



Aspectos formales en la novela de 'vanguardia': *Cagliostro* de Vicente Huidobro

María Gracia Núñez Artola [*]

He querido escribir sobre
'Cagliostro' 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. (Huidobro, 1978:14)

INTRODUCCIÓN

Teniendo en cuenta elementos tales como el subtítulo colocado por Huidobro a su *Cagliostro*, (Novela-Film)¹, la temática que trata, (entendiendo que ella concierne al siglo XVIII, y este siglo es considerado eminentemente visual), y muchas de las técnicas de mimesis consecuentemente empleadas, se ha vinculado la novela del autor chileno con las primeras manifestaciones cinematográficas del siglo.

Kurt Spang sostiene que a partir de los años 30 se comienzan a insertar en el género *novela* reflexiones sobre el mismo quehacer del escritor, es la época del auge del cine que pronto dejará sus huellas también en la narrativa, “y del cubismo que enseña el enfoque múltiple y caleidoscópico de las personas y las cosas, que subraya la desconfianza en la realidad y nuestras posibilidades de captarla.” (Kurt Spang, 1993:127)

J. L. Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923) crea la misma ilusión usando una serie de fotogramas al estilo del film expresionista ... "a grandes trazos, entre luces y sombras contrastadas, pero en colores: con cielos azules o púrpuras, con tapias de color rosado, con paredes de colores blandos como el mismo cielo, con ponientes que tiñen las calles de rojo, con el leve azul y la tierra rojiza, con anuncios luminosos que escalan las atónitas fachadas, con luces falsas o con luces de finura de arena." (Grau, 1995:20)

Según lo sostienen críticos tales como lo hace, R. de Costa, por ejemplo, que *Cagliostro* guarda estrecho compromiso con la estética del cine expresionista alemán, que intentaba obtener en la pantalla la ilusión de una realidad no cotidiana, empleando tomas fijas, decorados barrocos y una iluminación contrastada realizada en base a blancos y negros.

Vicente Huidobro retoma el guión que había comenzado en 1923 (libreto calificado de ‘anacrónico’, pero que *aún* así había sido premiado), con el fin de convertirlo en una novela. (V. Huidobro, *Mirror of a Mage*, Spottiswood, Londres, 1931) La *nueva* novela se transforma en guión, por lo cual responde proyecto al que pertenecía: un híbrido calificado de ‘completamente’ nuevo en su terreno. Trata de una historia sobre un personaje italiano en una corte francesa publicada originalmente en inglés por un escritor latinoamericano.

Los principios de composición de *Cagliostro Novela-Film* son puntualizados en el Prefacio de la edición inglesa de 1931, y en ellos se refiere al argumento, los personajes, el estilo y el lenguaje usados en dicha

novela. Según Huidobro, el primero debe ser de *rápida andadura*, trama que le permitiría la introducción de gran número de trucos usados dentro del género cinematográfico: escenas de levitación, proyección espacial, hipnotismo, magia negra, etc. En el prefacio citado, se declara que el protagonista debe estar esbozado sin que el escritor se detenga en los detalles, y el lenguaje usado en el texto mantendrá cierto carácter visual, gráfico y plástico.

El hecho de que la *historia* de *Cagliostro*, sea construida por Huidobro a partir de la *estadía* del protagonista en Francia, es entendido como una beneficiosa opción del autor dados los efectos ‘fílmicos’ que se proyectaban obtener a partir de esta circunstancia². Ellos están logrados en el texto en la especie de *anticipación*, en la que se hace de algún modo *visible* el uso posteriormente dado a la guillotina por los revolucionarios franceses. En este caso, en *Cagliostro*, no sólo se está empleando el truco de la anticipación, sino que además la escena anticipada, merecería ser objeto de análisis: el *Comité de Salud Pública* francés actuó en 1793, es llamado el *Reinado del Terror* y el número de ejecuciones se elevaron de 13 por mes antes de noviembre de 1793 a 65 por mes en febrero de 1794 y a 135 por mes en marzo y abril. Entre el 10 de abril y el 10 de junio fueron guillotinas 636 personas. Desde el 11 de junio al 27 de 1794 hubo 1366 ejecuciones. Sólo en Nantes 15.000 personas fueron llevadas al patíbulo en tres meses.

De Costa, sostiene que el trasfondo histórico conocido al lector, funciona a modo de *indicador*, ya que hace resaltar los acontecimientos extraordinarios que protagoniza *Cagliostro*, personaje al que califica de ‘estereotipado aventurero’, eficazmente caracterizado con algo menos de *cuatro pinceladas*. Se podría afirmar llegado este punto, que dicho atributo no sería objetable si la noción de estereotipo no se empleara en desmedro de la *construcción* del personaje *Cagliostro*, la formación discursiva y el legado simbólico que moviliza su desempeño en la novela. (De Costa, 1980:80)

Cagliostro se articula con otras dos obras para formar una trilogía: la novela *Mio Cid Campeador* (1929) y la obra de teatro *Gilles de Raiz*. Los tres protagonistas comparten características en común como su excepcionalidad activa profundamente nietzscheana y además la aureola ocultista y pagana que había fascinado a los modernistas. Como señala Haroldo de Campos el papel de Huidobro es similar al de Darío en el novecientos, sólo que si este último acabó con el romanticismo, Huidobro probó con su propia obra la senectud del ciclo novecientista.

La imagen es un concepto central en la poesía creacionista, posibilita la creación de realidades nuevas ‘uniendo palabras separadas por distancias inconmensurables’ (Verani, 1990:38). En este sentido, *Cagliostro* no sólo no escapa a la realización en el texto de los principios teóricos del creacionismo, sino que dicha obra es un elemento de vital importancia para el estudio de su cardinal postulado estético.

