

EL CUBISMO LITERARIO Y LA NOVELA FILMICA: CAGLIOSTRO DE VICENTE HUIDOBRO *

René de Costa

En el *New York Times* del 23 de julio de 1927, en las páginas dedicadas a espectáculos, se encuentra una noticia curiosa sobre la concesión de un espléndido premio a un joven escritor de Chile. Bajo el rótulo "Chilean Gets Film Prize", leemos lo siguiente:

Vicente Huidobro, young Chilean poet and novelist, was announced yesterday as the winner of a \$ 10,000 prize offered by the League for Better Motion Pictures for the film of the year having the best possibilities for moving picture adaptation. The book, still in script form in the hands of Paris publishers, is called "Cagliostro" and is based upon the life of the eighteenth-century necromancer and popular mystic...

El libro allí mencionado nunca fue llevado al cine. Y el texto, que en julio de 1927 era citado como teniendo "las mejores posibilidades para ser adaptado al cine", apenas transcurridos unos meses cuando en octubre del mismo año la entonces incipiente empresa de Warner Brothers estrenó en Broadway *The Jazz Singer*, resultó ser una antigualla. Es harto sabido que esta película aseguró el triunfo del cine hablado y trastornó por completo la industria cinematográfica internacional, provincializándola en cuanto al lenguaje. En el repentino trastrueque de valores que así se produjo, el *Cagliostro* de Huidobro, concebido según el sistema expresivo del cine mudo, quedó atrás, convertido en instantánea reliquia del pasado.

Al redactar el texto Huidobro se inspiró en la línea expresionista del mejor cine de los años veinte: las películas de horror y de ilusión rodadas en los estudios alemanes. En las obras clásicas del género, *El gabinete del Doctor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Figuras de cera* (1924), y *El estudiante de Praga* (1926) el artificio puede ser demasiado evidente para el gusto actual. Los efectos terroríficos, eficaces en su momento, fueron sin embargo el resultado de una elaborada y meditada artificiosidad. La cámara fija, el decorado convencional, la actuación amanerada y los títulos narrativos espeluznantes fueron algunos de los recursos sistemáticamente empleados para crear en la pantalla un ambiente irreal. Y la novela de Huidobro, que trata de las proezas de un nigro-

* Ponencia leída en inglés en The Twenty-Six Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference. Blacksburg, Virginia, octubre de 1976. Traducción de Magdalena García Pinto.

mante del siglo XVIII, fue ideada en forma que el argumento incluyera el mayor número de los trucos propios del género. Escenas de levitación, proyección espacial, hipnotismo, y magia negra abundan en *Cagliostro*.

Ahora bien, todo esto carecería de importancia, o sería una mera curiosidad literaria, si no fuera por el hecho de que el texto de Huidobro no fue escrito como guión de cine sino como una nueva novela, una narración fílmica, que el mismo denominó “novela-film”. El joven poeta creacionista intentaba nada menos que transferir al modo narrativo de la novela los procedimientos más atrevidos del mejor cine de su momento: el cine expresionista alemán que tanto habría de influir en el desarrollo del pujante cine americano durante la década de los años veinte. Y a la luz de la revaloración actual del arte cinematográfico de esta época el malogrado texto de Huidobro, nacido muerto y “sepultado” durante tanto tiempo, adquiere hoy una importancia renovada. De nuevo, es posible valorar la novela en el adecuado contexto estético.

Huidobro, al igual que otros escritores de la primera vanguardia, se sentía intrigado y atraído por el cine, por aquella nueva forma de ilusión artística que podía interrelacionar tiempo, espacio y movimiento en una nueva composición. De hecho, un poema de *El espejo de agua* (1916) tiene por tema el maravilloso efecto de una proyección fílmica:

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.

