obtenidos en el orbe hispanoamericano de entonces. Sin embargo, el objetivo inicial de Huidobro no era ganar un premio ni publicar una novela sino llevar su proyecto a la pantalla. Su reconocida inclinación por lo visual sin duda encontraba en el cine un medio idóneo para potenciar su estética. De hecho, tenía en mente el reparto entre los que se encontraba el adusto rostro del actor ruso Ivan Mosjoukine; no obstante, las innovaciones técnicas en el cine, el cambio en los gustos de los productores y algunos desacuerdos con el director lo obligaron a desistir en su intento por incursionar en el medio.

Justo en 1927 se estrenaba *The Jazz Singer*, la primera película sonora, que traería consigo profundas transformaciones en la industria cinematográfica de todo el mundo. Sirvan como ejemplo las estadísticas de producción de películas en Francia antes y después del advenimiento del cine sonoro: en 1928 se produjeron 94 filmes y

para 1929 con la nueva tecnología sólo 52 (Palacio y Pérez Perucha, 1997: 74). Para la década de los veinte el cine norteamericano despuntaba en todo el orbe, imponiendo géneros y estéticas muy distintas a las que proponía Huidobro con la vida del hechicero a través del filtro estético del expresionismo alemán. A la industria para entonces más bien le interesaban géneros como el *western*, el burlesco, el bélico, la comedia, el melodrama y el cine negro (Talens y Zunzunegui, 1997). Además, quien supuestamente dirigiría el film, el rumano Mime Mizu, tuvo un desacuerdo con el escritor chileno en cuanto al *decoupage*.

Sobre la realización o no de la película, existen varias hipótesis que van desde la que indica que todo fue un invento del propio Huidobro hasta la que asegura que sí se filmó. Rubén de Costa (1978), por ejemplo, considera que la película sí se filmó, pero jamás se estrenó. Volodia Teitelboim (1993) afirma que el guion no fue una iniciativa de Huidobro sino un requerimiento del director rumano y, pese a que fue filmado, no quedó copia alguna. Francisca Noguerol (2008) cita una carta de Huidobro en la que expresa su deseo de dirigir él mismo la película. Finalmente, en la edición mexicana de la novela, publicada por Factoría (2007), los editores explican en el prefacio que muy avanzado el trabajo de *decoupage* la productora francesa encargada de su realización quebró financieramente. No obstante, mencionan que en 1923 “el manuscrito fue pedido al autor por el actor Mosjoukine, el cual se mostró muy interesado en llevarlo al cine, pero... tuvo que salir de Francia en el momento preciso” (3). Con lo anterior queremos dejar constancia de que no hay todavía evidencias claras del origen y destino del proyecto filmico.

De haber sido posible su estreno, la película se sumaría a una lista filmográfica inspirada en la oscura y enigmática figura del mago, profeta, curandero o charlatán del siglo XVIII, Giuseppe Bálsamo, mejor conocido como Alessandro di Cagliostro. No sería la primera de la lista, lugar que encabeza un trabajo de Georges Méliès estrenado en 1899 y un cortometraje francés producido en 1910 con la dirección de Gaston Velle y Camille de Morlhon. Otra cinta que destaca de esta nómina es *Black Magic* (1949), de Gregory Ratoff, con la actuación de Orson Welles.¹ Coincidamos con Iain McCalman (2004), cuando

1 Estas son algunas de las películas: *Cagliostro* (Francia, 1910) Dir. Gaston Velle y Camille de Morlhon; *Kagliostro* (Rusia, 1918), Dir. Wladislaw Starewicz;

expresa que “el celuloide parece un medio particularmente apropiado” para representar el misterio de Cagliostro, ya que él buscó “el modo de difundir la masonería egipcia con la ayuda de linternas mágicas y maquinarias de relojería que habitualmente se consideran un antecedente directo del cine” (316).

Fue otro tipo de alquimia la que jugó en contra de la suerte de Huidobro. Ante el insalvable obstáculo técnico que representaba el cine sonoro para su proyecto filmico, transformó dicho guion en una “novela visual” o “novela film”, como la calificó. La primera edición se publicó en inglés en Inglaterra y Estados Unidos simultáneamente en 1931 con el título de *Mirror of a Mage*, teniendo una buena recepción que le merecieron comentarios positivos de la prensa británica y norteamericana.²

Tres años después la editorial Zig Zag imprimió en Chile la versión en castellano, pero pasó inadvertida ante gran parte de la crítica y los lectores. ¿Por qué se retrasó tanto tiempo la versión en español? En el prólogo de la edición mexicana los editores explican que el manuscrito del libro lo tuvo un editor madrileño durante tres años sin que nunca se decidiera a publicarlo (Factoría, 2007: 3). Más tarde, cuando se publicó por la editorial chilena Zig-Zag en 1934, la novela fue duramente cuestionada. Así, el crítico chileno Alone (Hernán Díez Arrieta) “opina que la fábula no sorprende ni atrae, que la obra abunda en galicismos, que se repiten las burlas al lector y al autor ya conocidas de Mío Cid, que el ‘procedimiento muestra demasiado la armazón y se destruye’ y que, por fin, faltan la emoción sincera y la fantasía” (Niemeyer, 2004: 264).