Es cierto que Huidobro ensaya un procedimiento narrativo siguiendo el sistema de secuencias cinematográficas, puede tratarse asimismo de un

‘guión de montaje’ en el que por la acumulación de detalles y de representaciones particulares, surge ante nuestros ojos una imagen sorprendente. Eisenstein veía en el guión un ‘excitante emocional’, y lo definía como un esbozo que conforma un conjunto de visiones plásticas. (Eisenstein, 1970:138)

En un afán de estilización Huidobro juega a la representación de film o de guión, en primer lugar, y luego con la convicción que el texto en cuestión no dejará por ningún motivo de ser una novela. Es básicamente por este motivo que ni el nivel estilístico ni el formal serán objeto de este trabajo, aunque es obvio que ‘culturalmente’ Huidobro apela al lector cinéfilo quien comprenderá la ‘reunión’ que organiza de literatura, teatro, cine y reconoce en ella una experiencia cultural generalizada.

En la página 71 ‘realiza’ un montaje de sucesivas escenas:

*
* * *

Mientras la Marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte ...

Dejando tras ella una enorme nube de polvo, la carroza de la marquesa se aleja a todo galope por el camino de París.

Desde lo alto de aquella colina puede verse la carroza hasta el momento en que desaparece en un recodo de la ruta.

El autor no hace descripción de ninguna colina, apela mediante la sugerencia a la imaginación del lector.

En la misma página, como si fuera un cartón de cine mudo, Huidobro escribe:

*
* * *

El pueblo de Estrasburgo llora la partida de su gran bienhechor.

Ante la casa de Cagliostro una inmensa multitud se reúne triste e inconsolable. Las gentes del pueblo rodean aquí otro carruaje que espera a la puerta.

Cuando Cagliostro aparece, seguido de Lorenza y de Albios, la multitud se agita, los hombres se descubren como cogidos por una mística devoción. Son numerosos los que se arrodillan, otros corren hacia el mago y besan el borde de sus ropas. (...)

La preocupación por lograr efectos visuales es clara en párrafos de la novela:

Todos se vuelven hacia la muralla del fondo, la cual, dividiéndose en dos mitades, empieza a apartarse lentamente, y aparece el conde de Saint Germain con su barba blanca y larga túnica tan blanca como la barba ...

Así como la descripción de la cabeza de un herido que sangra:

La cabeza sola, con una herida en la frente, abierta, chorreando sangre, la cabeza es como un muro ante nuestros ojos.

Imágenes creacionista se dan cita a lo largo de la novela, por ejemplo: (...) el milagro tiembla como una araña inmensa.

O,

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.

También hace uso de la ‘cámara fija’ o desvanecimiento de la imagen:

Cagliostro saluda con la mano a todos sus devotos y entra con los suyos en la carroza que parte seguida de toda la población.

Al salir de la ciudad la ruta se extiende en línea recta.

Al fondo de la ruta el sol poniente pálido y grande, parece tocar la tierra. La carroza de Cagliostro se aleja, se aleja, y allá en el horizonte se hunde en el disco del sol.

Por ello, en un primer momento sería posible admitir en la novela la existencia de una disposición ensamblada en base al remanente variable, y que éste se genera a partir del cotejo de varias materialidades diferentes: en el acto de creación (el que realiza el autor de la novela) y en el acto de ser creado (el que realiza el personaje Cagliostro) que no hace más que reafirmar su diferencia.

Consiguientemente, la hipótesis del trabajo supone describir la posibilidad, dentro de una misma práctica discursiva presentada en la novela, de las diferentes versiones acerca del mismo objeto. Este objeto es el personaje Cagliostro en la versión innovada de Huidobro, y, simultáneamente, el nombre “Cagliostro”, tomado por el autor inscribiéndose en una tradición histórica y discursiva. Así, *Cagliostro* puede ser leída como una innovación vanguardista que intenta vincularse a un relato tradicional.

De esta manera intentaré dar cuenta de cómo es posible que sujetos enunciados en el interior de una misma práctica discursiva (la novela, o si se lo prefiere, el guión) tienen opiniones diferentes sobre el mismo objeto y de cómo procede el mecanismo de diferencia afectando directamente a los sujetos y objetos de la práctica. A grandes líneas es posible decir, que es la

misma noción de 'diferencia' la que permite expresar el hecho de que *Cagliostro* de Vicente Huidobro sea una novela considerada *de vanguardia*.

Se interpreta como vanguardia aquel movimiento que parte de la visible ruptura con el pasado y agrede al convencionalismo académico al que califica de 'realismo', en provecho de la señalada autonomía del arte y su presupuesto más general: el principio de libertad, tanto en la esfera constructiva como en la expresiva. Schwartz lo explica con las siguientes palabras:

El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro. La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de lo nuevo (...) Ese deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresiva legada por la revolución industrial. (Schwartz, 1991:42)

El interés estético para el artista *nuevo*, surge de la victoria sobre lo humano, Ortega y Gasset declara que anteriormente, la obra de arte podía ser reflejo de la vida y también representación de lo terrenal, pero, el camino real del arte es esencialmente el calificado como 'voluntad de estilo': "no hay otra manera de deshumanizar que estilizar." (Ortega y Gasset, 1987:30)

No es el propósito realizar una reseña positivista de lo que podría llamarse un *a priori histórico* del personaje *Cagliostro*, sino detenernos en la mutación que padecen la versión, la narración, la técnica y la disciplina. Se trata de ésta diferencia que en definitiva sólo parece construida al enfrentarse a ciertas formas de legalidad, al oponerse a la ordenanza de los saberes y las ciencias en lo que se denomina el carácter lineal de la historia: origen, principio, raíz, génesis, etc.

Proyectamos un estudio de *Cagliostro* en el cual la hipótesis a trabajar parte de la siguiente interrogante: ¿Qué tipo de formaciones discursivas 'novedosas' se dan en la novela? ¿En base a qué nociones se estructuran?