La discontinuidad saltarina del poema es similar a la de aquellas primeras películas cuyo tratamiento del tiempo y del espacio derivaba de la técnica de montaje secuencial de escenas filmadas por separado. De la misma manera, los pintores cubistas estaban tratando de explayar las tres dimensiones espaciales de los objetos sólidos en una sola superficie plana. Los poetas y pintores cubistas, al igual que los creadores de cine, se basaban en idéntica técnica de composición: la yuxtaposición. Esta coincidencia de intereses y procedimientos no debe sorprender pues el cine es, después de todo, un medio artístico cuyo impulso inicial coincide con el auge del cubismo. Además, fue el cubismo el promotor de ciertas técnicas que ahora se consideran fundamentales en la cinematografía: el montaje y la discontinuidad. La metáfora más eficaz, según Reverdy, el teórico de la poesía cubista, es la producida por la yuxtaposición de realidades “lejanas”:

L'image est une création pure de l'esprit.
Elle ne peut naître d'une composition mais

du rapprochement de deux réalités plus ou
moins éloignées. Plus les rapports des deux
réalités rapprochées seront lointains et justes,
plus l'image sera Forte.

(*Nord-Sud*, marzo de 1918)

Del mismo modo, el montaje más eficaz, según Eisenstein, el teórico del cine mudo, es el ocasionado por la "colisión" de dos tomas conflictivas:

My viewpoint on montage is a collision. A
view that from the collision of two given
factors arises a concept.

(*The Cinematographic Principle and the Ideogram*, 1929)

En ambos casos, el resultado es el mismo: se crea una realidad nueva y dinámica en la mente perceptora, mediante la asociación insólita, por medio de la yuxtaposición, de palabras o escenas normalmente lejanas. Todo no era lo mismo, sin embargo, y había diferencias importantes. En primer lugar, el cine tiene carácter esencialmente público y narrativo, mientras la poesía es personal y lírica. El uno se dirigía al público-masa, con propósitos comerciales; y la otra a una élite estéticamente orientada. Así es como desde la perspectiva del cubismo literario más refinado, Huidobro, al ir en busca de un público más amplio, logró transferir a la novela algunas de las cualidades más notables del cine. De ahí la hibridez genérica de su *Cagliostro*, su "novela-film".

Una ambiciosa obra de tipo experimental, comenzada en el período parisino del autor (su redacción fue iniciada en francés hacia 1921), no apareció en español hasta 1934, en una edición chilena popular. No tuvo gran éxito en el ámbito hispano-parlante. Apenas advertida por la crítica establecida y después prácticamente ignorada por todos, la novela de vanguardia más audaz de Huidobro, vive todavía en una especie de clandestinidad, aún para los especialistas en la llamada "nueva" novela. Muchas obras experimentales nacen muertas, y en la mayoría de los casos pocas merecen ser resucitadas. Pero lo que hace que *Cagliostro* deba ser recordada es su peculiar génesis ambulante, de un idioma a otro, y la extraordinaria disparidad de su recepción crítica en distintas partes del mundo.

Sólo tres años antes de publicarse en Chile, *Cagliostro* había aparecido en inglés, con un título diferente, *Mirror of a Mage*. En 1931 la versión inglesa fue publicada por Houghton Mifflin en Nueva York y por Spottiswood en Londres. Importantes casas editoriales. El libro fue reseñado en periódicos de la envergadura del *New York Times* (13 de marzo, 1932) el *Boston Transcript* (16 de marzo, 1932), el *Herald Tribune* (27 de marzo, 1932) y el *Times Literary Supplement* de Londres (9 de abril, 1931). Los críticos de lengua inglesa encomiaron la obra que, tres años más tarde, el público chileno habría de ignorar. ¿Acaso era mejor la traducción que el original? Una comparación viene al caso. Y sus resultados son ilustrativos ya que ayudan a una mayor comprensión de ambos textos, especialmente en lo tocante a la estética del cubismo literario según es practicada en la novela.

Si bien ambas versiones de la misma historia son esencialmente iguales, hay pequeñas diferencias de presentación que son de sobrada importancia para el lector. Especialmente en el encuadre del texto, o

sea, en la manera como se le presenta la novela. La versión inglesa lleva un prolijo prefacio sobre el principio informador de la obra, una atinada exposición de su calidad fílmica. Parte de este prefacio —suprimido en la versión castellana— es fundamental para el entendimiento cabal de la tentativa de Huidobro:

As for the form of this book, I have only to say that this is what may be called a visual novel, with a technique influenced by the cinematograph. I believe that the public of to-day, which has acquired the cinema habit, may be interested in a novel in which the author has deliberately chosen words of a visual character and events that are best suited to comprehension through the eyes.