Para explicar el escaso impacto provocado en el ámbito hispanoamericano, René de Costa opina que posiblemente se debió a que la edición en español no incluyó el prefacio de la edición en inglés, en donde expone las principales características de su singular propuesta. Asimismo, habría que considerar que por aquellos años, la década de los treinta, en Hispanoamérica se imponía la narrativa realista, “muy

Cagliostro (Alemania, Francia y Suecia, 1929), Dir. Richard Oswald; *Black Magic* (Estados Unidos, 1949), Dir. Gregory Ratoff; Joseph Balsamo (Francia y Austria, 1973), Dir. André Hunebelle; y *Cagliostro* (Italia, 1974), Dir. Daniel Pettinari.

2 *London Times* (9 de abril de 1931); *New York Times* (13 de marzo de 1932); y *Boston Transcript* (16 de marzo de 1932).

directamente ligada a los problemas político-sociales, regionales, criollistas o nacionalistas” (Galvez, 1987: 39). Por último, tampoco no habría que olvidar que para 1934 el cine mudo casi era historia.

Tal parece que la irrupción del cine sonoro, en el que la palabra tenía un papel tan privilegiado como el de la imagen, alentó de nueva cuenta la polémica sobre la influencia que el cine tenía sobre la literatura y viceversa. El audio permitió poner más atención y empeño en los diálogos y en la capacidad que estos tenían para transmitir emociones, estados de ánimo y para contar una historia. No se trataba únicamente de plantear una historia, sino que esta debía ser contada con elementos propiamente visuales, así como literarios a través de la palabra. En esta etapa muchas carreras de actores y directores se vinieron abajo, mientras que otros aprovecharon el momento para explotar las posibilidades narrativas de la imagen, el sonido y la palabra.

La discusión respecto a en qué medida el cine influyó en la novela o viceversa no ha perdido vigencia. Así, por ejemplo, para Jean Bloch Michel el cine:

impuso a la novela, en lugar de la tradicional visión novelesca del mundo, una visión cinematográfica. Esta influencia se ejerce en el sentido de que la novela de soporte de sentimientos y de significaciones que era, se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales; de imágenes que tienden a ser la representación más exacta posible de las cosas en cuanto tales. (Citado por Peña Ardid, 1995: 195)

Por el contrario, para Noel Burch “las técnicas empleadas por el cine no le son propias, sino que han sido tomadas de medios al parecer tan diferentes entre sí como la novela del siglo XIX, las primitivas historias [...] y los entretenimientos ‘para todo tipo de público’ ofrecidos en el teatro, las ferias de volantinos y los salones familiares” (citado por Company, 1987: 20).

Para exponer la cadena de influencias con frecuencia es citado el caso de D.W. Griffith, Charles Dickens y el teatro melodramático. No hay duda de que D. W. Griffith fue uno de los directores que sentó los códigos básicos de la sintaxis narrativa para el cine, pero también se sabe que, como él mismo lo reconoció, su mayor influencia provino de las novelas de Dickens. Por su parte, Dickens llegó a declarar que

el teatro melodramático del XIX moldeó su estilo narrativo. Sobre este tema resulta significativa la estrategia visual de Owen Davis, un dramaturgo de principios del siglo XX, ya que no sólo aclara mucho del estilo narrativo de Griffith o Dickens sino hasta del mismo *Cagliostro*. Owen Davis en 1902 explicaba en estos términos algunos aspectos de su técnica:

Uno de los primeros trucos que aprendí fue que mis obras tenían que ser escritas para un público que, a causa de grandes y ruidosos teatros, desprovistos de alfombras, no siempre alcanzaba a captar las palabras, sobre todo, además, porque en la medida en que se integraba con gente que hacía no mucho que residía en el país y no podía tampoco haber comprendido todo el texto. En consecuencia preferí *escribir más para el ojo que para el oído* [las cursivas son mías], e hice que cada emoción se convirtiese en acción, utilizando el diálogo sólo para expresar nobles sentimientos tan caros a este tipo de público. (Citado por Company, 1987: 21)