El 'Preludio en Tempestad Mayor' es una descripción metafórica de una tempestad gótica, sugiere una toma general filmada como el autor lo indica. El lector es situado por Huidobro en la página frente a la toma general, por ejemplo "a la derecha del lector" está la "lluvia"; "a la izquierda del lector la selva". Dentro de la toma general estas pueden ser dos tomas diferentes porque el autor explicita esa relación texto-visor haciendo una descripción ideológico-estética: "Toda esta página que acabamos de escribir está atravesada por un camino lleno de fango, de charcos de agua y de leyendas."

Como conclusión de esta introducción diremos que la escritura como práctica se desdobra en:

a) Poética creacionista

b) Narración literaria 'gótico expresionista'.

c) El planteo del problema de la intertextualidad de la metáfora. Aquí está explicitada la imagen mental que puede ser película, pero que insiste en la narración con palabras.

En el Prefacio Huidobro advierte: "Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género."

1.0. EL CREACIONISMO

La estética creacionista

Los postulados principales de la estética de Huidobro están trazados en el Manifiesto *Non serviam*, leído en el Ateneo de Santiago en 1914. En el "Arte poética", poema que aparece en *El espejo de agua* (1916) e ilustra esa estética en verso.

El arte como creación pura, conlleva implícitamente la idea de que el artista es el único *ser* capaz de descubrir el genio recóndito de las palabras, y la idea de que en ese contexto el lenguaje es apropiado como ceremonial de conjuro y presentarse "en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano." (Huidobro, 1964:654)

En el Manifiesto *El Creacionismo*, compendia sus principios estéticos: humanizar las cosas, hacerlas íntimas, precisar lo vago, hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, cambiar el valor corriente de las sustancias para crear una sustancia nueva.

El poema que resulta creado es aquel en el que:

Cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. (Huidobro, 1964:672)

El poema creado, revela, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera inquietante.

En *La creación pura* Huidobro habla del arte creativo, o sea de un arte superior al medio, que debe ser producto de la evolución del hombre-Espejo al hombre-Dios. Al estudiar la evolución, se hace perceptible esta inclinación, las palabras del autor son:

La tendencia natural del arte de separarse cada vez más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando atrás todo lo superfluo y todo lo que pueda impedir su realización perfecta. (Huidobro, 1964:656)

La dedicatoria de *Adán* (1916) es: "A la memoria de Emerson que habría amado este humilde Poema.", los párrafos iniciales del *Prefacio* están precedidos de la transcripción de un fragmento extenso de uno de los estudios de Emerson. En el ensayo *El Creacionismo* (1925), Huidobro repite la mención de Emerson. No en vano a éste filósofo se le ha señalado como posible 'fuente' de la teoría estética de Huidobro.

El poeta es considerado por Emerson el *inventor* del lenguaje, y, es tan importante el decir del artista, como la novedad de lo que dice, o sea la creación. Lo que distingue al artista es que anuncia lo que nunca nadie había predicho. El mismo Huidobro afirma:

Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él. (Huidobro, 1964:674)

En el ensayo *Confianza en sí mismo*, Emerson examina el tema del culto al pasado, rechazándolo, y especificando el hecho que cada hombre tiene capacidades que le son peculiares, y nuevas en la naturaleza. En su filosofía, es posible encontrar la idea de creación, y, en forma latente la exhortación de construir *otro* mundo, la convicción de que el artista dice algo que nunca se había expresado, que dentro de sus *misiones* está la de adornar a la naturaleza con algo desconocido. Defiende la creación de una concepción original del Universo, la creación de una filosofía y de una poesía de la clarividencia y de la intuición, y no de la tradición y de "... una religión formada por revelación hecha a nosotros mismos y no por la historia de la suyas." (Lee Masters, 1955:88)

En sus reflexiones sobre el Arte, Emerson considera la progresividad del alma, lo que hace que nunca se repita a sí misma por completo, sino que en cada uno de sus actos intenta la producción de un todo nuevo y más bello. Este hecho, salta a la vista, tanto en las obras de las artes llamadas 'útiles' como en las 'bellas artes', según ellas tengan por objeto un fin práctico o la belleza.

Así, pues, el objeto de nuestras bellas artes no es la imitación, sino la creación. (Lee Masters, 1955:93)

Al crear un mundo propio e independiente de la naturaleza, el artista hace evidente la diferencia entre ambos: la verdad de la vida, existe antes que el artista, mientras que la verdad del arte (la verdad de la obra) es producida por éste. El hombre simula a la naturaleza en el plano de las leyes constructivas y en el mecanismo de la producción de las nuevas formas. Dar cuenta de los hechos, de los sucesos carece de mérito porque

El realismo en el sentido usual de la palabra no nos interesa, pues la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida.
(Huidobro, 1964:661)

El poema creacionista es inexorablemente *producto de la imaginación*, existe independiente de elementos anecdóticos y descriptivos, y se distingue por el énfasis colocado en los efectos visuales y por la novedosa disposición tipográfica.

En el Canto I de *Altazor* el poeta expresa:

"Abrí los ojos en el siglo/En que moría el cristianismo/ (...) La corona de espinas/Chorreando sus últimas estrellas se marchita/ En tanto me siento/ Para asistir a la entrada de las imágenes."(Huidobro, 1964:370)

Con esta breve reseña de la Estética Creacionista se intenta corroborar la analogía en cuanto a procedimiento de creación artística, procedimiento al que el género novela no es ajeno.

El creacionismo en *Cagliostro*

Desde el primer texto Huidobro insiste en el requisito de abandonar la reproducción de la legitimidad y de la realidad preexistentes al artista, a fin de buscar otra construcción de la "realidad legítima" y del universo, una construcción paralela a la ya dada por la naturaleza, o entendida como *natural*. Tanto en *Temblor de cielo* (1928), como en *Altazor* existe la visión del cataclismo cósmico, de muerte de Dios.