Some years ago there was much discussion in the intellectual world over the question whether the cinematograph could or would have any influence upon the novel. Recently the periodical *l'Ordre* has been conducting an inquiry into this question here in Paris.

The majority of the replies were foolish. Our gentlemen of the pen feel their pride wounded by the thought that the cinematograph could influence literature. They forget that every invention of men influences men, and above all the sensitive man, the artist.

It is obvious that writing is not the same since the invention of the motor car or of electricity as it was before. Everybody, whether he realises it or not, is subject to the influence of all the inventions of his time. These inventions, possibly without his being conscious of the fact, have filtered through the skin of the man of letters. The result is to be seen not only in the images which he employs, but also in a style of writing which is more nervous and more rapid, which employs more short-cuts and is keener edged.

I do not mean to suggest that all writers in all their works have been influenced by the cinematograph. But it is undeniable that almost all of them in some of their works, and others in all their works, have felt this influence in greater or less degree.

Character drawing to-day has to be more synthetic, more compact, than it was before. Action cannot be so slow. Events have to move more rapidly. Otherwise the public is bored. 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; and it has been appreciated here by all true artists, who to-day make their films in this respect *a l'américaine*. The drawing of characters by means of long psychological processes is finished. 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. And to paint them well by this method is much more difficult than it was by the old.

We live in an age of pills and tablets. Nobody takes a potion of half a litre for a headache. He takes a tablet of aspirin. We have left potions to our grandfathers.

This book was first published fragmentarily in "advanced" reviews in 1921 and 1922. It has been completely revised for the present publication. It is my answer to the question whether the cinematograph can influence the novel.

La "cuestión palpitante" para el escritor de vanguardia en los años veinte sobre si "el 'cinematógrafo' puede influir en la novela", parece hoy un tanto anacrónica, pues la crítica contemporánea aborda el problema desde otro ángulo. Ahora enfoca los aspectos literarios del cine: se habla del director como "autor", del film como narración y hasta de la cámara como pluma (Alexandre Astruc, "La Cámara-Style", *Ecran Français*, 1948). Evidentemente no siempre fue así. Para Huidobro, como para otros vanguardistas de su generación, fue exactamente lo contrario: el cine era un medio expresivo totalmente nuevo, y de ahí el esfuerzo por escribir utilizando sus técnicas para ver si accedían a un público mayoritario que, como decía Huidobro, "había adquirido recientemente el hábito del cine".

Los principios de composición de *Cagliostro*, según se delinean en el prefacio se refieren al argumento, personajes, estilo y lenguaje. Esencialmente, el argumento debe ser de rápida andadura (teóricamente, el lector, habituado a las películas de duración breve no toleraría una acción de desarrollo lento). Y paralelamente, el personaje había de ser esbozado sin detenerse en los detalles: "cuatro pinceladas", dice Huidobro, "y se ha pintado un ser vivo". Y en cuanto al lenguaje, debe ser de "carácter visual", es decir, gráfico, plástico. Estos son los principios fundamentales de la novela filmica tal como Huidobro la definiera en 1931, y es de lamentar que estos conceptos no fueran explicitados en lengua española para los lectores de 1934. De ser así, quizá hubieran contribuido a la mejor comprensión de la novela.

Teorías aparte, en la práctica, Huidobro, como los primeros productores de cine, simplificó los problemas de argumento y de caracterización mediante la elección de una figura histórica cuya vida no es del todo conocida. Se sabe que *Cagliostro* fue un aventurero italiano, alquimista, que causó muchos escándalos en Europa durante los últimos decenios del siglo dieciocho. Y poco más. La "novela-film" sitúa las aventuras de este extravagante personaje en Francia en vísperas de la revolución francesa. Así el trasfondo histórico conocido hace resaltar los acontecimientos extraordinarios que protagoniza el estereotipado aventurero, eficazmente caracterizado con algo menos de "cuatro pinceladas". Cuando el lector lo "ve" por primera vez, al comienzo de la novela, está descendiendo de su carruaje en medio de la noche oscura. Embozado en una capa negra, sólo son visibles sus ojos. El narrador, algo retóricamente, llama la atención sobre estos ojos brillantes que pasan de la obscuridad del coche a la negrura de la noche misma:

La extraña portezuela del extraño carruaje cruje al abrirse lentamente y un hombre cubierto con una capa que no deja ver sino sus ojos saca la cabeza de la noche de la carroza a la noche del cielo a fin de saber lo que sucede.

¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio; sus ojos de repente han enriquecido la noche, ellos son la única luz en el fondo de su propia existencia. Miradlos bien porque esos ojos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado.

Esta clase de persuasión retórica, con intervención directa del autor podrá parecer un tanto recargada a lectores como nosotros acostumbrados a la objetividad de la novela contemporánea, pero sigue la convención del lenguaje visual del cine mudo, en el que los ojos lo decían todo. En los primeros tiempos del cine hasta se daba una suerte de fisiognomía convencional mediante la cual se atribuía a los rasgos físicos de los actores un carácter revelador de las cualidades mentales del personaje: los ojos astutos del villano, los ojos fulgurantes del amante, y aquí, los ojos fosforescentes del mesmerista, Cagliostro. Otros personajes están tipificados en la novela de manera similar, y con la misma rapidez. Tipificación tan sucinta que, en realidad, el narrador en algunos casos evita toda descripción y simplemente pide al lector que tenga en cuenta los estereotipos tradicionales. Por ejemplo, cuando Lorenza, medium y amante de Cagliostro, aparece por primera vez, se la describe de esta manera:

Es una mujer joven, de tipo italiano, es hermosa. Ah, sí, es hermosa, morena con grandes ojos negros llenos de luz y de gracia. (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).

En cuanto al argumento, fue tan ingeniosamente tramado para producir efectos sorprendentes, que sería complicado resumirlo en forma sucinta. Baste aquí indicar que, siendo el protagonista un mago, toda clase de tretas y acontecimientos extraordinarios es posible, y recapitular lo esencial. Después de instalarse en Francia, Cagliostro pone en práctica sus poderes extraordinarios, curando enfermos y resucitando muertos. Su fama no tarda en extenderse y con el tiempo se le pide presentarse en la corte de Luis XVI. Esto da ocasión a una especie de *flash-forward*, o anticipación, una espeluznante visión de los horrores de la revolución, la guillotina, y las tan cuidadas cabezas de la corte cortadas y rodando por el suelo. A ello hay que añadir las ramificaciones del argumento: el prefecto de policía, por ejemplo, empeñado en destruir a Cagliostro por dedicarse al ejercicio de la magia negra; ciertos burgueses ricos y poderosos queriendo utilizar en su provecho al protagonista que, para complacerles y hacer alarde de su poder, hechiza a una dama haciéndola enamorarse locamente de un hombre a quien odia. Por otra parte, los sabios de la corte, Rousseau, Jean-Paul Marat, el Marqués de Sade quieren saber más de la ciencia oculta y establecen una secta con Cagliostro a la cabeza (de esta manera, mediante un *flash-back*, el personaje cuenta la historia de su aprendizaje e iniciación). Y como si esto no fuera suficiente, la historia funciona contrapuntísticamente: rigen los motivos conflictivos de amor y codicia, del bien y del mal. De acuerdo con el tono moralizante del gran cine mudo, el autor hace que Cagliostro, impulsado ciegamente por la ambición, y henchido de su propia importancia, abuse de sus poderes, utilizándolos para su beneficio personal. Interviene el Bien, personificado en Marcival, un mago rival,

que deshace los hechizos de Cagliostro. Lorenza, la amante-medium, enterada del mal que ha hecho, decide suicidarse y su muerte hace que Cagliostro se dé cuenta de sus errores (y, desde luego, de su verdadero amor por ella). Pero es demasiado tarde para rectificar y la novela acaba con una escena en donde se ve al protagonista caminando hacia la noche (de donde vino), con el cuerpo inerte de la mujer amada. Antes de abandonar la casa donde vivieron prende fuego al laboratorio y a la biblioteca. Lleva consigo dos frascos: uno rotulado muerte, el otro, vida. Es de presumir que tratará de resucitar a Lorenza y que el amor triunfará; o, que si esto fracasa, él mismo se matará. La novela concluye súbitamente, en un abrupto final que es una interrogación, a la manera truncada del cine mudo:

Cagliostro aparece en el umbral de la puerta llevando en sus brazos el cadáver de Lorenza.