Sirva lo anterior de paso para justificar el análisis de la novela de Huidobro de acuerdo con el empleo de términos literarios y no cinematográficos. Nada es tan absurdo como los “paralelismos basados en el uso de términos técnicos de un arte [...] para destacar los efectos de otro arte” (Peña Ardid, 1995: 114). Además, al “aplicar esta terminología a la literatura, no sólo se habla metafóricamente, sino que se evita profundizar en el fenómeno de la transcodificación” (Peña Ardid, 1995: 102). Las supuestas técnicas cinematográficas, inspiradas en el movimiento y el espacio, la yuxtaposición de imágenes y otros efectos atractivos para la vista pueden traducirse y entenderse, casi siempre, desde el punto de vista literario. Desde esta perspectiva esta “novela film” puede abordarse como “novela visual”, calificativo que también utiliza Huidobro. Como veremos, hay una serie de características literarias que explican la visualidad narrativa empleada por el escritor chileno.

Prefacio de la edición en inglés

Cagliostro primero fue un guion que después fue adaptado al género novela con el fin de comprobar cómo el cine desde aquella época había

influido en la literatura, abriendo la posibilidad del surgimiento de un nuevo género. Para fundamentar tal idea, el prefacio de la edición en inglés resulta clave. En dicho texto Huidobro plantea de forma breve la polémica de aquella época: “Some years ago there was much discussion in the intellectual world over the question whether the cinematograph could or would have any influence upon de novel” (citado por Costa, 1980: 73).

La fascinación que ejerció el cine sobre muchos escritores es evidente desde la incorporación de innumerables referentes fílmicos (películas, actores, directores, técnicas), en muchos tipos de textos durante las primeras décadas del siglo XX hasta en los intentos de trasladar diversos procedimientos cinematográficos a la literatura (Peña Ardid, 1992). En aquellos años se habían popularizado las colecciones en las que los escritores narraban películas que habían sido proyectadas. Conviene mencionar el poema narrativo *Cazador en el alba* (1930) de Francisco Ayala que “está diseñado como la transcripción literaria de un film visto en la pantalla o imaginado en la mente” (Gubern, 1999: 132).

Varios escritores de vanguardia fueron seducidos por el “séptimo arte”, resultando un invaluable estímulo creativo capaz de satisfacer sus pretensiones rupturistas. La influencia es manifiesta desde la simple referencia a temas y actores de cine hasta intentos más intrépidos de emplear las técnicas cinematográficas a la novela, como es el caso no sólo de Vicente Huidobro sino también de Vicente Blasco Ibáñez, quien desde 1916 ya hablaba de una propuesta revolucionaria de “novela cinematográfica”. Con sus novelas *La reina Calafía* (1923) y *En busca del gran Kan* (1929), Blasco Ibáñez “creó una forma de novelar que, sin ser puramente un escrito hecho expresamente para la pantalla, era una novela fácilmente adaptable al cine” (Corbalán, 1998: 89). Salta a la vista cuán similares resultan los propósitos literarios de ambos autores. Al respecto, Emeterio Diez Puertas (2003) menciona que, sobre todo, en la segunda década del siglo XX se popularizó en España una novela cinematográfica:

que no son el resumen argumental de ninguna película, sino creaciones originales, aunque, eso sí, se asemejan a un guion literario e, incluso, copian el estilo de las colecciones de novelas cinematográficas: división por

secuencias, descripciones escuetas, mucha acción, amplios fragmentos dialogados y, en general, narran lo que se ve y lo que se oye. (347)

En este ámbito de polémicas e innovaciones estéticas, Vicente Huidobro asumió el reto de comprobar una hipótesis que sería motivo de discusiones que alcanzan hasta nuestros días. En el prefacio de la versión en inglés, Huidobro es enfático respecto a su objetivo: “It is my answer to the question whether the cinematograph can influence the novel” (citado por Costa, 1980, p. 78). De ahí que todos los elementos contenidos en su propuesta sean notablemente cinematográficos.

En la novela de Huidobro es notable la influencia del cine mudo de la época, en particular de corrientes como el expresionismo alemán, como señala René de Costa (1980), pero también está presente en su imaginario cultural la industria hollywoodense, a la que tenía en muy buena estima por su capacidad narrativa y poder económico. En el citado prefacio se decanta por la superioridad de este cine: “There cannot be large voids or long preliminary descriptions as in the novel of earlier times. In this consists the superiority of the American film at its best over the European” (citado por Costa, 1980: 78). Con su novela no sólo quería conseguir un efecto estético que pudiera transformar los repertorios de la novela, sino que también, siguiendo la estela hollywoodense, buscaba entretener al lecto-espectador, por usar un término que en los últimos años se ha hecho común.