Flor de contradicciones bailando un fox-trot/Sobre el sepulcro de Dios/Sobre el bien y el mal/Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra/Soy un temblor de tierra/Los sismógrafos señalan mis paso por el mundo. (Huidobro, 1964:378)

La tipificación breve y veloz de Cagliostro y de otros personajes no es motivo suficiente para sostener la reducción de los mismos a meras caracterologías funcionales. Si bien es cierto que el hilo narrativo avanza, una significativa parte del tiempo, de modo *contrapuntístico* no parece tan clara la definitiva vuelta estereotipo de los personajes, al punto de afirmar que carecen de perfil distintivo y desplazamiento narrativo. Marcival, por ejemplo, (personificación del Bien que suele deshacer las magias y hechizos del protagonista) no logra que Cagliostro expire definitivamente en la ficción, (cosa que sí se produce en otras versiones de *Cagliostro*, en las que el protagonista es juzgado por su conducta, confinado a prisión perpetua hasta que sucede su muerte).

Cagliostro no actúa a modo de personaje estereotipo, sino como leyenda a la que se ensaya *transformar*. El personaje de Huidobro, al dejar la *actuación* con Lorenza muerta (al final del último episodio) lleva consigo dos frascos: uno cuyo rótulo dice Muerte y, el otro, Vida.

Más que confinado a prisión por la Inquisición, Cagliostro parece, en el caso de 1931, alejarse triunfante de escena. Escribe Huidobro al final de la novela:

La carroza llega al fondo del camino. En la lejanía, la pequeña lumbrera 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? (Huidobro, 1978:136.

Asimismo las preguntas *retóricas* del autor (al término de la novela), resultan compatibles si se sostiene una posible propuesta del no-cierre de la versión de la historia del personaje, y, simultáneamente la formación en su entorno de fragmentos discursivos diferentes y disgregados.

La de Huidobro no es una novela en episodios, ni el guión cinematográfico de una película que vaticina su segunda parte, como lo afirma el crítico R. De Costa en su trabajo "Cagliostro: una novela fílmica".

De Costa consolida su hipótesis sosteniendo, que esta "novela-film, como el arte cinematográfico en que se inspira, fue concebida como un medio de *entretenimiento* artístico."(De Costa, 1980:93) No es verosímil tal afirmación si se distinguen las nociones de entretenimiento y creación artística, la diferencia entre los pares habilitaría admitir que sólo es posible a partir de la creación describir la estructura propia de la obra y del texto, y las producciones discursivas que allí se superponen. El texto siempre es simbólico de una manera radical, Barthes lo define como:

Una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica.(Barthes, 1984:76)

Cuando Huidobro se propone destacar las motivaciones del protagonista, en el prefacio de la novela, enumera: acceder a enigmas no divulgados entre sus contemporáneos y sanar los trastornos corporales y espirituales, a fin de conseguir prestigio y poder sobre los hombres. Refiriéndose a la peculiaridad de Cagliostro en el mismo prefacio, destaca los poderes extraordinarios del mago, facultades que en primera instancia atribuye a la práctica del hipnotismo y el magnetismo, cuyos secretos le habían sido revelados o transmitidos.

La posibilidad de que el personaje hubiera sido construido por Huidobro de modo 'ejemplar' quizá pueda ser deducida del documento antes citado; por ejemplo, cuando se refiere a las fórmulas usadas por los alquimistas dice:

... se expresaban con símbolos intencionalmente oscuros, de modo que sólo los grandes iniciados pudieran descubrir el secreto.
(Huidobro, 1978:12)

En el Prefacio atribuye a Cagliostro las siguientes palabras:

Yo no soy de ninguna época ni de ningún sitio. Fuera del tiempo y del espacio mi ser espiritual vive su eterna existencia y si me hundo en mi pensamiento remontando el curso de las edades, si yo tiendo mi espíritu hacia un modo de existencia alejada de aquel que vosotros percibís, yo llego a ser el que deseo ... Juzgad mis costumbres, es decir mis actos, decid si ellas son buenas, si vosotros habéis visto otras de más potencia; entonces no os ocupéis de mi nacionalidad, ni de mi rango, ni de mi religión.(Huidobro, 1978:14)

La afirmativa de Cagliostro parece análoga a los postulados de Ortega y Gasset para lo que él denomina el *arte nuevo* "... el arte joven contribuye también a que los mejores se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos."(Ortega y Gasset, 1987:15)

Estimamos que la producción de la ficción de *Cagliostro* consiste en destruir una ficción para construir otra. Según el autor, el artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transfigura, los fusiona, y los devuelve al mismo mundo bajo la forma de hechos nuevos. En 1916, en una Conferencia sobre Estética, declara que

... una obra de arte es una realidad nueva cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y una centrífuga. Fuerzas que le dan un equilibrio perfecto y la arrojan fuera del centro productor.
(Huidobro, 1964:656)

Huidobro disgrega una ficcionalización de *Cagliostro*, y es a partir de este punto de fuga que él construye su novela *Cagliostro*, por eso, el *pasado* de Cagliostro para Huidobro, actúa como pretexto de 'referente' que se ve gradualmente cercado y poco a poco desvanecido.

Los elementos, según la *lógica* creacionista son proyectados sin ninguna preocupación por lo real, o por la verdad anterior al acto de realización (incluso es posible extraerlos del repertorio tradicional).

Al estructurar la novela el autor nombra y presenta a Cagliostro como personaje eje del sentido alrededor del cual se construye el relato. La trama de la creación se configura a partir de la incautación de un nombre, credencial en franca desavenencia con la legitimidad normativa que el mismo nombre supone: Huidobro, *distingue* a Cagliostro y a partir de este hecho crea la circunstancia que le permite a Cagliostro *ser nombrado* su vez por determinada corporación religiosa.