Desciende la escalinata y sube en la carroza. Albios salta detrás de él y el carruaje parte al trote pesado de sus caballos históricos.

Detrás, la casa arde. Grandes llamaradas van devorando todo y un humo negro sube al cielo.

Delante, una larga ruta se extiende hasta el horizonte.

La carroza llega al fondo del camino. En la lejanía, la pequeña lumbre del respaldo muestra su ojo en forma de almendra.

Una nube cae lentamente hasta el suelo. El gran mago se pierde a los ojos del mundo detrás de esa nube misteriosa.

—¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?

FIN

Estas preguntas retóricas deben leerse como letreros al final de una película muda. El inacabado cierre de la narración, que presagia una continuación, alude a las películas de episodios.

Ahora bien, a esta distancia no hay manera de saber si Huidobro estaba pensando en escribir otra entrega sobre el “retorno” de Cagliostro. Lo que no ofrece duda es que fue el dinamismo del argumento tan lleno de acción, la cualidad que hizo atribuir al texto el premio de \$ 10,000 y la posibilidad de ser llevado a la pantalla. Sin embargo, no es la rapidez y complicación argumental lo que hoy puede impresionarnos. Más interesante para el lector actual es el estilo de esta “novela-film”, su textura cinemática.

En el prefacio a la edición en lengua inglesa Huidobro señala la importancia de contar acontecimientos más apropiados para “comprensión a través de los ojos”. Para conseguirlo le sirvieron ciertos procedimientos técnicos del cine. La perspectiva, por ejemplo, que en el espectáculo es fija. Huidobro fija la perspectiva del lector en la novela situándola ante una acción que presencia como si estuviera viendo una película. Cagliostro, tras ser iniciado en las artes ocultas se prepara para salir al mundo; a medida que camina hacia el espectador su tamaño va aumentando, excediendo lo normal (es como si llenara la pantalla). Sube a un

carruaje, que parte velozmente en dirección contraria, desapareciendo en el infinito. La narración de este episodio es de naturaleza fílmica; se lee como si la cámara-ojo que está registrando la acción estuviera fija:

Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece que se agranda de un modo increíble. Llega, sube y la carroza parte al galope. Al fondo del camino, cuando está muy lejos, no se ve sino el pequeño tragaluz detrás, en forma de almendra, como un ojo sonriente entre la tierra y el cielo. Después una nube especial desciende hasta el suelo para ocultarla a la curiosidad humana.

La escena se cierra con un recurso cinematográfico neto: la desaparición gradual de la imagen. La “nube especial” que “desciende hasta el suelo” es nada menos que el *fade-out* por el cual la última vista se difumina y oscurece. La historia, como se recordará, terminó de la misma manera (“una nube cae lentamente hasta el suelo”).

A esta altura del comentario, y para dar idea más completa de la textura de *Cagliostro* acaso sea apropiado examinar con cierto detalle un trozo más extenso de la obra, un fragmento que utilice los procedimientos de montaje y cortadura para lograr su efecto total. Como la novela no es muy conocida, reproduzco a continuación una secuencia íntegra. Y para no romper la unidad del texto citado intercalo entre paréntesis Y EN VERSALITA mis observaciones. La situación es ésta. Lorenza (“lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto”), está hipnotizada. Cumple aquí función de vidente, siendo algo así como el ojo humano de una cámara remota:

Cagliostro contempla a Lorenza, toda entregada a él, convertida en un juguete entre sus manos, sin voluntad, sin defensa posible. Se acerca a ella y le dice afectuosamente:

—Lorenza, amor mío, dime lo que está pasando en este momento en casa de Gondin. (EL PREFECTO DE POLICIA EMPEÑADO EN COGER A CAGLIOSTRO)

—¿Tu me lo ordenas?— responde Lorenza, pálida y como dormida.

—Sí, te lo ordeno. Anda allá y dime lo que ves.

Lorenza empieza a hablar como desde otro mundo.

—Están atando una carta en la pata de una paloma... El Teniente de policía, madame Barret, el doctor Ostertag... Cagliostro sigue atentamente la narración de Lorenza.