Huidobro, al concebir una novela film o visual, y fiel al espíritu vanguardista del creacionismo, recusa una forma de narrar propia de la novela decimonónica, realista y naturalista, la cual, en términos generales, consistía en la:

reproducción exacta y objetiva de la realidad tal como esta se presenta directamente a los escritores y sus personajes, que conlleva una documentación detallada de los espacios presentados, así como una detallada localización tanto espacial como temporal a partir del planteamiento determinista en lo fisiológico, lo ambiental y lo hereditario. (Pérez López, 1998: 161)

En su manifiesto “*Non serviam*”, Huidobro (2012) promovía la emancipación de la poesía, entendida como creación, del yugo de la naturaleza:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. (273)

Palabras que también cobran sentido en la novela cuando hace referencia a la alquimia y la fama de charlatán de Cagliostro.

El realismo, el naturalismo o el regionalismo se extendían en buena parte de Hispanoamérica hasta la cuarta década del siglo XX. En la versión en inglés es tajante su rechazo a este tipo de narrativa: “The drawing of characters by means of long psychological processes is finished” (citado por Costa, 1980: 78). Y líneas adelante esboza los principios fundamentales de la novela filmica: “Four strokes of the brush, and a living being is painted. Four strokes of the brush, and a situation is painted. Four strokes of the brush, and a landscape is painted” (citado por Costa, 1980: 78). Las cuatro pinceladas en la práctica necesariamente suponen otra serie de recursos literarios propios para destacar el carácter visual y “cinematográfico” de la novela y, en otros casos, estos cuatro trazos apelan al bagaje cultural del lector.

El prólogo de la edición en español

En el prefacio de la edición en español, antes de iniciar el “film”, Vicente Huidobro aporta breves datos biográficos sobre la vida de su personaje y explica que tras todas sus “lecturas” y “reflexiones sobre tan misterioso personaje ha nacido esta novela film” (26). Y señala que en ella “la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica” (26).³

La fama y el misterio que han rodeado la vida de su protagonista es aprovechada por Huidobro para reconocer su verdadero poder. Después de citar la información encontrada sobre Cagliostro en diccionarios y enciclopedias que lo calificaban de mago y charlatán, el escritor chileno reivindica su figura advirtiendo que la esencia de su poder debería reconocerse en su capacidad de sugestión porque “es

3 Vicente Huidobro, *Cagliostro*, introducción de René de Costa, Anaya y Muchnik, Madrid, 1993, p. 26.

innegable que un hombre que tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad para hacerla ver lo que él quiere que vea es, por lo menos, tan extraordinario como el hombre que fabrica oro [...] y que este hecho es tan maravilloso como los otros” (25). Pese a que destaca el poder de persuasión de Cagliostro, deja entrever su postura ante hechos extraordinarios o maravillosos sobre los cuales muchas veces “más vale la pena no explicarlos y declarar con franqueza que ahora no pueden explicarse” (25). Hay una relación cercana entre la alquimia, la sugestión y los postulados más caros del creacionismo como cuando en los versos finales de “Arte Poética” Huidobro convoca a los poetas a hacer florecer la rosa en el poema, no a pintarla.

Durante su vida, el chileno mostró vivo interés por el ocultismo, la cábala y el hipnotismo. Incluso en 1924 había ingresado a la Gran Logia Masónica de Francia (Pérez López, 1998; Fernández, 1995). De ahí que Octavio Corvalán (1967) en su libro *Modernismo y vanguardias* le dedicara a la obra del poeta un capítulo con el significativo título de “Huidobro el satánico”. Puede entonces suponerse que, aunque la enigmática personalidad de Cagliostro cumplía con los elementos suficientes para resultar atractivo para los espectadores, el interés de Vicente Huidobro por la figura de este polémico personaje, condenado a cadena perpetua por la Inquisición y fallecido en una mazmorra romana en 1795, tenía más un trasfondo personal que de atractivo espectacular.

Entrando al teatro: la página y la pantalla

Desde el inicio, el autor ubica al lector dentro de una sala de “teatro”, tal como si se dispusiera a observar una película y el costo del libro representara el boleto de entrada: “Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al teatro” (29). Con estos detalles fija las reglas del juego y las coordenadas espaciales en las que el elemento visual predominará. En esta nota de “El autor al lector”, el narrador solicita la complicidad del lector para que se sienta como si fuera un espectador de cine, incluso le pide se siente en una butaca. Desde este momento, el narrador también se convierte en

un espectador y en una especie de lazarillo que contará al lector la supuesta película que se proyectará. De acuerdo con Noguerol (2008) “el narrador orienta nuestra percepción, contándonos la historia en presente –como si estuviera sucediendo en estos momentos–, evitando la omnisciencia y funcionando de este modo como una cámara que diera fe exacta de lo sucedido” (126).