Desde la presentación del pergamino iniciático, donde el conde de Saint Germain toma una pequeña caja de metal en forma de tubo y abriéndola saca un documento que extiende a Cagliostro, y le dice:

-Aquí encontrarás indicado lo que debes hacer y los nombres de los personajes que pueden servirte. No olvides jamás que la pérdida de este documento arrastraría a la muerte a muchos de tus hermanos.(Huidobro, 1978: 27)

Hasta el suceso en el cual se destruyen los expedientes secretos, los volúmenes singulares y los manuscritos quiméricos:

Abre un armario, coge un frasco y vierte el contenido sobre sus papeles. Una llama se levanta consumiendo todos sus tesoros consumiendo el último gesto de angustia que quedaba en sus ojos, como si quisiera borrar todo su pasado tempestuoso (Huidobro, 1978:134)

El hecho relevante es que el *destino* de Cagliostro, se encuentra de una forma u otra, siempre 'contiguo' a documentación de diversa índole. Entre uno y otro incidente, parece seguro que no carecen de relevancia, para el desarrollo de la acción, la aparición o mención de papeles que son robados, textos de cartas *transcriptas*, escritos que son interceptados, esquelas de carácter irónico e intimidante, mensajes enviados anónimamente, actas de fundación, impresos que son entregados a la policía, etc. De lo cual se deduce que en la novela *Cagliostro* el destino del protagonista, está relacionado con la consagración que lo "singulariza" invistiéndole simultáneamente los debidos derechos y deberes. En este sentido, *instituir*, significará consagrar mediante un acto de fuerza simbólica la imposición de un nombre.

No profundizaremos en el análisis de los elementos que le proporcionan a *Cagliostro* al momento de iniciarse en la orden religiosa; pero a modo de ejemplo, señalaremos el *anillo*, objeto simbólico al que Cirlot alude en estos términos:

Como todas las figuras redondas y cerradas, es un símbolo de la continuidad y de la totalidad, por lo cual ha servido lo mismo como emblema del matrimonio o del tiempo en eterno retorno. (Cirlot, 1994:69)

La consecuencia más notoria de la 'repetición' del nombre es una modalidad de 'resurgimiento' textual: lo que estabiliza la diferencia (y hace a la unidad de la novela como obra de arte), la elaboración y producción de aquella es segmentación, división, fragmentación y no totalización.

La *repetición* del nombre es lo que privilegia la creación, y simultáneamente el producto creado resulta un agente que requiere, como condición previa para proceder, de un *a priori histórico*, a fin de que sus

sucesivas acciones tiendan a *desestabilizar* la constitución del soporte que le *institucionaliza*.

2.0. EL ORDEN DE LA NOVELA

Lo científico mitológico

Hegel sugiere una interdependencia entre ley, historicidad y narratividad cuando considera que ésta última, implica (ficticia o no) la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pueden producirse los agentes típicos del relato narrativo (Hegel, 1974:137) De allí suele derivarse la afirmación de que, la narrativa en general (desde el cuento popular a la novela, desde los anales a la 'historia'), está relacionada con temas tales como la ley, la legalidad, la legitimidad o más en general la autoridad.

Partiendo de esta formulación teórica se torna indiscutible que el orden expuesto en la novela *Cagliostro*, está estrechamente conectado con los artilugios de demarcación, razón, conocimiento y autoridad, y, conectado asimismo con la existencia de un específico ordenamiento *jurisdiccional* basado en diferentes regímenes de infracciones.

El ordenamiento explica la constitución de regiones bien delimitadas a través del llamado 'principio de división'. De ese modo, logran distinguirse dos territorios híbridos, por ejemplo, la 'región médica' y la 'región mágica' generando y reconociendo prestigios y representaciones diferentes.

Con la descripción de ambos discursos como *prácticas* especificadas, nos estamos refiriendo a la práctica médica y a su correspondiente discurso científico, y las prácticas paracientífica llámeselas esotéricas o mágicas, estado ya presentes éstas últimas en el Prefacio de la novela. A continuación citamos dos párrafos que acreditan esta afirmación:

¿Cagliostro, un charlatán? Es posible, todos los médicos son charlatanes. Asistid a una sesión de la Academia de Medicina. ¡Qué magnífica charlatanería y qué seguridad en la charlatanería! Leed las memorias presentadas a las academias médicas y a los institutos desde hace sólo cuarenta años a esta parte, haced el cómputo de las teorías discutidas, admitidas y hoy caídas. ¡Que brillante charlatanería y qué seguridad tan rotunda en la charlatanería! (Huidobro, 1978:12)

Se me dirá, si algunos alquimistas lograron hacer oro ¿por qué no lo hacen hoy? Bien pobre argumento es este, pues todos sabemos que un invento puede perderse. Hoy no conocemos, con precisión absoluta, cómo Arquímedes quemó desde lejos las naves enemigas. Además, entre los ocultistas las fórmulas no pasaban de mano en mano como pasan hoy entre los hombres de ciencia. Esas fórmulas se expresaban con símbolos intencionalmente oscuros, de modo que sólo los grandes iniciados pudieran descubrir el secreto. (...) ¿Quién puede

afirmar y en nombre de qué puede afirmarse que Cagliostro no fabricó el oro artificialmente, ni engrosó diamantes, ni curó enfermos desahuciados por otros médicos?(...)

¿Por qué suponer imposible que los alquimistas de otros tiempos hayan fabricado el oro? ¿Porque es demasiado extraordinario? ¿Y no estamos rodeados de extraordinario?... (Huidobro, 1978: 11)

La *formalización* de ambas prédicas está vinculada a la diferencia específica que opera sobre la materia ontológica generada por los 'discursos' anteriormente señalados.