*
* *

(LOS ASTERISCOS Y EL ESPACIO EN BLANCO SIRVEN PARA INDICAR UN CORTE TRANSVERSAL. PASAMOS AL LUGAR MISMO DE LA ESCENA QUE LORENZA ESTA DESCRIBIENDO)

Junto a la ventana, del gabinete del Prefecto Gondin, éste, acompañado de los inseparables enemigos de Cagliostro, el doctor Ostertag y madame Barret, ata la carta que acaba de escribir a la pata de una paloma.

La inocente paloma llevará un mensaje, acaso una sentencia, acaso una condena.

Gondin coge la paloma delicadamente y en el borde de la ventana le da la libertad. La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada.

Satisfecho, el trío la mira alejarse.

En la misteriosa alcoba de Lorenza (*OTRO CORTE TRANSVERSAL. EL TIEMPO ES CONTINUO. VOLVEMOS AL LUGAR EN DONDE LORENZA NARRA A CAGLIOSTRO*), la esposa del mago continua su relato, sentada en un gran sillón, la cabeza echada atrás, inmóvil, los ojos hipnotizados fijos en el techo. Cagliostro, junto a ella, sonríe.

Como movida por un resorte Lorenza se levanta, coge el brazo de Cagliostro y lo arrastra hacia la ventana que ella misma abre. Lorenza mira hacia el cielo. Ha visto. Cagliostro mira y ve también.

La paloma mensajera (*UNA TERCERA SECUENCIA FILMICA, EXTERIOR DE LA VENTANA*), con el papel atada a la pata, prosigue su camino celeste de nube en nube.

En el primer balcón (*OTRO CORTE TRANSVERSAL, NOS DEVUELVE A OSTERTAG Y AL INSPECTOR*) el trío del doctor Ostertag sigue ansioso el vuelo de su prudente emisario.

En el segundo balcón (*Y FINALMENTE, OTRO CORTE TRANSVERSAL QUE CREA EL TIPO DE "COLISION" DE IMAGENES QUE EISENSTEIN QUERIA LOGRAR*), Cagliostro, con una enorme sonrisa de triunfo en los labios, hace pases magnéticos en el aire en la dirección de la paloma.

Es un duelo entre los dos balcones. (*PERO ESTE TEXTO ES NARRATIVO Y NO UN GUION DE CINE; ASI ES QUE HUIDOBRO COMPLETA LA METAFORA, INTERPRETANDOLA PARA EL LECTOR*)

Las dos ventanas abiertas toman aquí una vida propia, una vida humana, una vida trágica, llena de expectativas y de angustia.

*
* *

La paloma en el cielo, es el punto de convergencia de todas las miradas de la tierra. Entre todas esas miradas hay una que se destaca, poderosa y feroz, semejante a un lazo que atrae y aprisiona: la mirada de Cagliostro.

La paloma se desorienta, empieza a dar vueltas, a girar en torno de un eje invisible. Ha perdido su ruta. Cagliostro levanta las manos hacia ella y las recoge con fuerza hacia atrás como si tuviera el hilo de un volantín entre sus dedos.

La paloma se siente cogida de un vértigo especial, desconocido, pierde la orientación, atraída por la fuerza del mago, se precipita descendiendo rápidamente por el camino de su mirada, como si la hubiera alcanzado una bala. Cae en la ventana de la alcoba de Lorenza.

Cagliostro la recibe en sus brazos.

La segunda ventana ha triunfado de la primera.

Cagliostro, con la paloma entre las manos, conduce a Lorenza a su asiento, desata la carta, la examina por todos lados, la pone contra la luz. Luego la coloca sobre la frente de Lorenza, pidiéndole:

—Léeme este mensaje.

La cabeza de Lorenza se agranda a nuestros ojos (*ESTO ES UN PRIMER PLANO CON EFECTO TELESCOPICO EN DONDE SE UTILIZAN DOS RECURSOS, EL FUNDIDO Y LA SUPERIMPOSICION*), hinchada por la curiosidad general. Su rostro se torna fluidico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se puede leer por transparencia las frases siguientes:

“Al señor de Sartines, Teniente de Policía de París. Siguiendo vuestro deseo impediremos a la marquesa de Montvert que pueda llegar a tiempo a la fiesta dada por el rey. Vuestra protegida podrá ocupar su sitio. En cuanto al conde de Cagliostro, sabemos que también tiene la intención de partir a París. Creo como vos que es un personaje muy peligroso. Deberíais hacerlo arrestar con cualquier pretexto. Irán más detalles por la posta.