Esta especie de guía cuando termina de aparecer el título y los créditos del film dice: “Luego aparece el subtítulo general explicativo del argumento...” (29). La posición del narrador siempre es de focalización externa. Andrea Ostrov (2011) explica que:

el pacto de lectura propuesto por Huidobro reclama un lector/espectador que ocupará alternativamente los dos lugares [...] La página es la pantalla, y viceversa. La lectura transcurre al mismo tiempo que la contemplación, y los acontecimientos *tienen lugar* efectivamente ante nuestros ojos. El correlato de esta doble recepción es la configuración de un espacio singular donde el lector es *materialmente* afectado por lo que ocurre en su presencia. (1053-1054)

El narrador es un espectador que, además, de narrar lo que va sucediendo en la pantalla, se involucra en la historia haciendo lo necesario para crear intriga y subrayar detalles importantes de la película. Cuando aparece por primera vez Cagliostro en medio de la noche pregunta: “¿Habéis visto sus ojos? [...] *Miradlos bien*, porque esos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado” (33, las cursivas son mías). En otro pasaje solicita “a las lectoras que no hayan conocido a Don Juan, el verdadero Don Juan, que *observen con atención* los gestos y movimientos de Casanova” (87, las cursivas son mías). Para fundar la Logia Isis se reúne en una casa un selecto grupo de personalidades, pero el narrador-espectador no alcanza a reconocer a todos los que entran: “Algunos de esos personajes nos son conocidos. *Yo, por mi parte, he distinguido* entre ellos al príncipe Soubise y al conde Sablons” (95, las cursivas son mías). Más tarde nos enteraremos de que entre los asistentes a la congregación también se encontraban Jean Jaques Rousseau y Jean Paul Marat. De tal forma que nuestro conocimiento de la historia está determinado, por una parte, por la capacidad de observación del narrador y, por otra, por su horizonte cultural.

El narrador es clave para alimentar la intriga de la historia con sus intervenciones: “¿Qué hará el segundo jefe de los rosacruces?” (38); “Alguien ha colocado allí a esos dos músicos, alguien ha provocado artificialmente esa aglomeración popular. ¿Con qué objeto?” (94); y, en las últimas páginas de la novela, para dejar abierto el final y quizá la posibilidad de una segunda parte, se pregunta: “¿Qué pasó después? ¿Adónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?” (134).

Sólo en una oportunidad el narrador cede de forma paulatina la palabra al protagonista, quien relata cómo fue iniciado en Egipto. Cagliostro tiene que pasar seis pruebas de iniciación: la prueba de la tierra, el castigo de los perjuros, la prueba del fuego, la prueba del agua, la prueba del aire y la prueba de la carne. La cesión de la voz narrativa del narrador al protagonista es paulatina, no sucede de manera brusca. En un primer momento lo hace a través del diálogo con Cagliostro, contándole su experiencia a un grupo de atentos discípulos; luego incorpora las comillas para resaltar la literalidad de lo narrado, con anotaciones entre guiones “-prosigue Cagliostro-”; y finalmente, para la prueba del agua, la voz en primera persona se integra completamente al texto durante varias páginas, sin ningún signo de puntuación para destacar la cesión de la voz narrativa, hasta que para “la prueba de la carne”, esta vez sí de manera radical, en un punto y aparte, el narrador retoma la voz.

Con este cambio de voz narrativa el lector se traslada sutilmente del espacio-tiempo de la historia, la casa donde se está realizando la fundación de la Logia Isis, al espacio-tiempo de la iniciación de Cagliostro, algún lugar en Egipto en una época desconocida. Con este tipo de dispositivos (signos de puntuación) y recursos gramaticales (cambio de la voz narrativa) consigue un efecto que en el cine sería el fundido de dos escenas. La creación de esta clase de fundidos más propios del cine se repite de forma extraordinaria en otras partes del texto. Cuando Cagliostro hipnotiza a su mujer, Lorenza, para hacerla ver lo que sucede en otros lugares o para leer, en este caso, el contenido de una carta metida dentro de un sobre sellado, el narrador describe la escena así: “*La cabeza de Lorenza se agranda a nuestros ojos, hinchada por la curiosidad general. Su rostro se torna flúidico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden ver por transparencia las*

frases siguientes” (63).⁴ Otro efecto es cuando Cagliostro hace florecer un pequeño jardín de la reina María Antonieta: “bajo sus manos aparecen los tallos floreciendo; los tallos suben, crecen, se abren ante los ojos de los asistentes” (119).