La diferencia que trae consigo la 'repetición', si se la entiende como la representación en la escritura en el contexto de la estética convenida, autorizar a examinar la disimilitud establecida entre los considerados *tipos discursivos* (formas, estilos y géneros): poético, cinematográfico, narrativo, histórico, etc., permitiendo asimismo sostener que en *Cagliostro* se encuentra una ficción posible de estructurar en base la 'sospecha', de que tales recortes constituyen siempre 'categorías reflexivas' y 'principios de clasificación'.

El texto es un espacio de múltiples dimensiones, como lo afirma R. Barthes, es "un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura": un espacio en el que concuerdan y contrastan múltiples escrituras, ninguna de las cuales puede considerarse la *original*. (Barthes, 1984:69)

Refiriéndose específicamente al problema de los géneros literarios, Mijail Bajtín sostiene que la pluralidad de los lenguajes de la época debe estar señalada en la novela, ella debe ser un reflejo completo y multilateral de la época: la novela debe ser un microcosmo de plurilingüismo.

El plurilingüismo en sí se convierte, en la novela y gracias a la novela, en un plurilingüismo para sí: los lenguajes entran en correlación dialogística y empiezan a existir uno para el otro (como las réplicas de un diálogo) Gracias a la novela, los lenguajes se clarifican recíprocamente, el lenguaje literario se convierte en un diálogo de lenguajes que se conocen y se entienden recíprocamente. (Bajtín, 1991:156)

Por ejemplo, el usufructo que se hace de la categoría reflexiva cine (en el sentido amplio del término) es en beneficio de la 'novedad' de la novela, la propuesta *visualización* constituye uno de los tantos elementos que interactúan en la construcción de la realidad ficcional, pero no puede ser ella una premisa estática y determinante utilizable a la hora de definirla.

En *Cagliostro* la *diferencia* está adjudicada en ambos sentidos. En primer lugar es diferencia que implica el nombre del protagonista a través de su repetición temporal (sucesiva o cíclica) y simultáneamente la diferencia generada a partir de la destrucción de la documentación (hecho que habilita al próximo acto creativo) en el ámbito de la estética de Huidobro.

El diagnóstico así entendido no establece la comprobación de nuestra identidad por el juego de las distinciones. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado ya recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos.(Foucault, 1995 :223)

Es seguro admitir el ‘solapado’ proyecto creacionista que en este caso trabaja promoviendo el abandono de síntesis realizadas con anterioridad al acto de concebir la obra de arte. Esta síntesis que contiene los conceptos de ‘estilo’, ‘tradición’, ‘evolución hacia un estado normativo’, ‘tipos discursivos’, etc., es ‘descuidada’ en beneficio de un procedimiento *diferente* para contar la *gesta*. Como el mismo autor lo explica al final del Prefacio:

He querido escribir sobre “Cagliostro” 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 de ir al cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (Huidobro, 1978: 14)

Coexisten en el texto disímiles cuestiones plausibles de ser analizadas desde diversas perspectivas, se trata de narraciones de naturaleza fílmica, de fragmentos donde se utilizan procedimientos de montaje y cortadura³, del uso del léxico ‘visual’ (el llamado ‘lenguaje cinematográfico’), de juegos de palabras e imágenes compuestas de la ‘técnica creacionista’, de una representación del discurso médico, del espiritismo, de la magia, de la cábala, de los rituales de iniciación ...

En *Non Serviam*, Huidobro, proclama acerca de su ambicionada creación:

Ese *Non Serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza. (Huidobro, 1964:653)

Lo mitológico científico

Tal como lo hemos visto en el Prefacio de *Cagliostro*, Huidobro realiza una enumeración de los pretextos usados para desacreditar la ‘extraordinaria’ realidad del mago, diciendo que son argumentos que sustentan los engañosos individuos científicos que dicen ‘tonterías que nada explican’.

Esos falsos hombres de ciencia de la generación de hace unos treinta años o cuarenta años, que no quieren aceptar nada fuera del comer y digerido, que se encabritan contra todo fenómeno un poco extraño y

que cuando tratan de explicarlo se embrollan y se enredan en sus palabras y en sus razones y al fin dicen tonterías que nada explican, harían reír si no dieran lástima. (Huidobro, 1978: 11)

Se admite como más respetable el hecho de no dar elucidación a fenómenos de naturaleza incomprensibles antes que dar crédito a las ‘mediocres interpretaciones científicas. Estas explicaciones de la son ciencia limitadas - afirma Huidobro-, tal es la respuesta de la ciencia cuando pone en tela de juicio las ‘maravillas realizadas por Cagliostro’. Decir que Cagliostro no fue el ejecutor de todas los prodigios que se le atribuyen, es lo mismo que decir que la ciencia funciona para todos los hombres de igual modo. Los individuos conceden estatuto científico a las más diversas entidades, por ello, la ciencia se afirma como contingente.

Al respecto M. Calinescu, sostiene que para la vanguardia lo importante no es la ciencia como tal, sino únicamente su mito. Por ejemplo, cuando Huidobro dice en *Adán* que, “al escribir el poema ha tratado de ceñirse a las verdades científicas, sin claudicar a los derechos de la poesía”, es fácil de conjeturar que no está operando con el mismo modelo de conocimiento científico señalando despreciativamente en el Prefacio sino que la referencia es directa a la ciencia como mito y a su hermandad con el Arte:

Muchas veces he pensado en escribir una Estética del Futuro, del tiempo no muy lejano en que el Arte esté hermanado, unificado con la Ciencia. (Huidobro, 1964:765)

En Cagliostro la diferenciación aparece claramente entre el conocimientos científico, los conductores del discurso científico (médicos) y la ciencia que apuesta en el mismo acto creativo toda su potencial al arte del futuro.

En la novela la *repetición* del nombre ‘Cagliostro’ se opone a las categorías de rememoración y de costumbre, opone también a la generalidad, y es por sí misma contraria a la normativa y al uso.