Saludos.

Gondin”.

Leída la carta, gracias a la doble vista de Lorenza, el rostro y la cabeza de la medium vuelven a su estado normal. Se reducen a la quinta parte.

Toda la secuencia está desarrollada como una película, con el montaje como recurso principal que da continuidad y fluidez narrativa a una serie de imágenes independientes: Lorenza, su visión, la paloma, el duelo, la carta, el *close-up* con el contenido de la carta, y por último, el regreso a lo normal con Lorenza y Cagliostro en el interior del cuarto. Todas estas imágenes fueron pensadas, sin duda, para ser comprendidas “a través de los ojos”, o, por lo menos, para producir tal impresión.

Otro de los principios de composición enunciados en el prefacio a la versión inglesa se refería a la estilización del lenguaje, pues subrayaba la conveniencia de utilizar un léxico de naturaleza visual. Sólo de manera indirecta hemos tenido ocasión de apreciar la insólita verbalización de lo visual en el *Cagliostro* de Huidobro, y por esta razón sería oportuno dirigir ahora nuestra atención más directamente al lenguaje. Dado lo poco conocido del texto que estoy explicando es obligado citar de nuevo con cierta extensión. Lo ideal sería confrontar el lenguaje discursivo corriente con el llamado “cinematográfico” por Huidobro. La edición chilena de 1934 servirá bien mi propósito, pues en ella el autor recurrió a un procedimiento presentacional para comuni-

car al lector la calidad cinemática de su obra. Incluyó una serie de textos preliminares que tienden a situar al lector en la narración como si fuera el espectador de un film. Así, después de la página titular, con su llamativo subtítulo, "novela-film", se halla una incitante nota:

EL AUTOR AL LECTOR

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo.

Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al 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

etc. etc, etc, etc, etc.

Luego aparece el subtítulo general explicativo del argumento y lo más breve posible:

El libro facilita el acceso a otro mundo, a un mundo de fantasía e ilusión: el cine. En la página siguiente, un párrafo explicativo general denominado "Preliminar" prologa de verdad la "novela-film" con un resumen abreviado de tono documental. Con esto se quería situar los acontecimientos fabulosos de la novela en el tiempo histórico. Conviene notar la estilización verbal en esta altisonante declaración:

PRELIMINAR

Hacia el final del reino de Luis XV, Francia y una gran parte de Europa estaban invadidas por numerosas sectas secretas, cuya acción, aunque ignorada de la mayoría de las gentes, tuvo una gran influencia en los acontecimientos de la época.

¡Cuántas cosas grandes cuyo origen no conocemos nacieron tal vez en oscuros subterráneos donde algunos perseguidos discutían a la media luz de una bujía !

Aquellas sectas tuvieron su origen en el Oriente milagroso y el poder de lo Oculto preocupaba a los más altos cerebros del Occidente que se entregaban afiebrados al estudio de la Alquimia, de la Magia y de todos los misterios de la Cábalá, atraídos por la belleza de esta ciencia olvidada.

Entre los que lograron iniciarse sólo algunos raros elegidos poseían fuerzas verdaderamente extrahumanas.

La admisión en las sectas implicaba el más absoluto secreto... ¡Ay de aquél que lo divulgara!

La expresión inicial, con sus claves augurales referentes a la aventura que va a referirse, es del mismo corte melodramático que los films de la primera época del cine mudo. A continuación, cuando comienza la acción propiamente dicha, se supone que la película ha comenzado a rodar y el lenguaje cambia radicalmente. Por comparación se puede notar cuán abrumadoramente visual es la imaginería del poeta creacionista vuelto narrador:

PRELUDIO EN TEMPESTAD MAYOR

Una tempestad siglo XVIII retumbaba aquella tarde de Otoño sobre la Alsacia adormecida, sobre la dulce Alsacia rubia a causa de sus hojas y de sus hijas. (*UNA VEZ MAS INTERCALO MIS OBSERVACIONES: EL JUEGO DE PALABRAS Y LA IMAGEN COMPUESTA QUE RESULTA ES REMINISCENTE DE LA TECNICA CREACIONISTA DE HUIDOBRO POETA*)

Grandes nubes negras y llenas como vientres de focas, sobrenadaban en los vientos mojados en dirección hacia el Oeste, guiadas por hábiles aurigas. De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida.