Un rasgo más de la novela film es la utilización de metáforas cargadas de visualidad. Son varios y muy bien logrados los ejemplos, ya que refrendan la vena poética del escritor chileno, pero basta con citar sólo tres de ellos: “Grandes nubes negras y llenas como vientres de focas” (31); “La obscuridad de la noche, impenetrable a sus miradas, tiene una risa de burla”; o “Los dos hombres se quedan mirando fijamente y los floretes de sus miradas al chocarse en el aire hacen soltar todas las chispas del odio” (57).

Las descripciones de paisajes, espacios y personajes son la aplicación fiel de los principios fijados por Huidobro en el prefacio en inglés. Los cuatro brochazos, además de breves, son eficaces. Sólo describen los elementos que serán significativos para la historia. Para anticipar lo que sucederá, el narrador describe un paisaje en Rusia donde una montaña con un camino trazado será el escenario de una hazaña de Cagliostro. El duque Anastasio y su hija van en su carroza tirada por caballos desbocados y están a punto de caer en un abismo. Con una vista panorámica así, nos introduce el narrador en la escena: “La luna brilla sobre un camino de Rusia, un camino ancho, largo, labrado en una montaña, desde lo alto de la cual se ve extenderse hasta el infinito el inmenso sudario de la estepa” (88). Cagliostro, gracias a su poder de la ubicuidad, llegará a ese camino para detener la carrera desenfundada de la que son pasajeros el duque y su hija.

Cuando los lugares son insignificantes para la narración, el narrador recurre al lector para completar las particularidades: “En uno de los magníficos salones del príncipe, un gran salón de estilo (del estilo que más le guste al lector, a condición de que sea anterior a Luis XVI)” (87); en otras ocasiones evita singularizar el nombre común, como en el caso de la casa de Cagliostro: “Su casa es una casa como todas. Está situada en una calle como todas las calles” (41); e incluso la descripción es omitida, para lo cual pide la colaboración interactiva del lector: “(Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier

4 Cursivas son propias, no aparecen en el original.

noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página)” (124). Algunas descripciones parecen más bien indicaciones técnicas de lo que fue el guion de cine.

En cuanto a los personajes, recurre a estrategias similares, por ejemplo, cuando describe a Lorenza: “piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura” (46) o a la hija del duque Anastasio: “No debe ser más hermosa que Lorenza, porque entonces la primera actriz protestaría” (89). En cuanto a la concisión de las descripciones se limita a hacer mención de lo más característico de su personalidad o de lo más funcional para la historia. En el caso de Albios, el ayudante de Cagliostro, pone el énfasis en su nacionalidad egipcia o en el de Marcival, el gran rosacruz y enemigo de Cagliostro, resalta su hermetismo:

sus ojos místicos llenos de flores luminosas, su actitud serena, sus maneras finas y reservadas. Es un hombre impenetrable. No tiene necesidad de hablar; con un solo gesto domina toda la escena, ennoblece el ambiente con una sola palabra de sus labios. (48)

Contrasta esta descripción de los ojos de Marcival con la de los de Cagliostro: “Sus ojos fosforescentes [...] Sus miradas enérgicas serían bridas suficientes para detener mil caballos desbocados” (31). En uno son sabiduría y nobleza, en el otro, energía y amenaza. Por los ojos, el narrador nos arroja valiosos datos sobre el poder de las dos personalidades y nos anticipa el enfrentamiento entre las dos fuerzas antagónicas.

Así como el narrador se atiene a lo que sucede en una pantalla imaginaria, por su parte, también la página vendría a ser una pantalla. Para Ostrov (2011), la página es la pantalla y la pantalla es la página; y para Ruiz Stull (2015), la pantalla se fusiona con la página. De ahí el característico uso de grandes subtítulos y espacios. La novela está constituida por un “Prefacio”, una nota de “El autor al lector” y una acotación “Preliminar”, en la que nos ubica en el tiempo y en el espacio en el que se desarrollará la novela. La historia propiamente se estructura en tres partes. La primera es “Preludio en tempestad mayor”, la segunda es “El halo de Estrasburgo” y, la última, “Cumbre y tiniebla”. En estas dos últimas, hay una serie de subtítulos que segmentan la historia en otras unidades. Así “El halo de Estrasburgo”

tiene tres largos subtítulos y “Cumbre y tiniebla” quince. Estos son de este estilo: “No lejos de allí, en otro sitio de la ciudad, las visiones del profeta se cumplían también”. Estos tienen la finalidad de preparar al lector para cambios de espacio y de tiempo. En otros da información sobre lugares: “En el palacio del...”, “En un barrio alejado...” o “Muy lejos de allí...”; o sobre cambios en el tiempo: “Aquel mismo día...”, “Quince días más tarde...” o “Mientras, la marquesa...”. Algunas veces el lector intuye el cambio de espacio o tiempo por espacios de dos renglones, una cortina negra, entre un párrafo y el otro. En la versión en inglés en estos espacios hay tres asteriscos.