Si es posible repetir es sólo en nombre de un poder que se vuelve contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, y que es considerablemente superior a las leyes. La repetición pone en cuestión al ley al denunciar aquella su carácter nominal o general, en beneficio de una realidad más profunda y artística. (Deleuze, 1988: 41)

Los principios establecidos relativos a la confluencia del pensamiento de la repetición tratan de (a) hacer de la repetición algo nuevo, vinculándola con una prueba selectiva y presentándola como objeto de voluntad y de libertad. (b) oponer la repetición a las leyes de la naturaleza, ya que según éstas la repetición es imposible. (c) oponer la repetición a la ley moral, convertirla en suspensión de la ética.

La repetición nada cambia en la entidad que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla. Esta es la tesis de Hume que nos permite la siguiente fórmula: nada aparece sin que otra cosa haya desaparecido. Una

transformación se produce en el espíritu del que contempla: una diferencia, algo nuevo, *en el espíritu*.

Comparación de dos finales de *Cagliostro*

Si el personaje está en cierta medida ya *construido* por la 'leyenda', y si la creación, para Huidobro, es intrínsecamente destrucción, la pregunta es: ¿En qué consiste entonces la *creación* de *Cagliostro* según las afirmaciones teóricas de su autor?

Una de las lecturas posibles permitiría asegurar que el final del relato (con la decidida sobrevivencia del protagonista), genera por sí mismo la transparencia capaz de crear la diferencia que proporciona el significado esencial de la obra creativa.

Siguiendo ésta línea es lícito preguntarse acerca del comportamiento de los elementos que sugieren tal diferencia. Con tal finalidad es válido *comparar* el final de la novela de Huidobro con el final del *Cagliostro* de José Velázquez y Sánchez, texto de 1871 subtítulo "De este célebre personaje, entresacada de todas las relaciones, memorias, folletos y apuntes de su peregrina existencia."

El relato del español finaliza con una narración que versa sobre el juicio de José Bálamo. En la escena del juicio realizado por la Santa Inquisición, al personaje se le acusa, entre otros cargos, del ejercicio ilegal de la medicina y de falsificación, así es que Bálamo es condenado a cadena perpetua, sin opción a gracia:

La Inquisición, menudamente informada de todos sus pasos, se apoderó de ambos consortes en la tarde del 27 de diciembre de 1789, secuestrando sus papeles y efectos; haciendo conducir a Lorenza a las cárceles del Santo Oficio y encerrando a José para mayor seguridad en la fortaleza de Sant' Angelo, prisión de Estado como la Bastilla. (Velázquez y Sánchez 1979: 260)

Sánchez Velázquez cuenta que Lorenza muere miserablemente en 1790, y que en preámbulos del juicio, José Bálamo hace lo siguiente:

...firmó la súplica en retractación de todos sus errores recomendándose a la clemencia del tribunal (...) impenetrando la reconciliación con la iglesia; pidiendo los auxilios de una dirección ilustrada y salvadora y abominando sus principios, conducta y ejemplos perniciosos. (Velázquez y Sánchez 1979: 263)

Se detallan las penosas circunstancias del encierro y reclusión donde tiempo después sucede la muerte del personaje. Acerca del desenlace de la historia de *Cagliostro*, Velázquez y Sánchez escribe:

Aislamiento absoluto en 1791 desatada la Revolución Francesa, dando a Bálamo el trágico destino de Sanson, sepulto ante los

escombros de la obra que sus fuerzas quebrantaron. (Velázquez y Sánchez 1979: 285)

El *Diccionario Histórico* en su Edición de Bruselas de 1836 mencionado por Sánchez Velázquez dice al final de la nota biográfica acerca de José Bálamo:

Muerto en su prisión de Sant Angelo en 1795 sea interés de sus prosélitos, leyenda fantástica a que son afectos los alemanes, vanagloria de ciertos pueblos ...

En la novela de Huidobro el héroe no recibe ‘castigo’, ni es juzgado por el Tribunal de la Inquisición, ni debe residir en la prisión, sino más bien que aparece manifiestamente lo contrario: Cagliostro desempeña el potencial acto dinámico de devastación, y luego desaparece de escena con su consorte muerta, rescatando de la ignición únicamente los dos botellines mencionados. En el Prefacio el autor escribe:

La mejor respuestas a estas preguntas y a todas las acusaciones de que su nombre ha sido objeto, la encontramos en estas palabras suyas:

-’Yo no soy de ninguna época ni de ningún sitio. Fuera del tiempo y del espacio mi ser espiritual vive su eterna existencia y si me hundo en mi pensamiento remontando el curso de las edades, si yo tiendo mi espíritu hacia un modo de existencia, alejada de aquel que vosotros percibís, yo llego a ser el que deseo. Juzgad mis costumbres, es decir mis actos, decid si ellas son buenas, si vosotros habéis visto otras de más potencia; entonces no os ocupéis de mi nacionalidad, ni de mi rango, ni de mi religión’. (Huidobro, 1978: 14)

Cagliostro: un personaje que regresa

En el Prefacio, acerca del objetivo perseguido por Cagliostro al realizar sus hazañas, Huidobro reflexiona sobre la posibilidad de que el personaje sea ‘el representante visible de ciertas sectas ocultas que perseguían un fin desconocido’ y sobre la eventualidad de que tan sólo quisiera implantar un régimen de mayor justicia social y de libertad de ideas. También se encuentra allí un comentario sobre la preferencia narrativa: de la vida de Cagliostro en operación selectiva, Huidobro elige la parte que se desarrolla en París, y declara al respecto: "Solamente he querido contar en un negro tono menor, su vida y su leyenda en Francia ¿De dónde venía? ¿A dónde iba? Son cosas que el siempre deseó dejar en el misterio.(...)", pero, simultáneamente le adjudica a Cagliostro las siguientes palabras:

Fuera del tiempo y del espacio mi ser espiritual vive su eterna existencia ...