Era una noche especial para el martillo de los monederos falsos y los galopes de los lobos históricos. A la derecha del lector (*AQUI ES COMO SI LA PAGINA IMPRESA SE HUBIERA CONVERTIDO EN PANTALLA DE CINE*) la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda una selva y colinas.

La selva magnífica se queja agitada por el viento como un órgano o una gruta marina, se lamenta como si todos los niños perdidos llamaran a sus madres. Toda esta página que acabamos de escribir está atravesada por un camino lleno de fango, de charcas de agua y de leyendas.

Al fondo del camino aparecen de pronto dos linternas paralelas balanceándose como un borracho que canta en el horizonte. Una carroza misteriosa a causa de la forma y el color, avanza sobre el lector (*OTRA VEZ, TANTO LA PERSPECTIVA DEL LECTOR COMO LA CAMARA DE CINE ESTAN FIJAS. LAS COSAS SON "VISTAS", PASAN ANTE NUESTROS OJOS*) al galope compacto de sus caballos, cuyos enormes cascos de hierro hacen temblar toda mi novela.

El cochero para imitar al cielo castiga sus potros con los relámpagos de su látigo y la carroza se acerca separando la lluvia como los cañaverales en las grandes llanuras tropicales.

La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos. La lluvia se encarna intencionalmente sobre el mayoral. Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa. (*PARA HUIDOBRO EN ESTE MOMENTO, EL CINE EVIDEN-*

TEMENTE OFRECE MAYOR POTENCIAL DE ILUSION QUE LA NOVELA. DE AHI SUS ESFUERZOS POR CINEMATIZARLA)

De improvisto la tempestad crece, los relámpagos calientan nuestros ojos mojados y el rayo escapándose de su yunque invisible se desploma sobre un caballo de la carroza enlutada que se torna mucho más enlutada con un caballo muerto tendido en tierra y los otros dos encabritados de justa indignación. El cochero se ve magnífico en su actitud de detener los caballos espantados. Parece un monarca sobre el carro del Estado al borde del abismo de la Revolución, etc. (*NUEVAMENTE, EN VEZ DE CAER EN UN LUGAR COMUN, HUIDOBRO ALGO CONSPICUAMENTE EVITA LA DESCRIPCION TOPICA Y CON EL "ET-CETERA" LLAMA LA ATENCION SOBRE SU PROPIO ESTILO*)

Y así transcurre la narración, saltando de escena en escena. Imágenes visuales, corrientes para el espectador del cine de entonces, se transforman en las audaces imágenes verbales de un texto visualmente concebido. El lector-espectador "ve" cosas que, aunque imposibles de presenciar en la vida, fueron realizadas en el cine. El autor se las ingenia para expresarse como cineasta. Por ejemplo, presenta a Cagliostro haciendo florecer las plantas en pleno invierno sólo con el calor "magnético" de sus manos (artificio hecho posible por una serie de tomas separadas). En otra escena, el espíritu de Cagliostro salta repentinamente de su cuerpo para ir de París a Rusia a salvar a una niña cuyo trineo corre a la deriva hacia un precipicio (técnica de fundido encadenado en que dos secuencias son vistas como una).

En resumen, esta "novela-film", como el arte cinematográfico en que se inspiraba, fue concebida como un medio de entretenimiento artístico. Despertó una reacción favorable en el público de habla inglesa pero fue un fracaso rotundo en el ámbito hispánico. Las razones de esta disparidad pueden ser muchas y algún día habrá que investigarlas. Adelantaré una: el poco éxito del libro en Chile puede atribuirse en parte al haber suprimido del texto español la parte del prefacio que explicara las reglas del juego imaginativo que Huidobro se proponía. Otra, y posiblemente la más contundente, fue el retraso en publicar ese texto en Chile. Para el público-lector de 1934 el cine mudo era una forma de arte pasada de moda. Cualesquiera que sean las causas del fracaso original, hoy, dado el renaciente interés por la estética del cine mudo, esta obra puede interesar como no interesó hace cuarenta años y debe ser rescatada del "secreto" en que ha languidecido y encontrar su debido lugar en la literatura como novela que en su momento fue realmente "nueva".