La obra de Vicente Huidobro se caracteriza por enfatizar elementos relacionados con el mirar (Pérez López, 1998; Benítez Villalba, 1995). En toda la novela es constante la utilización de verbos relacionados: “ver”, “mirar”, “observar”, “iluminar” o “aparecer”; los ojos en todo momento son protagonistas y representativos del perfil de los personajes; las ventanas y los espejos aparecidos son relativos a la acción de mirar; y frases como “le interroga con los ojos”, “mirada inquisidora”, “mirada de acero”, “mirada de hierro”, “mirada perdida”, “sin pestañear” o “la fuerza de la mirada” acentúan ese efecto visual que el autor pretende lograr.

Por último, una de las grandes particularidades de la novela es el humor, pero ha sido poco atendido por la crítica. Andrea Ostrov (2011) ha reconocido que Huidobro recurre a la parodia para exponer las convenciones tanto literarias como cinematográficas:

El juego paródico con las convenciones y los procedimientos narrativos instaura en la novela un nivel metaliterario en el cual se desarticula meticulosamente toda ilusión de realidad. Si el ideal de la estética creacionista consistía en *hacer florecer la rosa en el poema*, si la imagen insólita significaba la creación de un nuevo objeto que venía a poblar el mundo en un plano absoluto de igualdad respecto del orden material, ahora mediante la parodia el poeta creacionista muestra sus trucos, abre los entretelones de su arte y exhibe el artificio que sostiene toda su creación. (1059)

La parodia no sólo se cumple en un plano metanarrativo, sino que, desde nuestra perspectiva, se convierte quizá en el elemento sustancial de la obra, es decir, en el aspecto definitivo añadido por Huidobro para separar la novela del primitivo guion cinematográfico. Es factible

considerar este giro humorístico como reflejo del escepticismo que Huidobro acumuló sobre su propio protagonista durante casi una década. A principios de la década de los veinte podría resultar de interés la misteriosa vida del mago, y con tal propósito había concebido su proyecto, para estremecer al mercado europeo; no obstante, con el pasar de los años, estos temas habrían ido perdiendo relevancia puesto que se introdujeron innovaciones técnicas y nuevos géneros que terminaron por exponer el anacronismo de Cagliostro. Por otra parte, una de las características de la narrativa de las vanguardias era la de mostrar la artificialidad del relato para criticar la idea de verosimilitud del realismo. Una de las técnicas recurrentes para recusar la estética realista resultó ser la parodia de sus estrategias tal como lo demostraron escritores como Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la eterna* (1967), Pablo Palacio en *Débora* (1927) o Vicente Huidobro en *Cagliostro*. Para esas alturas del siglo, la década de los treinta, el enigmático Cagliostro resultaba poco atractivo en el ámbito hispanoamericano. Una forma de reutilizar ese material fue a través de la narrativa de vanguardia, por su tendencia a la innovación y la de cuestionar la lógica del realismo a través de la parodia, entre otras estrategias.

La intención de recrear desde los influjos vanguardistas una historia de misterio protagonizada por un personaje demasiado oscuro y la tarea de cumplir con el objetivo de demostrar la influencia del cine en la novela, no le impidieron al escritor incluir ciertas pinceladas de parodia y humor negro. Lo logra poniendo en evidencia figuras literarias como el símil: “La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada” (61) o cuestionando el lenguaje literario utilizado: “cae la tarde con esa tristeza lenta que sólo es propia de las caídas de tarde. Es evidente que la tarde cae en otras partes, pero esto no nos interesa” (65). Asimismo, se muestra irónico respecto a las posibilidades fantásticas de la magia y a su condición de narrador escéptico: “Supongo que ninguno de mis lectores reirá de esto que estoy contando. Espero que este libro no habrá caído en manos de nadie que no sea iniciado en la Ciencia Oculta ni de ningún *incrédulo como yo*” (88).

La nota de humor negro aparece cuando dos damas de la reina van a visitar a Cagliostro para invitarlo al palacio de Versalles. De regreso atropellan a un hombre que iba a cruzar de una vereda a otra.