El principio del eterno retorno es el regla de la reproducción de lo diverso como tal, es un pensamiento sintético, un pensamiento de lo absolutamente diferente que reclama su principio nuevo fuera de la teoría y de la ciencia. En

el seno de la reflexión de Nietzsche se puede elevar cualquier cosa a la enésima potencia porque ese es el modo de extraer de ella la forma superior, dada la operación selectiva del pensamiento sobre el eterno retorno.

En otras palabras, la repetición está dotada de fuerza selectiva: expulsar o crear, destruir o producir, la repetición está fundada en el seno del eterno retorno.

Un devenir activo sólo puede ser pensado como el producto de una *selección*. Doble selección simultánea: de la actividad de la fuerza, y de la afirmación de la voluntad. El eterno retorno hace de principio selectivo porque es la nueva formulación de la síntesis práctica:

Lo que quieras, quíerelo de tal manera que quieras también el eterno retorno. (Deleuze, 1986:83)

Y éste sólo puede para Nietzsche, manifestarse a través de la voluntad, y de una voluntad que se pretende idéntica a través de todos los cambios, o sea se trata de un poder contra la ley y de un interior telúrico que se opone a las leyes de la superficie.

El personaje Cagliostro puede ser entendido en este momento del análisis como la refutación experimental de la proposición de la ordenación moral del mundo novelado. No es en vano que el protagonista, al comienzo de la novela descienda de una carroza, cuyo símbolo en la psicología jungiana es *conductora ella en sí misma*, significación que también aparece en los cabalistas, bajo el nombre dado al carro de Mercabah; el “carro de fuego es un posible símbolo del estado sutil en su aspecto dinámico y arbatador”. (Cirlot, 1994:118)

El acto de iniciación

El acto de iniciación es significativo en lo que refiere a la ordenación de la realidad en la novela. Allí, Cagliostro es *elegido* por la fundación Rosa Cruces quien lo distingue con objetos convenidos al ritual.

Entre los que lograron iniciarse sólo algunos raros elegidos poseían fuerzas verdaderamente extrahumanas (Huidobro, 1978: 19)

La importancia del documento entregado al protagonista en esa instancia, parece, entre otras cosas, desmentir la presumible benevolencia de la institución religiosa, ya que el acto de institución está acompañado de la existencia de un contrato: la misma orden religiosa le otorga a Cagliostro conocimiento, saber e identidad, y a la vez le coloca límites, restricciones y prohibiciones. Las aspiraciones no sólo le son reconocidas, sino también asignadas, impuestas como deberes, mediante determinados esfuerzos y reiterados llamados al orden. Por ejemplo el Conde de Saint Germain dice a Cagliostro

Aquí encontrarás indicado lo que debes hacer y los nombres de los personajes que pueden servirte. No olvides jamás que la pérdida de este documento arrastraría a la muerte a muchos de tus hermanos. (Huidobro, 1978:27)

Evitar constantemente el paso de la línea de demarcación y la transgresión parece constituir una de las funciones claves de ese acto institucional. El camino correcto y prescrito es el de la ascesis, la contención y el silencio sobre lo escuchado. El itinerario de la *ilegalidad* y de la *anormalidad* prescrito simultáneamente por Huidobro a Cagliostro necesita el privilegio de la consagración que le confiere al mismo tiempo una esencia que autoriza transgresiones de otra manera prohibidas, y necesita además de la creación de ‘otro’ Cagliostro para hacerle cumplir los requisitos formulados por su estética.

Todo esquema iniciático supone una ruptura con la vida anterior y, constituye además la muerte simbólica del iniciado que se produce gracias a una serie de pruebas o ritos a los cuales tiene que someterse cuando emprende *el viaje al otro mundo*. El iniciado consigue un nuevo saber y una renovación fundamental de su propio ser: así es que Cagliostro *renace, resucita*, se transforma en otro distinto al que antes era (distinto al Cagliostro de 1871 y distinto *dentro* del propio texto de Huidobro), las pruebas de iniciación que atraviesa el personaje, a propósito de esto, pueden resultar muy significativas.

3.0 EL FINAL DE LA NOVELA

Es relevante examinar el final de la novela desde una perspectiva que de preponderancia a los aspectos *nuevos* de la versión *Cagliostro* de Huidobro. En ésta, como no sucede en otras versiones, el protagonista termina con la incineración de la documentación que ha acumulado en el curso de su existencia novelada.

En su laboratorio Cagliostro amontona en el suelo sus papeles secretos, sus libros raros, sus manuscritos maravillosos. Abre el armario, coge un frasco y vierte el contenido sobre los papeles. Una llama se levanta consumiendo todos sus tesoros, consumiendo el último gesto de angustia que quedaba en sus ojos, como si quisiera borrar todo un pasado tempestuoso. (Huidobro, 1978:134).

Estableceremos una comparación entre el final de *Altazor* con el final de la novela de Huidobro. *Altazor* no es una obra ‘acabada’ en el sentido tradicional de término, sino más bien una obra en progresión discontinua, repentinamente inconclusa, congelada como ‘obra abierta’ en el momento de ser entregada a la imprenta. De la falta de significación con un léxico familiar en el Canto VI, Huidobro pasa al Canto VII a un lenguaje inventado, en que lo único reconocible es el sistema fónico del castellano.

Lunatando

Sensorida e infimento

Ululayo ululamento

Plegasuena

Cantatorio

Ulula siempre

Oraneva yu yu yo

Tempovío

Infilero e infinauta zurrosía

Jaurinario ururayú

Montañendo oraranía

Arorasía ululacente

Semperiva

iravisa tarirá

Campanudio lalalí

Auriciendo auronida

Lalalí

io ia

i i i o

Ai a y ai a i i i i o ia (Huidobro, 1986:39)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