El cochero se detiene y las damas auxilian al hombre que responde al nombre de Doctor Guillotin. Sin saber nada del futuro que le esperaba a la monarquía por la propuesta de este doctor,⁵ las dos damas lo ayudan. Se lo llevan para curarlo: “Ligera, la carroza se pierde a lo lejos. ¡Oh, inocente carroza!” (115), dice el narrador. Dicha nota de humor se oscurece todavía más cuando Cagliostro en el palacio de Versalles les predice el futuro a los reyes: “aparece en el espejo un verdadero racimo de cabezas cortadas, entre las cuales casi todos los asistentes se reconocen, aterrados” (120).

Finalmente, no hay duda de que la “novela film” o la novela visual *Cagliostro* cumple con el propósito de su autor. Las referencias al cine, incluso algunos de los efectos son producto de una cultura cinematográfica, como la fundición de imágenes, son prueba de ello. Sin embargo, leerla a la luz de estos parámetros provocaría pasar desapercibidas otra serie de recursos que son propiamente literarios, muchos quizá imposibles para la pantalla, por ejemplo, el tono paródico e irónico de algunas escenas, inconcebibles desde nuestro punto de vista en el guion.

Es cierto, como dice Huidobro, que la novela como género no fue la misma después de la invención del cinematógrafo y pone como ejemplo otros adelantos tecnológicos que la han transformado. Pero el terreno andado sigue siendo literario. La fuerza de la mirada representa una de las mayores virtudes de la obra, aunque como otros proyectos vanguardistas no tuvo mayor herencia estilística. Pese a ello no ha perdido vigencia, ya que actualmente puede ser un excelente ejemplo para abordar una vieja polémica. Quizá la época actual sea el tiempo esperado para su valoración.

Referencias

Aumont, Jacques y Michel Marie (1993). *Análisis del film*. Trad. de C. Losilla. Barcelona: Paidós.

- 5 Joseph Ignace Guillotin (1738-1814), biólogo y médico francés, fundador de la Academia de Medicina de Francia, propuso a la Asamblea Legislativa la decapitación para evitar el sufrimiento de los condenados. Un alemán, Tobías Schmidt, construyó lo que conocemos como guillotina y para 1792 se hicieron los primeros ensayos con animales.

- Benitez Villalba, Jesús (1995). "El hombre, la libertad y la palabra: Sátiro, la novela de Vicente Huidobro". *Huidobro Homenaje*. Coord. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidad de La Coruña, 69-78.
- Benko, Susana (1993). *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Ávila Editores/ Banco Provincial/ FCE.
- Bruneta, Gian Piero (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Bustos Fernández, María José (1996). *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos.
- Company, Juan Miguel (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Cátedra: Madrid.
- Corbalán Torres, Rafael. (1998). *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia: Textos Minor / Ediciones Filmoteca.
- Corvalán, Octavio (1967). *Modernismo y vanguardia*. Nueva York: Las Américas Publishing.
- Costa, René de (1978). *En pos de Huidobro*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Diez Puertas, Emeterio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Fernández, Teodosio (1995). "Huidobro ante los límites del misterio". *Huidobro Homenaje*. Eva Valcárcel, editora. La Coruña: Universidad de La Coruña, 105-112.
- Galvez, Marina (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Gubern, Román. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Huidobro, Vicente (1993). *Cagliostro*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (2007). *Cagliostro*. México: Factoría.
- (2012). *Poesía y creación*. Edición de G. Morelli. Madrid: Fundación Banco Santander.
- McCalman, Iain (2004). *Cagliostro: el último alquimista*. Trad. de Cecilia Belza. Barcelona: Ares y Mares.
- Niemeyer, Katharina (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert.
- Noguerol, Francisca (2008). "Non serviam o la imagen nueva: Cagliostro de Vicente Huidobro". *Anales de la Literatura Chilena*, núm. 9, 113-136.
- Ortega, Norma Angélica (2000). *Vicente Huidobro. Altazor y las vanguardias*. México: UNAM.

- Ostrov, Andrea (2011). “*Cagliostro*: una novela-film de Vicente Huidobro”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, núms. 236-237, 1051-1060. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2011.6868>
- Palacio, Manuel y Julio Pérez Perucha (1997). *Historia General del cine. Volumen V. Europa y Asia (1918-1930)*. Madrid: Cátedra.
- Peña Ardid, Carmen (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pérez López, María Ángeles (1998). *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: Universidad de Lleida.
- Ruiz Stull, Miguel (2015). “Entre manifiestos y *Cagliostro* de Vicente Huidobro”. *Atenea (Concepción)*, núm. 511, 81-104. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622015000100005>
- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (1997). *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra.
- Teitelboim, Volodia. (1993). *Huidobro. La marcha infinita*. México: Hermes.